

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií

Genderová studia

Mgr. Zuzana Hlucháňová

**Nespatřené tělo: hledání literární podoby
queer těla v románech Jeanette Winterson**

Diplomová práce

vedoucí práce: **Mgr. Kateřina Kolářová, Ph.D.**

Praha 2012

Prohlášení

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

V Praze dne 18. června 2012

Zuzana Hlucháňová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucí diplomové práce Mgr. Kateřině Kolářové, Ph.D. za pečlivé, kritické a podnětné vedení. Ráda bych rovněž poděkovala svým rodičům za podporu ve všem, co dělám, a Ondřejovi Horkému za důvěru, trpělivost a pochopení.

Obsah

Abstrakt	1
1. Úvod	3
2. Jeanette Winterson jako postmoderní britská spisovatelka a wintersonovské tělo v literárně-kritické recepci	9
Jeanette Winterson jako postmoderní spisovatelka	9
Jeanette Winterson jako britská spisovatelka.....	15
Wintersonovské tělo v literárně-kritické recepci; česká literárně-kritická recepce těla v literatuře.....	16
3. Teoretická kapitola	19
Úvod	19
Queer, queer hnutí a politika a queer teorie	20
Podivné čtení; queer literární analýza	23
Heterosexuální matrice	26
<i>Vztah heterosexuální matrice ke kategorii „ženy“</i>	26
<i>Pohlaví jako diskurzivní a genderovaná kategorie</i>	28
<i>Karteziánský dualismus: původ, charakteristika a jeho pokračování</i>	29
<i>Genderová identita jako základní stavební kámen heterosexuální matrice</i> ...	32
<i>Úloha systému povinné heterosexuality v heterosexuální matici</i>	33
<i>Performativita genderu a možnost parodického opakování uvnitř heterosexuální matrice</i>	35
<i>Tělo a jeho zakotvení v heterosexuální matici</i>	36
<i>Zavržení jako regulační praxe vytvářející hranice těla a konstituující hranice subjektu</i>	38
<i>Metafora zvnitřnění duše v těle</i>	39
<i>Diskurzivní tělo a performativní gender v heterosexuální matici; hrozba trestu</i>	41

Užívání klíčových teoretických konceptů v podivném čtení	43
4. Podivná těla v zrcadlovém bludišti románu <i>The Passion</i>	45
Úvod	45
<i>The Passion</i> jako zrcadlové bludiště	48
Zrcadlové bludiště jako podivný prostor	51
Transformace subjektivit, transformace těl: smysl hry?	52
Magické tělo ve skulině heterosexuální matrice?	56
Podivné tělo v podivném městě: fascinující neznázornitelnost nebo běžná věc?	59
Vnitřní města jako metafora odvrženého těla navraceného dovnitř	60
Podivné a magické; podivné a zavržené	62
5. Čtení v palimpsestu: nedokreslené tělo v románu <i>Written on the Body</i>	65
Úvod	65
Dvě roviny palimpsestu	69
Psáno na povrchu, psáno povrchně	73
<i>Tělo jako nástroj</i>	74
<i>Tělo jako nádoba hříchu</i>	75
<i>Svrchní rovina jako klišé</i>	76
Psáno pod povrchem, psáno v pomlčkách	80
Rmoutící se já v líbezném a zohaveném těle	87
6. Závěr	89
Literatura	96

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá otázkou, jakými literárními prostředky Jeanette Winterson v románech *The Passion* a *Written on the Body* znázorňuje queer tělo. Queer tělo pojímá tato práce jako krystalizující v diskontinuitních vztazích mezi kategoriemi pohlaví, genderové identity a povinné heterosexuality v butlerovské heterosexuální matici. Možnost diskontinuity vztahů mezi nimi – genderový nepořádek – je nastolena spatřením queer těla. Pojetí queer těla zasazeného do butlerovského modelu heterosexuální matrice nebylo v celkovém rozsahu tvorby Jeanette Winterson dosud zpracováno. Kritika se věnuje především tělu v románu *Written on the Body*, nikoliv však na pozadí butlerovského modelu heterosexuální matrice. Na artikulaci queer těla se podílejí dekonstruktivní strategie psaní Jeanette Winterson. Projevují se v motivech zrcadlení v *The Passion* a palimpsestu ve *Written on the Body*. Ontologická nejistota v *The Passion* přináší queer tělo. Magický realismus v románu obdařuje queer tělo kouzelnými schopnostmi, kterými nastoluje genderový nepořádek. Queer tělo je v románu tělo zavržené. Ve *Written on the Body* popisuje queer tělo genderově neurčená postava vypravěče jako svoje tělo. Je to tělo líbezné a morbidní. Zohavené queer tělo je i v tomto románu tělo zavržené. Wintersonovské postupy znázornění queer těla se pohybují na hranici fantazie a reality. Přívlastek zavrženého při znázorňování queer těla upozorňuje na omezenou dostupnost literárních prostředků, ale i na nadcházející trest, který předznamenává jeho performování. Přestože jsou wintersonovské možnosti znázornění queer těla na hranici reality a přijatelnosti, romány je zpřístupňují. Tyto možnosti však anticipují sociální trest za možné ohrožení sociálně-hegemonického řádu.

Klíčová slova

queer tělo, Jeanette Winterson, *The Passion*, *Written on the Body*, heterosexuální matrice, genderový nepořádek, genderová identita, povinná heterosexualita, dekonstruktivní literární kritika, queer literární analýza

Abstract

The thesis elaborates upon a question which literary techniques Jeanette Winterson applies in her novels *The Passion* and *Written on the Body* to portray queer body. The thesis conceptualizes queer body as crystallizing in discontinuous relationships between the categories of sex, gender identity and compulsory heterosexuality within Butlerian heterosexual matrix. The possibility of discontinuous relationships between them – gender disorder – is realised in the act of beholding queer body. Conceptualization of queer body embedded within the Butlerian heterosexual matrix has not been elaborated upon in the full scope of Jeanette Winterson's work. Literary criticism deals with the body in *Written on the Body*, not, however, in the context of Butlerian model of heterosexual matrix. Articulation of queer body is realized by deconstructive techniques of Jeanette Winterson's writing. These are comprised in the motifs of mirroring in *The Passion* and palimpsest in *Written on the Body*. Ontological anxiety in *The Passion* brings queer body. Magic realism in the novel gives queer body magical skills which make gender disorder possible. Queer body is abject in the novel. In *Written on the Body* genderless narrator describes queer body as his/her body. It is an adorable and morbid body. The queer body in this novel is disfigured and abject. Wintersonian figures of queer body are on the verge of imagination and reality. The attribute of abjection aligned with the queer body brings attention to a limited access to literary figures of its portrayal. The attribute of abjection also anticipates punishment of queer body. Even though the Wintersonian possibilities of portraying queer body are on the boundary of reality and acceptability, they are made accessible by the novels. These possibilities, however, anticipate social punishment for they endanger the socially hegemonic system.

Key Words

queer body, Jeanette Winterson, *The Passion*, *Written on the Body*, heterosexual matrix, gender disorder, gender identity, compulsory heterosexuality, deconstructive literary criticism, queer literary analysis

1. Úvod

V roce 2006 jsem na festivalu Mezipatra v Brně navštívila prezentaci lesbického videoartu slovenské vizuální umělkyně Anny Daučíkové. V přítmi malého kinosálu jsem sledovala několik krátkých videí, nazvaných příznačně pro tematiku její tvorby „Lesbický videoart“. S podivem jsem sledovala, jak titul produkce odkazující se na genderovou identitu a sexuální praktiky neoznačuje žádné doslovné znázornění tělesné lásky mezi ženami. Na plátně se míhalo tu otáčející se cyklistické kolo, tu se po ní proháněly (snad ženské) ruce nad vodní hladinou. Přesto jsem v nich hledala znaky erotického napětí, které jim zdánlivě přiřazoval samotný název prezentace. Kladla jsem si otázku, zda je možné znázornit neheterosexuální touhu uměleckými prostředky tak, aby nezpodobňovala tělo. Chce Anna Daučíková překreslit podobu těla tak, aby mohlo přenášet zprávu o neheterosexuální touze? Existují umělecké prostředky ztvárnění těla, které naznačují neheterosexuální touhu? A jaké je takové tělo? Román Jeannette Winterson, *Written on the Body* (do češtiny nepřeloženo), po jehož přečtení jsem si položila stejnou otázku, činí něco podobného. Je-li „psán na těle“ autorkou, která zpodobňuje neheterosexuální identity a touhy, po prvním čtení moji otázku vůbec nezodpověděl. Naopak se tělo v něm zdálo být přesně narýsované, nehybné a nemocné. Jelikož lákavé na celé otázce bylo spatřit neviděné, jiné tělo, které neimplikuje heterosexuální touhu a jasnou genderovou identitu, kladla jsem si otázku, můžu-li takové tělo pod povrchem jeho textu spatřit.

Můžeme-li označit tělo, které nenese jasně vymezenou genderovou identitu vyplývající z pohlaví a neimplikuje heterosexuální touhu, jako queer tělo, tedy podivné tělo, ptám se v této práci, jaké literární prostředky Jeanette Winterson volí k tomu, abychom mohli spatřit queer tělo a jaké takové tělo je. Jak je popsáno, literárně ztvárněno a znázorněno? Jakými kvalitami a přívlastky? Můžeme-li jej spatřit, jakou možnost uvolňuje, jaký prostor otevírá? Může-li krystalizovat takové tělo v literárním textu, může schopnost jeho spatření otevřít možnost jeho artikulace v sociálním prostoru. Můžeme-li spatřit queer tělo, znát literární prostředky, které jej vyjadřují, a artikulovat přívlastky, kterými je obtíženo, můžeme zpětně vnášet jeho přítomnost do sociální reality. Je-li queer tělo prostorem a místem, který představuje v rámci heterosexuální matrice diskontinuitu a nekoherenci pohlaví, genderové identity a povinné heterosexuality jako jedině v ní povolené sexuální praxe, můžeme spatřením

queer těla spatřit i možnosti těchto diskontinuit a nekoherencí, které mohou uvolnit její sevřen, a které Judith Butler nazývá genderovým nepořádkem.

Literární tvorba Jeanette Winterson je charakteristická postupy fragmentace textu a zpochybňováním možnosti objektivního zachycení reality. V rámci typologie jejího díla vystupují do popředí dva typy románů – jsou to romány s jedním vypravěčským hlasem a jasnou linií a, nebo romány s více vypravěči, které jsou zároveň rozdrobené v čase a prostoru. Představuje-li *Written on the Body* dílo prvního typu, můžeme přiřadit román *The Passion* (česky *Vášeň*) k tomu druhému. Je vyprávěný více hlasy, z více perspektiv, spojuje v sobě více dějišť a časových rovin. Tematicky, jak již bylo řečeno, bývá Jeanette Winterson často přijímána jako autorka, která do popředí staví otázku po ne/pevnosti kategorie genderové identity. I v těchto dvou románech je uchopení takových otázek zpracováno odlišně. Zatímco *The Passion* genderovou identitu i sexualitu staví jako proměnlivou, nicméně uchopitelnou v řádu maskulinity a femininity, román *Written on the Body* dosahuje jejich úplného rozpuštění. Proto se tato práce věnuje analýze těchto dvou románů, jelikož nabízejí odlišné literární prostředky ke ztvárnění genderové identity a představují tak odlišné, leč pro dílo Jeanette Wintersonové reprezentativní příklady z její tvorby. Na poli těchto dvou odlišně literárně uchopených textů, které rozdílně pracují s genderovou identitou, vzniká možnost interpretace vývoje strategií, kterými Jeanette Winterson uchopuje a ztvárňuje queer tělo.

Je-li zastřešující otázkou této práce, jaké literární prostředky volí Jeanette Winterson k zobrazení queer těla, jakými přívlastky toto tělo obdařuje a jak zpodobňuje tuto možnost vykročení těla z pevně ohraničené genderové identity a jí implikované povinné heterosexuality, potom krystalizuje v dialogu s povahou románu *The Passion* do otázky, jakým způsobem přispívají techniky historiografické metafikce v románu *The Passion* k možnému zobrazování těla od jeho heteronormativních podob k těm transgresivním a transformativním, nespjatým s pevnou zaklíněností těla do heterosexuální matrice. Obdobně se při analýze románu *Written on the Body* zabývám otázkou, jaké umělecké prostředky a s jakým transformativním potenciálem Winterson užívá k tomu, aby tělo vyvázala z heterosexuální matrice. V románu *The Passion* potom Winterson dospívá prostřednictvím paradoxu a dekonstruktivní strategie psaní odrážející se v motivu zrcadlení k obnažení arbitrárního uspořádání významů do binárních opozic. Autorka konstruuje binární opozice, které v průběhu románu znejišťuje a destabilizuje, což jsou prostředky nejen denaturalizace binární opozice

maskulinity a femininity, ale i povinné heterosexuality. Motivem transformace já pohledem do zrcadla předznamenává transformaci těla. Podivné, queer tělo je zobrazeno prostředky magického realismu a toto překračování do říše kouzel poukazuje na samotnou hranici imaginace, která umožňuje jeho ztvárnění. Stejně tak metaforou vnitřního města, které symbolizuje zavrženou tělesnost navracenou do samého centra subjektu, se Winterson pohybuje na hranici možností imaginace provázející znázornění queer těla. Je to tělo nutně opředené magickými schopnostmi, nebo tělo zavržené.

Román *Written on the Body* pracuje s uměleckým prostředkem genderově neurčené a tedy neuzavřené identity vypravěče/ky. Určujícím motivem románu, který napovídá, jak s tělem v tomto románu Winterson pracuje, je palimpsest. Stejně jako se v palimpsestu prolínají dvě textové roviny, označují tyto dvě roviny dvě konceptualizace těla, jež se spolu svářejí, což motiv palimpsestu symbolizuje. Ve svrchní rovině pomyslného palimpsestu nalezneme dualistickou konceptualizaci těla. Svorní rovina palimpsestu nese dominantní a autorizovanou konceptualizaci těla, která v heterosexuální matrici napomáhá udržování mýtu o jednotné genderové identitě vycházející z pevně ohraničeného těla s pevně daným pohlavím. Takové tělo je v románu znázorněno metaforou stroje nebo je připodobněno hříšné nádobě. Pod touto rovinou se nachází rovina spodní, v níž v pomlkách probleskuje těžko čitelná konceptualizace těla jako propustného povrchu. Tělo je v této skryté rovině místem, z jehož neohraničenosti lze spatřovat alteritní imaginaci tělesných schémat, jež neslouží koherenci genderové identity pevně svázané s mužským či ženským tělem a pohlavím. Naopak, tato pod povrchem textu čitelná konceptualizace těla genderovou identitu s tělem rozpojuje. Toto tělo, které obývá spodní rovinu palimpsestu, je značeno jako morbidní, brutální, zavržené, ale i líbezné. Opětovným vnesením přívlastku zavržení do zpodobnění queer těla Jeanette Winterson podobně jako v románu *The Passion* medituje nad hranicí možnosti zpodobnění queer těla. Autorka svazuje toto zavržené queer tělo s možností vyvedení identifikace subjektu z domény heterosexuální matrice ven do performativních aktů, kterými jsou příběhy genderově neidentifikovatelného vypravěče/ky a jeho/její rmoucení a žal.

Queer nebo podivné tělo Winterson zpodobňuje jako hraniční možnost imaginace. V žádném ze dvou analyzovaných románů nenabízí jeho jasný popis. Ukazuje tím, že takové tělo sice můžeme v textu spatřit, tato možnost je ale funkcí aktivního čtení, je výsledkem interpretace. Používá-li prostředky magického realismu a obdařuje-li queer tělo přívlastkem zavrženého, brutálního a odpudivého, které však sídlí

uvnitř já, naznačuje, že toto tělo obývá samotnou hranici imaginace. Hraničnost těchto přívlastků poukazuje na obtížnost zachytitelnosti queer těla. „Nespatřené“ je přívlastek, který charakterizuje obě zpodobnění queer těla v románech *The Passion* a *Written on the Body*. V okamžiku, kdy spatříme queer tělo, spatřujeme i rupturu v heterosexuální matici. Queer tělo, ze kterého nevyplývá genderová identita ztotožnitelná s jasně daným pohlavím, a které nesignifikuje předvídatelnou sexuální touhu vyplývající z genderové identity, představuje diskontinuitu těchto kategorií v heterosexuální matici a zpochybňuje její pevnost. V jejím rámci jsou tyto diskontinuity odsouvány a skrývány. Spatřujeme-li queer tělo, spatřujeme i možnost této diskontinuity, odkrýváme to, co má zůstat skryto. Je-li důsledkem zjevení takové diskontinuity sociální trest, který pevnost heterosexuální matrice střeží, pak jsou i možnosti, které Winterson pro toto zpodobnění volí, výrazem takového trestu. Takové tělo je v jejích textech buď tělo fantastické, kouzelné, což značí ne/možnost jeho spatření, nebo tělo zavržené, což předznamenává či rovnou performuje již zmíněný trest. Winterson tak možnost spatření queer těla spájí s možnostmi imaginace. Neznamená to jen neutěšenou cestu. Znamená to i příslib, který se v takové imaginaci skrývá. Je to možnost představitelného a spatřitelného genderového nepořádku. Nespatřené tělo, tělo, které je produktem imaginace, je wintersonovský způsob znázornění těla, které je v osidlech heterosexuální matrice odsouvanou nemožností. Není tedy explicitně popsáno, krystalizuje však v textech Winterson z technik psaní jako možnost imaginace.

K analýze textů Winterson volí tato práce postupy dekonstruktivní literární kritiky, které v momentech úzké práce s textem propojuje s metodou pozorného čtení (close reading). Pozorné čtení, které vychází z formalismu a literární školy Nové kritiky (I. A. Richards, William Empson) umožňuje podrobné zkoumání verbálních vztahů mezi slovy v textu. Zachycuje jejich komplexní vztahy, nejasnosti či zmnožené významy verbálních a figurativních komponentů v rámci díla. Jako taková byla využívána i proponenty dekonstruktivní literární kritiky (Paul de Man). Dekonstruktivní kritika ukazuje dílo nikoliv jako organickou jednotu, jak to činila Nová kritika, ale jako souhru protichůdných významů. Zároveň poukazuje na jeho metafikční kvality, jako je jeho autoreferenčnost a fiktivnost (Abrams a Harpham, 2009: 73, 217). Vedle postupů dekonstruktivní kritiky a metody pozorného čtení literární stránka metodologie této práce využívá prvků sémiologické analýzy, jako je práce s konotací a kódem. V literární vědě však nelze zcela oddělit hledisko metodologické a teoretické (Knotková-Čapková, 2010: 17) a tak se postupy dekonstruktivní literární kritiky snoubí v této práci s postupy

queer literární analýzy, která metodologickou stránku práce napojuje na stránku teoretickou. Queer literární analýzu konstituuji v dialogu s teoretickým obsahem kategorie queer a jejím ukotvením v queer teorii. Stěžejním teoretickým zdrojem je práce Judith Butler *Gender Trouble*, z níž čerpám centrální teoretický koncept heterosexuální matrice, v jejímž kontextu definuji i queer tělo. Pozornost, kterou Jeanette Winterson věnuje práci s genderovou identitou, předurčuje vhodnost konceptu heterosexuální matrice jako východiska pro definování queer těla, jakož i implikace tohoto wintersonovského uměleckého projektu pro odpovědi na výzkumnou otázku. Jako taková představuje heterosexuální matrice centrální teoretický koncept, od kterého odvíjím svůj postup podivného čtení jakožto jedné z mnoha možných podob queer literární analýzy.

V první kapitole práce věnuji pozornost literárnímu a literárně-kritickému kontextu tématu práce. Rozpadá se na literární kontext tvorby Jeanette Winterson jakožto autorky postmoderní a britské. Její druhá podkapitola se věnuje literárně-kritické recepci a zpracování otázky zachycování těla v literatuře v kontextu díla Jeanette Winterson a spojuje ho s kontextem české literární kritiky. Druhá kapitola představuje teoretické ukotvení výzkumné otázky diplomové práce. Postupuje od vymezení historie a obsahu slova queer jako analytické kategorie prostřednictvím jeho začlenění do historického vývoje queer hnutí a queer politiky, k vymezení pojmu queer literární analýzy až k samotné definici podivného čtení. Třetí kapitolu této práce představuje analýza „Podivná těla v zrcadlovém bludišti románu *The Passion*“. Na ni navazuje čtvrtá kapitola, analýza „Čtení v palimpsestu: nedokreslené tělo v románu *Written on the Body*“. V závěrečné části se věnuji syntéze a komparaci závěrů z předchozích analýz a představuji další možnosti výzkumného rozvíjení touto prací položené a zodpovězené otázky.

Po stránce jazykové užívá tato práce genderově senzitivního jazyka, který umožňuje jak zpřítomňování obou gramatických rodů, tak zachycuje zejména ve čtvrté kapitole možný překlad vyjádření spojených s genderově neidentifikovaným vypravěčem/kou v románu *Written on the Body*. Termín queer překládám tam, kde by působilo jeho spojení do českého sousloví neobratně, či tam, kde je užíván jako sloveso. K tomuto překladu volím termín podivný, a tak v této práci užívám místo termínu queer tělo pojem tělo podivné, podivné město, podivný prostor, podivná zkušenost či podivné čtení. Termín „*abject*“ převzatý od Judith Butler překládám slovem zavržený, či zavržení jako ekvivalent jeho nominální podoby „*abjection*“. Více je této diskuzi

překládaných termínů z angličtiny věnováno v teoretické kapitole. Tato práce nepřechyluje příjmení autorek, teoretiček a kritiček, ale nechává je v originální podobě. Výjimky činí citace překladů děl z angličtiny do češtiny, kdy dodržuje přechýlení příjmení, které je již součástí existující citace. Všechny citace z teoretických a literárně kritických děl uvádí můj překlad, výjimku však tvoří citace z primárních literárních pramenů, od nichž odvíjím analýzu a interpretaci. Číním tak z toho důvodu, že interpretace překladů primárních pramenů by mohla být nepřesvědčivá, zavádějící a nefunkční, zejména při používání metody pozorného čtení, které se nezřídka odvíjí od jednotlivých slov.

2. Jeanette Winterson jako postmoderní britská spisovatelka a wintersonovské tělo v literárně-kritické recepci

Dílo Jeanette Winterson lze charakterizovat mezi jinými především dvěma přívlastky: postmoderní a britské. V následující kapitole načrtnu rysy prací a postojů Jeanette Winterson, s nimiž komunikují postoje literárních kritiček a kritiků k její tvorbě. Ze signifikantních rysů tvorby Jeanette Winterson vyrůstá jak tematické ukotvení této diplomové práce, tak její teoretické zázemí i kritický přístup k analyzovaným románům.

Jeanette Winterson jako postmoderní spisovatelka

Postmodernismus je souhrnný pojem pro literární a kulturní projevy epochy, jejíž počátek lze situovat do 60. let 20. století v USA. Je třeba jej odlišovat od pojmu postmoderna, který označuje kulturně-dějinnou epochu navazující na modernu. Tato epocha je provázena postmodernismem, jenž je typickým literárním a kulturním stylem tohoto období. Nünning (2006: 621) označuje postmodernismus za období, ve kterém se prohlubuje pocit skepse k lidské schopnosti poznání a krize reprezentace. Naproti modernismu se tento proud literární i kulturní tvorby rozchází s elitářstvím modernismu, a to jak v umění tak i vědě. Pro postmodernismus je charakteristické, že směšuje vysokou a populární kulturu. Skepse postmodernismu značí především odklon od osvícenského usilování o všeobjímající uchopení světa. Postmodernismus přestává věřit tzv. velkým vyprávěním náboženství a vědy, jež od doby osvícenství poskytovala smysl lidské existence. Následná ztráta orientace se potom otiskuje do teoretických reflexí o „ztrátě skutečnosti,“ které předznamenávají vytlačení pojmu objektivní reality. Postoje k tomuto vývoji oscilují mezi kulturní skepsí a euforií, která se raduje z příchodu „nové epochy dehierarchizace a liberalizace“ (Nünning, 2006: 622).

Literární artikulace postmodernismu mají velmi různorodé formy. Všeobecně usilují o negaci zažitých konceptů a pohledů na svět. Negace přináší zamyšlení nad koncem umění, projevující se ve zvýšené tendenci k citaci v literatuře. Postmoderní literatura může být charakterizována typickými postupy, jako jsou parodie, plagiát, pastiš a koláž. Negace jako prostředek zpochybňování provází i takové umělecko-

teoretické koncepty, jako je krása, pravda, autentičnost, genialita apod. Výsledkem je zpochybnění jejich domnělé transhistorické a transkulturní platnosti a zdůraznění podílu sociálních institucí jako jsou škola, média, akademie či muzeum na jejich definici. Vnímání estetických (i dalších) soudů je chápáno jako ovlivněné ideologií a socio-kulturním kontextem. Literatura je v tomto rámci chápána jako prostor pro experiment, nikoliv jako médium, v němž lze naléznout smysl umění. Experimentování je znatelné ve fantastických dějových prvcích, metafikčních postupech, absurdní jazykové hře a hybridních žánrech (Nünning, 2006: 622-623).

Barry Lewis postmodernismus společně s Bradburym a Rolandem postmodernismus chápe jako již ukončenou fázi. Společně s těmito autory přichází s pojmem post-postmodernismus pro literární produkci vzniklou po roce 1990 (Bradbury a Ruland, 1991: 9 citováni in Lewis, 2002: 122). Literární tvorba Jeanette Winterson by potom spadala do obou takto vymezených epoch. Literární postmodernismus definuje Lewis prostřednictvím jeho typických projevů, jako je časová nelineárnost, pastiš, fragmentace a paranoidní povaha textů. Pastiš znamená původně nepořádek či zmatek. Literární pastiš znamená napodobeninu (někdy se pro tento pojem uvádí ekvivalent parafráze). Jde o napodobení stylu, nikoli doslovnost. Jak již bylo naznačeno, skepse k možnostem nalézání nových forem v umění se odráží v jeho tendenci k citaci, a pastiš můžeme chápat jako jedno z vyústění takové tendence. Franková označuje pastiš za jeden z oblíbených postupů Jeanette Winterson (2003: 144). Z Lewisem zdůrazňovaných rysů postmoderního psaní je pro psaní Winterson významná též fragmentace. Fragmentace, jak píše Lewis, dělá ze zápletky, postav, prostředí a tématu nepřátele románu. Nerozdobuje tedy jen lineární stavbu textu, ale podobně drolí jeho další stavební kameny. Výsledkem je text rozdělený do sekcí, které jsou odděleny nadpisy, čísla či symboly. Symboly či nadpisy připomínají romány Winterson nejvíce. Symbolika ovoce se velmi často navrácí a provází psaní Winterson již od prvotiny *Oranges are not the Only Fruit* (česky *Na světě nejsou jen pomeranče*).¹

Fragmentace patří mezi postupy postmoderní literatury, které zpochybňují možnost objektivně zachytit realitu. Jako postmoderní rys textů z pera Jeanette Winterson, který můžeme souběžně postavit na programovou rovinu její tvorby, je přístup k vyprávění a linearitě textu. Nelze však tvrdit, že by postmoderní autorky a

¹ Winterson, Jeanette. 1985. *Oranges are not the Only Fruit*. London: Vintage. Česky Wintersonová, Jeanette. 1998. *Na světě nejsou jen pomeranče*. Přeložila Lenka Urbanová. Praha: Argo.

autoři volili jednotně identifikovatelný přístup. Přístupy k narativu si u jednotlivých autorek a autorů odporují (Taylor, 2001: 121). Postmodernismus buď zdůrazňuje sebereflexivitu textu vzniklou v modernismu nebo se navrácí k reprezentaci a k narativu. Některé autorky a autoři spájí linearitu textu s jeho sebereflexivními tendencemi a mezi ně můžeme zařadit i Jeanette Winterson. Její próza zpochybňuje jednotnou narativní identitu a objektivní realitu (Grice a Woods, 1998: 1). Charakteristický pro postoj Winterson k otázce objektivně zachytitelné reality je přitom refrén, který známe z románu *The Passion* (česky *Vášeň*):² „I'm telling you stories. Trust me.” Winterson v něm vyjadřuje typicky paradoxním způsobem svůj postoj k realističnosti a hodnověrnosti vyprávění či psaní. Tímto refrénem vyjadřuje, že její vyprávění spojuje pravdu a lež, čili vyprávění a fakta a dekonstruuje tak dichotomicky konstruované opozice mezi nimi. Je-li zobrazovaná realita románu spojením imaginace o světě a zaznamenaných faktů, potom je i realita, kterou zobrazuje „kontinuální, mnohonásobná, simultánní, komplexní, bohatá a částečně neviditelná“ (Winterson, 1995: 151 citována in Franková, 2003: 143). Spěje tak k zachycení „radikální ontologické nejistoty“ (Laing, 1997: 201 citován in Lewis, 2002: 133), která je často postihována jako nálada postmoderní literatury a umění vůbec.

Zpochybnění hranice mezi pravdou a lží i mezi vyprávěním a faktem a v důsledku mezi literaturou a historií je zároveň efektem, který je spojován s kategorií literatury nazvanou Lindou Hutcheon jako historiografická metafikce. Ta se vztahuje k reprezentaci historie jako ideologicky zatíženého diskurzu (Grice a Woods, 1998: 1). Romány Jeanette Winterson patřící k tomuto souboru literatury jsou především *The Passion* a *Sexing the Cherry* (česky *Jak naštěpit třešeň*)³ (Andermahr, 2007: 6; Grice a Woods, 1998: 1-2; Onega, 2006: 11). Obecněji lze tvrdit, že Winterson v nich prozkoumává vztah mezi literaturou a historií, ale i samotnou konstruovanost literárního díla typickými prostředky sebereflexivity a autoreference, jež jsou charakteristické prostředky metafikce. Winterson takovými prostředky zdůrazňuje umělost vlastního textu, jelikož podrývají jeho zdánlivou uvěřitelnost. Představují potenciál subverze, podrývání vyprávějího hlasu, které Winterson ráda využívá ke komplikování vlastního textu a sdělení. Jako takové mohou být východiskem pro interpretaci, jehož využívám v kapitole věnované románu *The Passion*. Autoreferenční charakteristika je průvodní

² Winterson, Jeanette. [1987] 1996. *The Passion*. London: Vintage. Česky Wintersonová, Jeanette. 2001. *Vášeň*. Přeložila Lenka Urbanová. Praha: Argo.

³ Winterson, Jeanette. 1989. *Sexing the Cherry*. London: Bloomsbury Publishing. Česky Wintersonová, Jeanette. 2004. *Jak naštěpit třešeň*. Praha: Argo.

kvalitou též v románu *Written on the Body*, i když zcela odlišně zpracovanou, než v románu *The Passion*. I při interpretaci tohoto románu postupují od jeho autoreferenčnosti k možnostem spatření wintersonovské rekonceptualizace těla.

Odklon od mimetického pojetí vyprávění se neprojevuje v psaní Winterson jen fragmentací a postupy historiografické metafikce (srv. Tew, 2007: 138). Winterson využívá fantastického vyprávění, prvků magického realismu, ironie a parodie. Romány, které lze označit jako magicko-realistické, jsou například *The Passion* a *Gut Symmetries* (do češtiny nepřeloženo).⁴ Vedle sebereflexivity a autoreference jako projevů historiografické metafikce pak magický realismus a v něm obsažené magično budou představovat v kapitole věnované románu *The Passion* další umělecký prostředek, s nímž pracují pro rozvinutí možností interpretace o transformativním potenciálu pro tělo, ale i naznačení omezení, která v uchylování se k magičnu mohou být nastražena.

Fragmentárnost, historiografická metafikce i magický realismus jsou projevy, které zastřešuje umělecká ambice autorky. „Směr, kterým se má román v 21. století ubírat, stanovuje jasně: k formálnímu a tematickému experimentu (Franková, 2003: 142). Winterson nezřídka deklaruje, že její „literární ambice směřují k formě“ (Winterson, 2003: 107). Způsob, jakým se Winterson hlásí k mezinárodnímu experimentálnímu trendu v literatuře, konvenuje s jejím deklarativním a uměleckým sejetím s modernismem (Onega, 2006: 2). V jejích textech se tak často ozývá poezie T. S. Eliota či Ezra Pounda, stejně jako próza Virginie Woolf nebo Jamese Joyce. Modernisticky vyznívá i zaujetí Winterson rolí umění a literatury. Je to především její víra v transcendenci umění, která rezonuje s modernou a je tak v rozporu s již naznačenou charakteristickou skepsí postmodernismu pro možnosti umění se obnovit a s předvídaním jeho konce (srv. Lewis, 2006: 128; Nünning, 2006: 622).

Hlásí-li se Winterson k tradici modernismu, je tu však i literární tradice, se kterou je literární kritikou spojována, a přesto se k ní staví přinejmenším ambivalentně. Literárně kritická recepce díla Winterson i tato diplomová práce věnuje pozornost feministickým a genderovým aspektům prózy Winterson. Vychází nejen ze skutečnosti, že se Winterson otevřeně hlásí k lesbické identitě, ale především ze silného tematického ukotvení její tvorby, které směřuje ke hře s genderovou identitou. Lesbická literární tradice ale jakoby pro Winterson nepředstavovala „legitimní“ předchůdkyni, ke které by se chtěla otevřeně přihlásit. V rozhovoru s Kolářovou například na otázku, zda se cítí

⁴ Winterson, Jeanette. 1997. *Gut Symmetries*. London: Random House Value Publishing.

být spojená s předchozími generacemi lesbického hnutí, odpovídá velmi vyhýbavě a mnohoznačně:

Jistě, všichni si pomáháme navzájem. Chvilé, která dovolí něčemu vykvést, přichází zčistajasna. Něco se vyvíjí, zatím skrytě, v podzemí. Neustále to roste a nakonec se to protlačí do společenského prostoru, do současné kolektivní imaginace. Všichni stavíme na tom, co vytvořili lidé před námi. Stejně jako já jsem navazovala na dílo ostatních, budou lidé stavět na tom, co jsem udělala já [...]. (Winterson, 2003: 102)

Winterson tu zcela jasně problematizuje svůj osobní vztah k tradici lesbického hnutí, ale nečiní jen to. Ve svém uměleckém manifestu *Art Objects* (do češtiny nepřeloženo)⁵ věnuje celou podkapitolu, aby problematizovala samotný koncept lesbické literární tradice. Je zajímavé, že autorka, v jejímž díle můžeme vysledovat problematizaci nemoci jako překážky, kterou je třeba mechanicky odstranit, jako tomu činí například ve *Written on the Body*, zároveň konotuje lesbismus s nemocí. Činí tak, když s příznačnou ironií srovnává Woolf a Keatse s tím účelem, aby vytvořila k lesbické literární tradici zesměšňující paralelu:

Nevidím žádný důvod k tomu, abychom do tvorby [spisovatelky] Woolf zapřádali fyzické obtíže jejího života. Pokud bych vám tvrdila, že interpretace Keatse musí pracovat s tuberkulózou a skutečností, že byl ošklivý a malý, ignorovali byste mne. Měli byste mne ignorovat; tvorba spisovatele/ky není náčrtem jeho/jejího pohlaví, sexuality, psychického a fyzického zdraví. (Winterson, 1996: 97)

V tomto argumentu, který připomíná „smrt autora“ a zpochybňuje legitimitu biografické literární kritiky, je sexualita řazena na stejnou rovinu se zdravotními dispozicemi osoby spisovatele/ky. Winterson se v tomto bodě explicitně rozchází s chápáním sexuality jako sociálně konstruované kategorie (ale i zdraví a nemoci), když nepřímou tvrdí, že „osobní není umělecké“ a tudíž, že osobní není politické. Že biografické je konstitutivním prvkem, který je nevyhnutelně přítomen v jejím psaní, je přitom jen další kontradikcí, které by postoje Winterson mohly představovat vůči tematické rovině jejích prací. Neříká jen, abychom při čtení a interpretaci jejích románů odhlíželi od její genderové identity. Vyzývá i k přehlížení kontinuity, kterou představuje s lesbickými autorkami, jako jsou Radclyffe Hall, Gertrude Stein, Willa Cather, Virginia Woolf, Maureen Duffy a mnohé další představitelky lesbické literární tradice. Že to svým psaním zároveň nečiní, dokládá její spřízněnost s Virginií Woolf a Gertrude Stein. Winterson by jistě namítla, že tuto spřízněnost spatřuje zejména skrze formu a „literární“ kvalitu svého díla. Budu-li tedy věrná výzvě Winterson, abych ignorovala její osobu, budu stejně jako významný proud literární kritiky věnované jejímu dílu

⁵ Winterson, Jeanette. [1995] 1996. *Art Objects*. London: Vintage.

interpretovat její dílo v otázkách rekonfigurace a rekonceptualizace těla v souvislosti s genderovou identitou a neheterosexuální tematikou, příznačnou pro její dílo.

Hra s genderovou identitou, zobrazování neheterosexuální sexuality, balancování na hraně mezi maskulinitou a feminitou jsou témata, která se stala určující pro širokou literárně-kritickou recepci díla Jeanette Winterson (srv. Harris, 2000: xi-xii citována in Onega, 2006: 226). Literární kritika má tendence od uchopování témat genderové identity, kterými Jeanette Winterson dospívá k ohýbání genderového řádu (jenž je v této práci uchopován skrze koncepci heterosexuální matrice Judith Butler) abstrahovat k tématům se zdánlivě „širším přesahem“ či „obecnější platností“, jako tomu činí Philip Tew (2007), Susana Onega (2006) či Milada Franková (2003) a nakonec i samotná autorka. Z rozhovoru Kateřiny Kolářové s Jeanette Winterson (2003), jak již bylo doloženo, Winterson nepovažuje tradici lesbického hnutí a potažmo lesbické literatury za určující proud tvorby, se ke které by se chtěla přihlásit a artikulovat tak, jak její dílo promlouvá k tomuto odkazu. Zároveň Kolářová svými otázkami naznačuje, že taková interpretace se vlastně nepřímo podílí na marginalizaci lesbické identity a tematiky, ale i významu zpřítomňování neheterosexuálních genderových identit v literární tradici a kritice. Interpretace Susany Onegy například od tematicky neheterosexuálních genderových identit dospívá k „širšímu přesahu“ v důrazu na zrání postav. Spatřuje v proměnách uchopování genderových identit v dílech Jeanette Winterson především znázornění transformativního potenciálu lidské zkušenosti pro subjektivitu (Onega, 2006: 226). Není mým cílem popřít chápání románů jakým je i román *Oranges are not the Only Fruit* jako buildungsromanů, které mohou promlouvat i k neheterosexuálnímu čtenářstvu. Tato interpretace by však ani neměla být činěna na úkor politického aspektu, který s sebou zpřítomňování tematiky neheterosexuálních genderových identit a sexualit bez výjimky nese. Vývoj zpodobňování lesbických genderových identit tak tedy nelze interpretovat pouze jako „prozkoumávání lidské zkušenosti v širším rámci“ (Onega, 2006: 226). V kontextu vývoje zachycování a vyjadřování lesbických genderových identit je nezbytné vnímat a zdůrazňovat jejich emancipaci a posouvání od modelu invertního (který se v dílech Winterson neobjevuje), k modelu pozitivně identifikované lesby (*Oranges are not the Only Fruit*), přes identitu fluidní, hybridní či androgynní připomínající woolfovského Orlanda (Villanelle v *The Passion*, Dog Woman v *Sexing the Cherry*) až po pokus o rozpuštění genderové identity jako relevantní kategorie identifikace ve *Written on the Body*.

Jeanette Winterson jako britská spisovatelka

Transformace subjektivity a její hybridita jsou témata, kterými Tew začleňuje Winterson do širšího panoramatu britské literatury (2007). V tomto kontextu ji přičleňuje k autorkám a autorům pohybujícím se v širším proudu britské literární tvorby pracující s postkoloniální tematikou. Jsou jimi zejména Zadie Smith a Salman Rushdie. Narativy těchto spisovatelek a spisovatelů se zabývají hybridním a proměnlivým sociálním a historickým kontextem. Z toho vyrůstá konceptualizace možností revize kulturní identifikace vycházející z mnoha míst a mnoha subjektů (Tew, 2006: xii). Taková próza je často hybridní a groteskní, což jsou charakteristiky relevantní pro všechny tyto tři britské spisovatelky a spisovatele, ale i mnohé další. Hybriditu je tedy potřeba v tomto kontextu vnímat „nikoli pouze jako otázku migrace, ale zmnožených kulturních identit“ (Lane, 2003: 143 citován in Tew, 2007: 159). Hybridita v politickém důsledku není výraz individualismu, ale sociální priorita (Tew, 2007: 181). Jeanette Winterson ve svém díle ztvárňuje nejrůznější pole a varianty transformace. V tomto smyslu, připomíná Tew, je příbuzná její tvorba i Angele Carter, zejména ve výrazu, který směšuje narativ s prvky bajky, mýtu a folklóru. S Angelou Carter a Salmanem Rushdie připodobňuje Winterson i Susana Onega v proudu britské literární tvorby, která obsahuje produktivní prvky ironie a parodie, která se otiskuje do fantastických prvků jejich psaní a představuje tak literaturu, která rozpouští struktury a posunuje se tak k „překročení hranic, jež oddělují já od jinakého/Druhého, muže od ženy, člověka od zvířete, a organické objekty od neorganických“ (Jackson, 1981: 73 citována in Onega, 2006: 2). Vedle tematického ukotvení a z něj vyplývající příbuznosti s již jmenovanými autory jmenuje Franková celou řadu dalších, se kterými Winterson pojí zájem o prozkoumávání forem metanarativů historiografické metafikce, jako jsou Ian McEwan, Penelope Lively, Graham Swift nebo Peter Ackroyd.

Jeanette Winterson se narodila v Manchesteru roku 1959 a vyrostla v Lancashiru jako adoptivní dcera evangelicky založených rodičů. Od této dívky ze severské, věřící rodiny z britské pracující třídy očekávali její rodiče, že se stane misionářkou a heterosexuální ženou, s čímž se její intelektuální a tvůrčí ambice vylučovaly. Její rodiče vlastnili šest knih, z nichž dvě byly bible a jedna Thomase Maloryho *Smrt Artuše*. Winterson se ke čtení knih musela uchylovat na domácí latrínu. Jinak je musela ukrývat pod matrací, dokud je její matka nenalezla a nespálila. Ve dvanácti letech se stala

kazatelkou a v šestnácti ji „nalezli v posteli s jinou ženou, vyhodili z domu a z církve“ (Barr, 1991: 31 citována in Onega, 2006: 4). Po práci v pohřebním ústavu, cukrárně a psychiatrické léčebně se přihlásila na St. Catherine's College v Oxfordu, kde nesložila ústní zkoušku. Po třech dnech kempování před její budovou se rozhodl profesorský sbor změnit rozhodnutí. V roce 1978 začala studovat britskou literaturu. V roce 1982 se přestěhovala do Londýna, o rok později začala pracovat jako editorka v nakladatelství. V roce 1985 publikuje první knihu *Oranges are not the Only Fruit* a získala za ni ocenění Whitbread First Novel Award. Ve stejném roce napíše ještě *Boating for Beginners* (do češtiny nepřeloženo).⁶ V roce 1987 je vydána *The Passion*, která získala ocenění John Llewelyn Rhys Prize a o dva roky později *Sexing the Cherry* s oceněním E. M. Forster Award. Rostoucí úspěch autorky přerušuje až román *Written on the Body* v roce 1992, který získává rozporuplnou reakci kritiky. Nevalného přijetí se dočkala i kniha *Art & Lies* (do češtiny nepřeloženo)⁷ z poloviny devadesátých let. Pokles v pozitivní recepci mizí až s románem *Gut Symmetries* z roku 1997. Po něm přichází ještě *The PowerBook* (do češtiny nepřeloženo)⁸ a *Lighthousekeeping* (do češtiny nepřeloženo)⁹. Nejnovější tvorbu potom reprezentuje především *Weight* (česky *Tíha*).¹⁰

Wintersonovské tělo v literárně-kritické recepci; česká literárně-kritická recepce těla v literatuře

V kontextu literárního díla Jeanette Winterson představuje obrácená pozornost k wintersonovskému ztvárnění korporeální existence nejnovější proud témat zkoumaných literární kritikou (Andermahr, 2007: 7). Mezi představiteli a představitelkami takové literárně-kritické recepce figuruje zejména Ina Schabert, která se v práci „Habeas Corpus 2000: The Return of the Body“ věnuje srovnání románu *Written of the Body* s prací autorky Michele Roberts a svoje zkoumání situuje do kontextu karteziánského odcizení korporeální reality a wintersonovské tělo pojímá jako tělo psané a přichází s interpretací těla jako vepsaného do textu, kde korporealita

⁶ Winterson, Jeanette. 1985. *Boating for Beginners*. London: Meuthen.

⁷ Winterson, Jeanette. 1994. *Art & Lies: A Piece for Three Voices and a Bawd*. London: Jonathan Cape.

⁸ Winterson, Jeanette. 2000. *The PowerBook*. London: Jonathan Cape.

⁹ Winterson, Jeanette. 2004. *Lighthousekeeping*. London a New York: Fourth Estate.

¹⁰ Winterson, Jeanette. 2005. *Weight. The Myth of Atlas and Heracles*. Edinburgh: Canongate. Česky Wintersonová, Jeanette. 2005. *Tíha. Mýtus Atlanta a Herakla*. Přeložila Jitka Fialová. Praha: Argo.

strukturuje samotné psaní. V českém kontextu se literární tvorbě Jeanette Winterson věnuje zejména Milada Franková, jednak v přehledové práci o současných britských spisovatelkách *Britské spisovatelky na přelomu tisíciletí* (2003), jednak v kapitole „Fantastic Female Figures in the Works of Fay Weldon, Angela Carter, Jeanette Winterson and Marina Warner“ ve sborníku prací *The Human Figure in (Post-) Modern Fantastic Literature and Film* brněnské Filozofické fakulty. V tomto posledně zmíněném textu uchopuje wintersonovsky ztvárněné tělo v kontextu literárního pojmání těla žánrem, tedy pojmenovává ho jako fantastické, podobně jak to činí Daniela Hodrová v díle *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (2001). Zde v kapitole „Jiné tělo“ Hodrová vymezuje tělo v překryvu s vymezením žánru. Artikuluje tak různé kategorie těl, jako je tělo tragické nebo tělo fantastické, když zdůrazňuje provázanost literárních zobrazení těl a literárních žánrů (2001: 639). Fantastické tělo, které artikuluje při čtení prózy Winterson i Franková, je přitom zároveň tělo Druhé. Je to tělo, pro které je charakteristická schopnost metamorfózy, fragmentarizace a hybridizace (2001: 644-645). Ve stejném žánru rovněž vyzdvihuje metaforu splývání těla a města, kterou spřizňuje s tělem homosexuálním (2001: 645). Jsou to i rysy, které budeme nacházet v románech analyzovaných touto prací. V próze *The Passion* Winterson artikuluje jak tělo hybridní a fantastické v těle Villanelle, tak město splývající s tělem, když se charakteristiky Benátek snoubí s charakteristikami jejího těla. Hodrová se při zkoumání literárního ztvárňování těla pohybuje ve fenomenologické rovině jeho uchopování, stejně jako to činí Vojvodík ve své práci *Imagines Corporis: Tělo v české moderně a avantgardě* (2006). Fenomenologické zkoumání mu umožňuje začleňovat tělo na ose čas – prostor – tělo a dospět tak k „fenomenologii tělesnosti,“ které je pro něj východiskem nové artikulace estetiky těla v české literární moderně a avantgardě (2006: 9-11). Tělesnost tak vykládá v souborném pojetí dynamiky vidění, kterou pojímá jako aktivní a skrze kterou je tělo „otevřené světu“. Ve fenomenologickém pojetí „tělo nejen máme, tělem jsme“ (2006: 12). Ve stejném teoretickém ukotvení se pohybuje i Činátlová ve své práci *Příběh těla* (2009). Stejně jako Vojvodík ukotvuje práci ve fenomenologické tradici, tematické rozpětí je však širší a sahá od středověké literatury k období modernismu a postmodernismu a vedle české literární tradice přihlíží i k tradici světové.

Butlerovské uchopování wintersonovských textů známe z prací Laury Doan (1994) nebo Leigh Gilmore (2001), se kterými pracuji v hlubší analytické rovině v obou kapitolách věnovaných analýze vybraných románů. S butlerovským teoretickým

rámcem pracuje při čtení Winterson i Jennifer Gustar, která spojuje performativní čtení s psychoanalytickým, v němž vychází zejména z Lacana. I přes přítomnost performativního a queer čtení v některých kritických recepcích Jeanette Winterson, je zasazení interpretace próz Winterson do kontextu butlerovské heterosexuální matrice ojedinělé. Důsledně s tímto konceptem ve známých a dostupných queer literárních analýzách Winterson dosud nikdo nepracoval.

3. Teoretická kapitola

Úvod

Analytická část této diplomové práce se snaží formulovat, jakými literárními prostředky a jakými artikulacemi se Jeanette Winterson přibližuje formulaci těla, které představuje diskontinuitu v rámci heterosexuální matrice. Jedná se o analýzu, která vychází k queer teorie a pracuje s pojmem queer jako analytickým a dekonstruktivním nástrojem a dospívá tak k podivnému čtení. Pojem queer, pokud je používán samostatně, nepřekládám, zato používám jeho překlad „podivný“ či „zpodivňování“ a sloveso „zpodivnit“ tam, kde by výraz „queer“ nestál samostatně a kombinace anglického výrazu s českým by v českém kontextu působila neobratně. Výjimku tvoří sousloví queer literární analýza, queer hnutí, queer politika a queer teorie, ve kterých má použití tohoto slova odkazovat na pojem queer coby analytickou kategorii a navíc se tato sousloví již v některých kontextech v češtině vyskytují. Sousloví podivné čtení je potom forma queer literární analýzy užívaná a zformulovaná pro účely této diplomové práce. Pracuje s butlerovským modelem heterosexuální matrice jako se svým hlavním analytickým nástrojem k tomu, aby poukázala na figurativní a narativní postupy, kterými Winterson zobrazuje tělo, jež nereplikuje kauzální vazby mezi kategoriemi pohlaví, genderu a povinné heterosexuality. Podivné čtení rozvinuté této práci je pokusem o nalezení artikulací podivného těla v románech *The Passion* a *Written on the Body* spisovatelky Jeanette Winterson. Jeho smyslem je, jak již bylo v „Úvodu“ této práce poukázáno, nalézt artikulace queer těla, které představují diskontinuitu kategorií heterosexuální matrice, otevřít tak možnosti genderového nepořádku v rovině symbolické, která může předznamenat možnosti spatřování těchto diskontinuit v podobě podivných, queer těl v sociální realitě.

V následujícím textu budu postupně formulovat pojem queer jako analytickou kategorii, jeho původ a vývoj jeho významu, jakož i hlavní chápání v současném kontextu. V této definici jej začlením do kontextu vývoje queer hnutí, queer politiky a queer teorie. Od vyložení pojmu queer a queer teorie potom odvodím queer literární analýzu jako dekonstruktivní strategii a přiblížím pojem podivné čtení, který užívám v této práci jako pojmenování vlastní práce s kategorií queer jakožto analytického

nástroje. Termín podivné čtení je zformulován čistě pro pojmenování metodologicko-teoretického přístupu k literární analýze v textu této diplomové práce. Nejedná se o překlad pojmu queer literární analýzy, jejímž je podivné čtení spíše užším vymezením a aplikací. Hlavní teoretický koncept, který napomáhá definovat podivné čtení je model heterosexuální matrice Judith Butler formulovaný v práci *Gender Trouble* (1990), od kterého odvozují i konceptualizace těla. Diskurzivní konceptualizaci těla v heterosexuální matici i jeho dualistický model rozšiřují o podrobnější charakteristiky čerpané především z práce *Volatile Bodies* (1994) autorky Elisabeth Grosz. Definice heterosexuální matrice, kterou slovy Nikki Sullivan „queeruje“ – zpodivňuje Judith Butler svojí performativní definicí genderu, slouží jako východisko k diskurzivní formulaci těla, která s přihlédnutím k začlenění této definice (a jejímu faktickému vyčlenění) z kauzálních vztahů mezi kategoriemi pohlaví, genderu a povinné heterosexuality používám jako konceptualizaci queer těla, tedy „podivného těla,“ o jehož artikulace usilují v následných dvou analytických textech nad romány Jeanette Winterson. Cílem je spatření nespátřeného těla, podivného těla, které není nikdy v textech explicitně popsáno. Můžeme ho však spatřit díky podivnému čtení rozvinutému v této práci.

Queer, queer hnutí a politika a queer teorie

Pojem queer byl původně hanlivý termín užívaný ke stigmatizaci mužské či ženské stejnopohlavní lásky. Termín queer v anglickém jazyce původně znamená divný, podivný, excentrický. Byl též od pozdního 19. století užívaný jako hanlivé označení pro homosexuály (Shorter Oxford Dictionary, 2002). V osmdesátých letech 20. století začal být tento termín používán v americkém a britském aktivistickém kontextu jako označení pro variabilní společenská a kulturní uskupení či komunity v rámci hnutí AIDS či hnutí homosexuálů (Sokolová, 2001: 244). Český překlad se pohybuje mezi termínem „podivný“ (Spargo, 2001)¹¹ a termínem „teplouš“ či „teploušský“ (Butlerová, 1999)¹². Věra Sokolová ve „Slovníku pojmů“ připojeném ke knize *Vytoužená minulost* (2001) užívá původní anglický výraz queer (Sokolová, 2001: 244). Zdůrazňuje, že

¹¹ Zde se jedná o překlad termínu queer od Jiřího Vacka v publikaci *Foucault a teorie podivného* (2001).

¹² Tento překlad zvolil Pavel Barša v překladu kapitoly „Critically Queer“ z knihy *Bodies that Matter* Judith Butler (1999).

překlad „teploušství“ či „teplouš“ sice přenáší pejorativní konotaci, kterou původní užívání termínu queer v angličtině neslo, nicméně nezahrnuje současný význam znovu osvojeného adjektiva queer (které je užíváno i jako sloveso, jak bude vysvětleno). Ten tkví v hrdosti a sounáležitosti se zvolenou komunitou. Smysl opětovného osvojení termínu queer spočívá v zahrnutí rozličnosti identit, které dichotomické vnímání identit v binaritě heterosexuální/homosexuální vylučuje. Jedním z přijatých a osvojených významů slova queer má být právě přijetí proměnlivosti a neohrazenosti sexuality (Sokolová, 2001: 244).

Kontext vývoje obsahu slova queer je formován vzájemně provázanými sférami aktivismu a teorie. Tyto složky kontextu významu slova queer procházely komplexním vývojem (Jagose, 1996: 76). Cílem queer hnutí raných 90. let 20. století se stalo opětovné přisvojení sexualizovaného a sexuálního těla ze „zajetí sexuologickým aparátem“ (Schoene, 2006: 285). Vytklo si za cíl osvobodit sexualitu a navrátit jí subverzivní potenciál. Za náplň současného queer hnutí lze označit boj proti homofobii obsažené v samotném původně urážlivém obsahu slova queer. Slovo queer prošlo, jak již bylo naznačeno, sémantickou transformací (Schoene, 2006: 285) a stalo se „pozitivní identifikací“ (Thomas, 2000: 86 citován in Schoene, 2006: 285). Nynějším významem pojmu queer je odmítnout pevně ohraničené genderové kategorie a napadnout tak heteronormativitu (Schoene, 2006: 285). Queer politika potom bojuje proti systému povinné heterosexuality souborem alternativních životních stylů, které jsou neslučitelné s buržoazní heteronormativitou (Schoene, 2006: 286). V queer politice je obsaženo neustálé vymezování se, kterým se má předejít její politické neutralizaci. Nejde přitom o osvobození obyčejné a již existující přirozenosti, ale o neustálou a neutuchající snahu o sebeutváření a sebetransformaci (Halperin, 1995: 122 citován in Schoene, 2006: 286). Z tohoto kontinuálního sebeutváření a sebetransformace vyplývá postoj queer politiky k definici sebe sama: queer politika trvá na své anti-identitě. Znamená to, že pojem queer definuje jako „neurčitý a otevřený signifiant“ (Schoene, 2006: 286). Queer hnutí se tedy chce pevné definici vyhnout, uniknout jí, čímž se vyhýbá pevnému ohraničování identit, jež chce osvobodovat (Schoene, 2006: 287). Sullivan však uvádí, že se můžeme při snaze pojem queer vymezit soustředit na diskurzy, v nichž tento pojem figuruje a identifikovat tak rozmanité způsoby, v nichž je pojem queer a konečně pojem queer teorie chápán a praktikován (2003: 43). Vedle vymezení pojmu queer jako otevřeného signifikantu či anti-identity bez esence David Halperin chápe queer jako soubor praktik a pozic:

Queer je z definice cokoliv, co se vyhýbá normativnímu, legitimnímu, dominantnímu. Neexistuje nic, k čemu by se nezbytně vztahoval. Je to identita bez esence. 'Queer' tedy označuje nikoliv pozitivitu, ale pozicionalitu tváří v tvář normativnímu [...]. [Queer] popisuje horizont možností, jejichž rozsah a heterogenní rozpětí nelze principiálně vymezit předem. (1995: 62 citován in Sullivan, 2003: 43)

Queer teorie je tedy v souladu s výše uvedenou charakteristikou usilováním o dosažení za horizont možného, který chápeme jako horizont každodenních politik k nemyslitelným a utopickým sexuálním konfiguracím. Snaží se o znovuvynalezení podmínek našich sexualit a konstruování jiného diskurzivního horizontu či jiného způsobu myšlení o sexuálním (de Lauretis, 1991: iv citována in Schoene, 2006: 291). Queer teorie tedy dekonstruuje binární opozici, podle které je lidstvo rozděleno do dvou vzájemně vylučných genderových identit, maskulinní a femininní, které však po sobě musejí toužit (Butler, 1993: 239 citována in Schoene, 2006: 292). Jde tedy spíše o studie vědění a sociálních praktik, které pořádají společnost jako celek do heterosexuálních a homosexuálních těl, tužeb, identit, sociálních vztahů, vědění, kultur a sociálních institucí (Seidman, 13 citován in Schoene, 2006: 292). Hlavním cílem queer teorie je vstoupit do genderových studií a studií sexuality způsobem, který rozpustí všechny tradiční a normativní kategorie sexuologie. Tento způsob se potom nevyhýbá ani kategorii queer, kterou právě z těchto důvodů nechce omezit na substantivní pojmenování (Schoene, 2006: 294). Je-li slovo queer z podstaty svého významu nedefinovatelné, lze jej chápat jako otevřenou možnost čtení mezi řádky, jak s ní přichází Sedgwick. Podle její charakteristiky je potom queer hnutí sestávající se postojů, které se spojují s teoretickými východisky. Tato východiska můžeme popsat jako

neuzavřenou soustavou možností, [...] mezer, přesahů, nesouladů a rezonancí [či] pomlky ve významech tam, kde konstituující prvky genderu kohokoliv a sexuality kohokoliv nejsou utvořeny (či nemohou být) tak, aby utvářely jeden monolitický význam. [Představuje] [e]xperimentální lingvistická, epistemologická, reprezentační a politická dobrodružství, která podstupují mnozí z nás, jež občas pociťují nutnost se popsat jako (kromě mnoha jiných možností) lidé, kteří se dokážou radovat a učit se z těchto možností nebo se s nimi identifikovat. (Sedgwick, 1994: 8 citována in Schoene, 2006: 294)

Snaha nalézat významy na hranici a klást si otázku po jejich pozicionalitě při neustálém vnášení otázek po diskurzivním situování kategorií sexualit a s nimi spojovaných a rozpojovaných genderových identit vysvětluje pojetí pojmu queer a queer teorie jako dekonstruktivní strategie. Ani nesoulad mezi heterosexuálním a queer nesmíme vnímat jako jednoduše opoziční situovanost. Podle Smith tedy pojem queer značí „strategii, přístup. [...] Queer artikuluje radikální dotazování se po sociálních a kulturních normách, pojetích genderu, reproduktivní sexuality a rodiny“ (Smith, 1996:

280 citována in Sullivan, 2003: 43). Chápeme-li pojem queer jako značící toto dekonstruktivní úsilí, potom je dobré o něm neuvažovat jako o podstatném jménu, substantivu, které by jej ohraničilo a uzavřelo (stejně jako identita či fixovaná pozicionalita). Proti tomu se samo svou povahou vzpírá. Sullivan navrhuje (a mnozí jiní a jiné) chápat pojem queer spíše jako sloveso. Jde tedy o takové porozumění pojmu queer, které jej bude vykládat jako soubor aktivit oproti jasnému nominálnímu a normativnímu pojmenování (Sullivan, 2003: 50). Souhlasně s Warnerem tedy můžeme queer chápat „nikoliv pouze jako rezistenci k normě, ale – co je více podstatné – protestu proti ‘ideálu normálního chování’. Queer [...] se pak jeví jako dekonstruktivní praxe, kterou však nepodniká již konstituovaný subjekt a která tudíž nedodává subjektu pojmenovatelnou identitu“ (Warner, 1993: 290 citován in Sullivan, 2003: 50).¹³

Podivné čtení; queer literární analýza

Chápeme-li pojem queer jako soubor aktivit, které jsou definovány dekonstruktivní strategií s cílem demontování heteronormativity a povinné heterosexuality a jejího obnažení jako normativního ideálu, od kterého se chceme touto aktivitou odklonit, potom literární analýza informovaná tímto pojmem je rovněž interpretativní strategií, která subverzivně přistupuje k ustanoveným jazykovým a kulturním hranicím mezi mužem a ženou, homosexuálním a heterosexuálním kategoriím, stejně jako ke kategoriím normálního a abnormálního (Abrams a Harpham, 2009: 296-299). Vyjdeme-li z původních významů slovesa queer v angličtině, má potom queer literární analýza za cíl kazit, dělat nepořádek a činit nepřírozeným (Sullivan, 2003: 52). Znamená to potom, že tato analýza chce odkrýváním arbitrárního uspořádání kategorií pohlaví, genderové identity a povinné heterosexuality dospět k jejich denaturalizaci – učinit je podivnými a nastolit „genderový nepořádek“ (Butler, 1990: 24)¹⁴. Znamená to tedy odkrývání a obnažování arbitrárnosti uspořádání těchto kategorií, které se jeví jako sestavené do zdánlivě logického celku, který je chápán jako

¹³ Problematiku ontologického subjektu a jeho spojitost s genderovou identitou a heterosexuální maticí budu diskutovat v části věnované definování heterosexuální matrice vycházející z práce Judith Butler *Gender Trouble* (1990).

¹⁴ S pojmem genderového nepořádku („gender disorder“) operuje Judith Butler v opozici k genderovému pořádku, tj. modelu heterosexuální matrice, který bude v této kapitole teprve definován (1990: 24).

přirozený, jediný možný a správný, přičemž vytlačuje všechny jiné možnosti pořádání pohlaví, genderu a sexuality.¹⁵

Queer literární analýza přitom nemá svůj definovaný a definitivní normativní přístup k textu. Neexistuje tedy jediná cesta „zpodivňování“ či podivného čtení textů. Jde spíše o soustavu praktik čtení a psaní, které jsou politické ve smyslu, ve kterém obnažují a problematizují prostředky, jimiž je sexualita textuálně konstituovaná ve vztahu k normativním a dominantním pojetím pohlaví, genderové identity a sexuality (srv. Sullivan, 2003: 191). Chceme-li přijít s podivným čtením literárního textu, potom je hlavní strategií kritická práce s textem, která má prozkoumat způsoby, jimiž je význam kategorií pohlaví, genderové identity a sexuality produkován v textu s perspektivou k jejich nesamozřejmému uspořádání do heterosexuální matrice. Tato perspektiva znamená denaturalizaci jejich kauzálního spojení v tomto heterosexuálním genderovém rámci (tj. heterosexuální matrici v butlerovském smyslu). V této denaturalizaci můžeme nacházet způsoby jejich rekonfigurací, artikulovat a zviditelnit možnosti genderového nepořádku, kterému se budu ještě dále v této kapitole věnovat. Pozornost k arbitrárnímu uspořádání kategorií pohlaví, genderové identity a sexuality potom je jeden z prvků, který konstituuje podivné čtení v této práci.

V tomto smyslu nezáleží na tom, zda zkoumaný text „je“ či „není“ queer, tj. zda pojednává explicitně o neheterosexuálních konfiguracích vztahů, identit či praktik. Se stejným přístupem můžeme pojímat texty s heterosexuální dynamikou, či k textu, který se, jako je tomu ve wintersonovských dílech, věnuje explicitně či implicitně neheterosexuálním konfiguracím identit, vztahů a praktik. Co toto podivné čtení definuje, je právě přístup k normativě sexuální a genderové a vnímání těchto normativit jako nesamozřejmě spojitých či kontinuálních. Je-li signifikantním rysem queer teorie dekonstruktivní strategie a aktivita, potom i toto čtení má dekonstruovat samozřejmě vyplývání genderové identity z pohlaví a sexuality z genderové identity. Má si všimnout dynamiky vztahů mezi těmito kategoriemi, odkrývat ji a tím zviditelnovat i sociálně-hegemonické a hierarchické vztahy mezi nimi, stejně jako artikulovat, pokud je to možné, skryté diskontinuity mezi těmito kategoriemi tam, kde jsou i nejsou viditelné a jasně uchopitelné.

Podivné čtení se inspirovuje přístupem Eve Kosofsky Sedgwick z práce *Epistemology of the Closet* (1990). Sedgwick vlastní kritickou analýzu na textech chápe

¹⁵ Pojem heterosexuální matrice bude definován níže v tomto textu ve stejnojmenné kapitole.

jako dekonstrukci homo/heterosexuální opozice, bez níž je chápání západní kultury neucelené (Sedgwick, 1990: 1). Proto si všímá nevyřčených obsahů, těch, které zůstávají v opacitě textu skryty. Tyto nevyřčené obsahy chce dekonstruktivní strategií vynášet na světlo a rozkrývat souvislosti mezi dalšími na homo/heterosexuální opozici navázanými binaritami. Nevyřčené je ohniskem její pozornosti, jelikož ani mezi vyřčeným a nevyřčeným nelze vnímat jasnou dělicí linii, co do vypovídací schopnosti textu. Společně s Foucaultem tvrdí, že „neexistuje žádné binární dělení mezi tím, co někdo říká a tím, o čem mlčí; musíme se snažit určovat rozličné způsoby, kterými se o těchto věcech [(těchto binaritách)] nemluví. Neexistuje jedno mlčení, je jich mnoho a tato ticha jsou integrální součástí strategií, které zakládají a konstituují diskurzy“ (Foucault, 1978: 27 citován in Sedgwick, 1990: 3). Dekonstruktivní strategii práce s významy potom definuje jako úsilí, jehož cílem je ukázat, jak jsou kategorie prezentované v kultuře jako symetrické binární opozice uspořádané do hierarchicky pořádaných vztahů. Tato strategie ukazuje, že termín B není symetrický s termínem A (je-li model A/B např. modelem dichotomie heterosexuální/homosexuální). Naopak je termín B podřízen termínu A. Zároveň ukazuje, že termín A je v definování svého významu závislý na termínu B tím, že si ho podřizuje a vylučuje ho ze své vlastní definice. Z toho potom vyplývá, že prvenství termínu A jakožto centrálního nad marginálním termínem B je v tomto uspořádání nestabilní, stejně jako celý model A/B. (Sedgwick, 1990: 10). V perspektivě podivného čtení potom znamená tento dekonstruktivní postup snahu

zvrátit rétorickou opozici toho, co je ‘transparentní’ nebo ‘přirozené’ a toho, co je ‘derivativní’ nebo ‘odvozené’ tím, že doložíme, že vlastnosti vyplývající z ‘homosexuality’ (jako závislého termínu) ve své podstatě podmiňují ‘heterosexualitu’ a že ‘heterosexualita’ má ke svému privilegovanému statusu daleko a je třeba s ní zacházet jako se závislým pojmem. (Beaver, 1981: 115 citován in Sedgwick, 1990: 10).

Ve wintersonovských textech potom věnuji pozornost zejména v díle *The Passion* tomu, jak Winterson záměrně pořádá tyto významové dichotomie, aby je strukturou svého textu denaturalizovala a ukázala tak arbitrárnost existence těchto dichotomií. Dichotomie, se kterými Winterson v *The Passion* pracuje, jsou například racionalita/emoce, koherence/diskontinuita, řád/chaos, femininita/maskulinita a mnohé další. V románu *Written on the Body* Winterson pracuje s dichotomiemi méně explicitně, zato jsou více organicky zapracované do způsobu, kterým dospívá k vzájemně si protirečícím konceptualizacím těla. Oproti *The Passion* nespěje k rozbití

této opozice, spíše situuje tyto konceptualizace do vzájemného přepisování a tím nechává odpověď na otázku, zda je tato dichotomie nezbytná, otevřenou.

Heterosexuální matrice

Vztah heterosexuální matrice ke kategorii „ženy“

Chápeme-li tedy podivné čtení vycházející z queer teorie jako dekonstruktivní strategii, je jeho cílem denaturalizace heteronormativního chápání pohlaví, genderu, sexuality, sociální a vztahů mezi nimi (Sullivan, 2003: 81). Tomuto porozumění odporuje politika identit, která podporuje tvrzení, že „sexuální preference, praktiky a touhy jsou výrazem osobní identity“ (Sullivan, 2003: 81). Takové chápání nespátřuje kauzální vztahy mezi těmito kategoriemi jako výsledek jejich politické regulace. Dekonstruktivní politika obsažená v díle *Gender Trouble* autorky Judith Butler (1990, slovensky *Trampoty s rodou*, 2003)¹⁶ je namířena proti chápání sexuálních preferencí, praktik a tužeb jako výrazu osobní identity. Přichází s chápáním kauzálních vztahů mezi nimi jako důsledku praxe politické regulace. Butler v tomto díle vychází především z Foucaultovy práce na subjektivitě a sexualitě, vysvětlení, které Simone de Beauvoir vztahuje k genderu jako naučené soustavě atributů a aktivit, pojetí ženství jako maškarády, se kterým přichází Joan Riviere, teorií řečnických aktů J. L. Austina a Derridovy dekonstrukce této teorie (Sullivan, 2003: 81). Judith Butler přichází s pojetím genderu jako performativního, které slovy Sullivan, „zpodivňuje [...] heterosexuální matricí“ (Sullivan, 2003: 82).

Svoje vymezení vůči politice identit Butler formuluje jako zpochybnění kategorie „ženy“, která dle jejích slov stále zůstává východiskem pro feministickou politiku.¹⁷ Je-li výchozím bodem kategorie „ženy“, je účinkem textu *Gender Trouble* dekonstruována jako „politicky neudržitelná konstrukce“ (1990: 192). Feministická politika vychází z premisy existující identity „ženy“, která zároveň konstituuje zájmy feminismu. Pro feministickou teorii je tedy nutné mluvit jazykem, který bude

¹⁶ V této práci budu vycházet z anglického originálu *Gender Trouble* a při citacích z tohoto díla uvádět vlastní překlady.

¹⁷ Zde se jedná o parafrázi slov Judith Butler z roku 1990. Zřejmě je, že toto tvrzení již dnes nemůžeme zcela zobecnit na veškerou feministickou politiku kolem roku 2012.

reprezentovat ženy tak, aby přispěl k jejich politické viditelnosti (1990: 2). Podle Foucaulta jsou subjekty produkovány v systémech moci. Tyto subjekty potom zpětně reprezentují dané systémy moci. Struktura moci subjekt produkuje, formuje ho, určuje a reprodukuje (Foucault, 1978 citován in Butler, 1990: 2-3). Z toho plyne, že i formace „subjektů feminismu“ je účinkem této reprezentační politiky. Znamená to, že systém, který má ženy (tedy subjekty feminismu) emancipovat, si je zároveň podrobuje. Kategorie „žen“ je tak produkovaná strukturami moci, které ji zároveň omezují. Samotná emancipace pak existuje jen ve sféře těchto struktur moci (1990: 3). Feministická kritika by se tedy měla zabývat tím, jak je vymezena kategorie „ženy“ jakožto subjekt feminismu, jelikož skrze něj se domáháme emancipace. Předpoklad společné identity žen zakládá politický problém. Ten tkví v tom, že gender není konstituován stejně v různých historických lokacích a kontextech. Diskurzivně se protíná s konstituovanými kategoriemi identit jako je rasa, třída, etnicita, sexualita atd. (1990: 4-5). Je-li zformován společný politický základ pro feminismus, který univerzalizuje identitu „ženy“, vzniká i monolitická představa podoby jejich útlu. Znamená to, že patriarchát není chápán jako jev, který se projevuje v různých místech a časech různě. Pokud si tedy feminismus staví jednoznačného nepřítele, dospívá k „fiktivní univerzalitě“ patriarchátu a struktury nadvlády, která zpětně produkuje společnou zkušenost podmanění „ženy“ (1990: 5). Z toho vyplývá, že tento monolitický subjekt ženy, společná identita feminismu, je fiktivně univerzální a tedy nereprezentativní. Od pojetí monolitické formy nadvlády se feminismus oprostil. Nicméně, jak Butler tuto diskuzi uzavírá, jejího korelátu, společné identity žen, nikoliv (1990: 5).

Butler si v odpovědi na takový politický problém klade za cíl dekonstruovat subjekt feminismu. Činí tak promyšlením ontologických konstruktů identity. Nechce ovšem v této odpovědi formulovat jednotné východisko, které by některé identity konstruovalo a některé naopak potlačovalo či vylučovalo, jelikož jsou to právě tyto důsledky univerzalizující identity žen, které škodí feministickým cílům, jelikož jsou překážkou pro inkluzivní reprezentaci (1990: 7). Tato překážka vzniká tam, kde je konstrukce kategorie žen jako koherentního a stabilního subjektu „zhmotněním genderových vztahů“ (1990: 7). Kategorie žen dosahuje stability a koherence pouze v kontextu heterosexuální matrice (1990: 7).

Heterosexuální matrici definuje Butler takto:

Jde o rámec kulturní srozumitelnosti, v němž jsou těla, gendery a touhy naturalizovány. Charakterizuje hegemonický diskurzivní/epistemický model genderové srozumitelnosti, který předpokládá, že aby byla těla srozumitelná a koherentní, je pro ně nezbytný stabilní gender (příčemž maskulinita vyjadřuje muže a femininita ženu), který je opozičně a hierarchicky definovaný prostřednictvím povinné praxe heterosexuality. (1990: 208)

K porozumění tomuto modelu nejprve vykládá jaký je rozdíl a podobnost mezi kategoriemi pohlaví a genderu, potom přistupuje k definici genderové identity a povinné heterosexuality. Následně přichází s performativní definicí genderu a v souvislosti s ní definuje, jak je do heterosexuální matrice začleněno tělo.

Pohlaví jako diskurzivní a genderovaná kategorie

Nemůže-li být kategorie „ženy“ základem pro inkluzivní feministickou politiku, je třeba se zabývat konstruovaností této kategorie. Butler přistupuje k dekonstrukci kategorie „ženy“ v procesu, ve kterém rozkrývá, že pohlaví (*sex*) je diskurzivní a genderovanou kategorií. Butler zkoumá kategorii genderu (*gender*) na pozadí kategorie pohlaví (*sex*), aby ukázala, že gender není logickým důsledkem pohlaví (1990: 9). Zabývá se předpokladem kulturní konstruovanosti genderu, který za tohoto předpokladu stojí v opozici vůči biologicky danému pohlaví (1990: 9). Aby vyvrátila tento předpoklad, ukazuje, že pokud je tomu tak, potom není nasnadě, že konstrukce „muže“ se bude vždy vztahovat k mužskému pohlaví a naopak. Navíc, jak tvrdí, není jasné, proč by měly být pouze dva gendery, jsou-li kulturně konstruované a nejsou-li určovány pohlavím. Předpokládáme-li pouze dva gendery (maskulinitu a femininitu), potom zůstává zachován implicitní mimetický vztah mezi pohlavím a genderem. V tomto mimetickém vztahu potom gender odráží pohlaví, či je na něj přímo redukován (1990: 9). Při zaměření na pohlaví potom Butler vyzdvihuje jeho diskurzivní konstruovanost. Binarita pohlaví je udržována vědeckými diskurzemi v zájmu politickém a sociálním. Můžeme-li tedy rozporovat danost kategorie pohlaví a zdůvodnit diskurzivní konstruovanost této kategorie, pak je dle Butler pohlaví ve své kulturní konstruovanosti ztotožnitelné s genderem. Znamená to, že pohlaví je vždy již genderovanou kategorií a „vždy bylo již genderem“ (1990: 10). „Gender je [...] diskurzivní/kulturní prostředek, jímž je produkována pohlavní charakteristika a přirozené pohlaví. Tato kategorie je konstruována jako předdiskurzivní“ (1990: 10). Pohlaví je tedy ustaveno jako něco neutrálního, na čemž se formuje kulturně

konstruovaný gender. Dualita pohlaví je tudíž rovněž formulována jako předdiskurzivní. Pohlaví tedy Butler chápe jako důsledek genderu, který ve vztahu k němu funguje jako regulační aparát a tím ustavuje jeho dualitu (1990: 10). Dualita pohlaví jako genderovaná kategorie potom odráží binaritu maskulinita/femininita.

Pojem konstrukce Butler nedefinuje přímo, ale z jejího textu vyplývá, že jej chápe jako proces utváření určité diskurzivní formulace do organizovaného a smysluplného celku, jehož prostřednictvím je pořádána sociální realita. Je-li gender chápán jako kulturní konstrukce, potom má při procesu označování pohlaví funkci zápisu na těla označená pohlavím. Těla jsou v takovém procesu chápána jako pasivní matérie, na níž se uskutečňuje jejich genderování jakožto kulturní konstrukce. Konstrukce genderu tedy implicitně předpokládá pasivní tělo, které má „funkci média či nástroje, k němuž je skupina kulturních významů pouze vztažena“ (1990: 11-12). Problematické při tomto mechanismu je tedy především chápání těla jako předdiskurzivní a neměnné entity. Tělo však není, jak Butler zdůrazňuje, neměnná hmota, ale je třeba jej pojímat jako diskurzivní formulaci. O tělech nelze totiž tvrdit, že mají význam před tím, než získají gender. Tělo, které je charakterizované jako neměnná danost a nikoliv jako diskurzivní formulace, je předpokladem pro humanistickou koncepci subjektu, který je přiřazován substantivní osobě (1990: 12). Humanistický feministický subjekt dále chápe gender jako atribut takové osoby. Osoba je chápána jako „předgenderová substance“ či „jádro“ (1990: 14). „Jádro“, které se nazývá osobou, symbolizuje rozum, morální rozhodování či jazyk (1990: 14). S takovou koncepcí subjektu je slučitelné ontologické rozlišení mezi duší (vědomím, myslí) a tělem. V této binaritě duše/tělo je zakotveno podmanění těla a svrchovanost duše nad tělem, tedy implicitní hierarchický vztah. V hierarchicky situované binaritě je mysl kulturně asociována s maskulinitou a tělo s femininitou. Je proto třeba vyhnout se reprodukování dualismu a v něm zakotvené implicitní genderové hierarchii (1990: 17).

Karteziánský dualismus: původ, charakteristika a jeho pokračování

Implicitně zakotvenému dualismu feministické humanistické koncepci genderu¹⁸ jako atributu a z něho plynoucím implikacím pro konceptualizaci těla se

¹⁸ Napojení dyády pohlaví/gender na karteziánský dualismus se věnuje i Moira Gatens v knize *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality* (1996) na str. 7 – 11. Zde se věnuje teoriím, které považují

věnuje Grosz v knize *Volatile Bodies* (1994). Dualismus konceptualizaci subjektu jako sestávajícího se ze dvou částí – mysl a tělo – vztahuje na celou řadu dalších binárních opozic: rozum a cit, psychologie a biologie. V rámci této „bifurkace bytí“, jak toto rozdělení subjektu Grosz označuje (1994: 3), dochází tedy k vymezení významu primárního termínu na základě vyloučení toho podřízeného, Druhého. „Tělo je tedy to, co není mysl“ (1994: 3). Taková opozice v souladu s mnohými dalšími, jako jsou „exteriorita/interiorita, já/Druhé, jádro/povrch, skutečnost/zdání, mechanismus/vitalismus, transcendence/imanence, časovost/prostorovost, forma/hmota“, má tělo definovat „ahistoricky, naturalisticky, organicisticky a pasivně“ (1994: 3-4). Jak již bylo naznačeno v předchozím textu, i opozice mysl/tělo je genderovaná. Muž koreluje s myslí a tělo se ženou (Grosz 1994: 4). Tuto opozici označuje Grosz jako charakteristickou pro vývoj filozofie, která je, jak tvrdí, „od svých počátků hluboce somatofobní“ (1994: 4). Již Platon konstatoval, že rozum musí mít nad tělem svrchovanost.¹⁹ Descartes rozlišoval dvě „věci“ (substance): věc myslící (res cogitans, mysl) a věc rozprostraněnou (res extensa, tělo). Pouze tělo mohlo být považováno za součást přírody, protože se řídilo fyzikálními zákony. V tomto pojetí se tělo stalo samohybným strojem, který funguje v souladu s kauzálními a přírodními zákony. Věc myslící, mysl (vědomí), nemá v přírodním světě žádné místo. Protože je mysl z okolního světa vyloučena, slouží tato premisa jako základ k dalšímu kroku: Vědění či principy, kterými se řídí příroda, odmítají brát v úvahu subjekt. Zasahuje-li subjektivita do vědeckých poznatků, potom snižuje jejich status a hodnotu. Neosobnost vědeckého diskurzu je proto kladena do rovnítka s objektivitou. Descartesovi se tedy povedlo spojit opozici mysl/tělo se samotnými základy vědění. Mysl je umístěna do hierarchické nadřazenosti nad přírodu i nad „přirozenost“ těla (Grosz, 1994: 6).

Tím byl tedy ustaven dualismus, v jehož rámci mysl a tělo mají neslučitelné charakteristiky. Vědomí se stává insulární, oddělené a nezakotvené. Vznikají tak nepřekonatelné propasti mezi myslí a tělem (Grosz 1994: 7). Karteziánský dualismus má v dnešní době nejméně tři navazující konceptualizace. V první navazující konceptualizaci je tělo chápáno jako objekt přírodních věd, jak to činí také medicína.

gender ryze za výsledek socializace na neutrálním těle. Tvrdí, že koncepce pasivního subjektu, která je podporovaná různými behaviorálními tvrzeními, leží v jádru konceptu degenderování, tedy představy o tom, že lze gender socializací aktivně měnit (Gatens, 1996: 10).

¹⁹ Taková teze o oddělenosti těla a duše je potom v křesťanské tradici spojena s protikladem morálního a nemorálního. V této kontinuitě je tedy nutné vnímat oddělení mysli a těla nikoli jako čistě výsledek práce Descartese. „Descartes nedokončil oddělení těla a mysli – toto oddělení bylo již započato v řecké filozofii od časů Platóna“ (Grosz, 1994: 5). Descartes spíše oddělil duši od přírody.

Tělo je chápáno pouze jako fyzické a tuto konceptualizaci potom přebírají sociální a humanitní vědy. Specificita těla je touto koncepcí ignorována. I křesťanská konceptualizace těla na něj nazírá jako na součást přírodního řádu věcí. V této konceptualizaci je tělo chápáno jako organický systém vnitřně propojených součástí. Souběžně také humanitní vědy tělo redukují na pouhého nositele hrubé a neorganické hmoty. Druhá konceptualizace těla navazující na karteziánský dualismus nazírá na tělo jako na stroj, který je ovládán vědomím a vůlí subjektivity. Například liberální politická tradice nazírá na tělo jako na vlastnictví subjektu. I v některých feministických pojetích těla se objevuje model těla jako samohybného automatu. Je to tak zejména ve tezích, podle kterých by si ženy měly tělo přisvojit zpět. Tělo je zde nazíráno jako pasivní a neproduktivní. Třetí linie konceptualizace těla navazující na karteziánský dualismus chápe tělo jako médium či nositele významu. Tělo dává subjektu možnost vyjádřit vlastní interioritu. Zde je tělo chápáno jako pasivní, nespecifické a neodporující. Jeho korporealita musí být redukována na předvídatelnost a poznatelnost. Pokud tedy feministické teorie přebírají tyto konceptualizace či metafory těla, podílí se na jeho sociálním znehodnocování, což jsou postupy komplicitní při mechanismech útlaku žen (Grosz, 1994: 7-10).

Jak již bylo naznačeno, je binarita mysl/tělo genderovaná a upevňuje tak hierarchický vztah mezi binaritou muž/žena. Ženy jsou uzavřeny do těl, která jsou konstruována jako slabá, nedokonalá, neovladatelná, nespolehlivá a nekontrolovatelná (Grosz, 1994: 13). Ženám není dopřána autonomní a aktivní podoba tělesné specificity. Tělesná specificita ženských těl je potom využívána k opodstatnění nerovných sociálních pozic i kognitivních schopností žen. V tomto misogynním rámci je tělo chápáno jako biologicky dané, naturalizované. Specificita ženského těla je podle tohoto rámce diktována požadavky reprodukce a z tohoto důvodu jsou ženy chápány jako více biologické, tělesné a přírodou více ovládané než muži. Misogynní myšlení je tímto způsobem vůči ženám i feminitě nepřátelské a jeho racionalizace probíhá skrze podhodnocování ženských těl. I z tohoto důvodu se feministické myšlení nechtělo tělem původně vůbec zabývat (Grosz, 1994: 14).

První feministické analýzy se proto obracely proti charakterizaci femininního jako méně než lidského. Nicméně feministické myšlení se postupně obracelo nejen k genderovanosti binarity mysl/tělo. Pozornost získávalo spojení fyzičnosti těla s dalšími kategoriemi jako je rasa, třída či animalita. Feministické myšlení se nicméně stále potýká s konstruováním ženského těla jako nepředvídatelného, prosákavého a

ničivého. Na toto pojetí těla reagovalo chápáním těla jako překážky pro dosažení maskulinního standardu či jeho chápáním jako věci, kterou je třeba si osvojit. K tomu nabízejí Shildrick a Price třetí alternativu spřízněnou s feministickým postmodernismem, která zdůrazňuje „význam a nezczitelnost ztělesnění jakožto diferenčního a fluidního konstruktů, místo, které koncentruje potenciál, a neznamená tedy pouhou danost“ (Shildrick a Price, 1999: 2-3).

Genderová identita jako základní stavební kámen heterosexuální matrice

Koncept identity předpokládá ohraničenost, stejnost a koherenci. Takové předpoklady potom formulují i genderovou identitu (Butler, 1990:22). Identita přitom představuje vnitřní koherenci subjektu. Požadavky ohraničenosti, stejnosti a koherence Butler označuje za „regulační praktiky, které stanovují kontinuitu osoby,“ jež na sebe identitu bere. Koherence a kontinuita identity se stávají „normativním ideálem“, nikoliv deskriptivním rysem osoby. Jako „regulační praktiky“ jsou koherence a kontinuita identity osoby funkčním rysem „normativního ideálu,“ který ji činí srozumitelným (1990: 23). Identita je kromě těchto regulačních nároků koherence a kontinuity dále stabilizována koncepty pohlaví, genderu a sexuality. Proto je koncept osoby zpochybňován u těch bytostí, jejichž identita vykazuje diskontinuitu s těmito kategoriemi. Tím je myšlena nestabilita či fluidita těchto kategorií v identitě takové osoby. Pokud tedy zapojíme tyto regulační požadavky koherence a kontinuity do soustavy heterosexuální matrice, pak je to „srozumitelný gender“, který udržuje koherenci a kontinuitu mezi pohlavím, genderem a sexualitou (1990: 23). Heterosexuální matrice upevňuje svoji soudržnost díky „kauzálním či vyjadřujícím liniím spojujícím biologické pohlaví, kulturně konstituovaný gender a jejich vyjádření v sexuální touze skrze sexuální praxi“ (1990: 23). Produkty pevně ohraničené, koherentní a kontinuální genderové identity tedy mohou existovat jedině v této přesně vymezené linii kauzálních vztahů ustavených v rámci heterosexuální matrice (1990: 23).

Vzniká tedy heterosexuální matrice, ve které jsou pevně zakotveny předdefinované genderové identity. Ve své logické a kauzální uspořádanosti potom genderová identita vlastně produkuje „pravdu o pohlaví“ (1990: 24). Tato aktivita, kterou společně s Foucaultem nazývá Butler produkcí „pravdy o pohlaví“, opisuje

ukládání kauzálních vztahů mezi biologické pohlaví, kulturně konstruovaný gender a sexualitu. Znamená, že v rámci heterosexuální matrice se ustavují do binárního rámce uspořádané genderové identity: maskulinita a femininita. Ty jsou produkovány v asymetrickém vztahu a „vyjadřují“ mužské pohlaví (maskulinita) a pohlaví ženské (femininita) (1990: 24). Produkce těchto jasně vymezených genderových identit s sebou nese potlačování těch, které nesplňují požadavky koherence a kontinuity (1990: 24). Tyto nekoherentní a diskontinuitní genderové identity, které heterosexuální matrice potlačuje či zneviditelňuje, vykazují charakteristiky nekoherence a diskontinuity právě proto, že v nich absentují kauzální vztahy, které charakterizují nad nimi privilegovanou maskulinitu a femininitu. Slovy Butler tedy u těchto nekoherentních identit „gender ‚nevyplývá‘ z pohlaví a praktiky touhy ‚nevyplývají‘ z pohlaví či genderu. ‚Vyplývání‘ v tomto kontextu označuje politický vztah, který je utvářený kulturními zákony. Tyto kulturní zákony potom ‚ustanovují a regulují tvar a význam sexuality‘“ (1990: 24). Podstatnou charakteristikou „vyplývání“ je, že vztahy, které toto sloveso vyjadřuje, se jeví jako přirozené a logické. Jsou naturalizovány. Z této debaty vyplývá, že stabilní, koherentní a kontinuální genderové identity, maskulinita a femininita, které k sobě stojí v asymetrické pozici, vykazují tyto rysy právě díky tomu, že u nich z pohlaví vyplývá gender a z genderu sexuální touha a praxe. Jejich stabilita, ohraničenost a srozumitelnost je ale, jak Butler podotýká, myslitelná jen díky tomu, že se mohou konstituovat v opozici k těm identitám, které do heterosexuální matrice nezapadají, jelikož nereplikují kauzalitu v ní uspořádaných kategorií. Butler upozorňuje, že jsou to právě tyto nekoherentní a diskontinuitní identity, které obnažují hranice, podle kterých se heterosexuální matrice jeví jako „doména srozumitelnosti“ (1990: 24). Jeví-li se tedy některé identity jako nesrozumitelné, je tímto zdáním nesrozumitelnosti zároveň odkryta možnost ustavení „rivalské a subverzivní matrice genderového nepořádku“ (1990: 24).

Úloha systému povinné heterosexuality v heterosexuální matrici

Butler identifikuje povinnou heterosexualitu jako regulační praxi utuzující celistvost heterosexuální matrice. Zabývá se tudíž otázkou, jakým způsobem je genderová identita důsledkem povinné heterosexuality, coby regulační praxe heterosexuální matrice (1990: 24). Aby zodpověděla tuto otázku, obrací se nejprve

ke konceptu metafyziky substance, která produkuje a naturalizuje kategorie pohlaví (1990: 28).

Metafyzika substance je sousloví, které je v rámci současné kritiky filozofického diskurzu asociované s Nietzsem. Podle Michaela Haara udržuje mnoho filozofických ontologií některé iluze „bytí“ a „substance“, což posiluje víru v gramatickou formulaci podmětu (subjektu) a přísudku (predikátu). Tato gramatická formulace podle takové domněnky odráží původní ontologickou realitu substance a atributu (1990: 28). Těmito domněnkami je ustavována „jednoduchost, řád a identita“ (1990: 28). Pokud se tato analýza aplikuje na psychologické teorie ovládající populární a teoretické myšlení o genderové identitě, lze ji užít jako kritiku psychologické osoby jakožto substantivní věci (1990: 28). Znamená to, že kritizujeme-li existenci substance psychologické osoby, je gender touto kritikou spatřován jako „jednotící princip ztělesněného já“ (1990: 30). Vezmeme-li v potaz, že gender je zároveň zaměňován s pohlavím, potom je i pohlaví tímto jednotícím principem subjektu. Gender může fungovat jako tento jednotící princip pouze za několika předpokladů. Prvním předpokladem je, že pohlaví vyvozuje gender (gender „vyplývá“ z pohlaví). V tomto vztahu funguje gender jako „psychické a/nebo kulturní označení já“ (1990: 30). Druhým předpokladem je, že pohlaví rovněž vyvozuje touhu. V tomto vztahu je touha heterosexuální, což znamená touhu po opozičním genderu (1990: 30). Má-li tedy gender být koherentní, aby splňoval svoji funkci jednotícího principu subjektu, musí vyplývat z pohlaví, a touha tohoto subjektu musí být po opozičním genderu. Znamená to tedy, že stabilně opoziční touha (touha po druhém možném genderu, heterosexualita) doplňuje koherenci tohoto genderu (1990: 31). Z těchto podmínek potom také vyplývá, že aby byl gender srozumitelný, musí být jednoznačný. Heterosexualita jej reguluje do binárního vztahu s opozičním genderem, ve kterém je maskulinní opoziční k femininnímu (1990: 31). Tímto způsobem je heterosexualita naturalizována: reguluje dva jediné možné gendery do binárního vztahu, ustavuje jejich opozičnost (1990: 31). Vyplývá-li gender z pohlaví, pak je zároveň „důvodem“ sexuální zkušenosti, chování a touhy“ (1990: 32). Tato domněnka o původu sexuální touhy v pohlaví je vlastně způsobem ukrytí skutečnosti, že povinná heterosexualita funguje jako regulační aparát heterosexuální matrice. Slovy Butler tedy „produkce režimu sexuality reguluje sexuální zkušenost tím, že vytváří kategorie pohlaví jako základní a kauzální funkce, ze kterých sexualita vyplývá“ (1990: 32).

Performativita genderu a možnost parodického opakování uvnitř heterosexuální matrice

Zdání trvalé substance, tj. muže a ženy jako substantiv – genderových já – je produkováno výše popsaným regulačním aparátem povinné heterosexuality, koherence a kontinuity (1990: 31). Slovy Butler jde o „hru atributů“, jako jsou například adjektiva stabilní, koherentní, maskulinní, femininní a heterosexuální (1990: 33). Vyjdeme-li z předpokladu, že jde o hru podle pravidel popsaného regulačního aparátu, můžeme tyto atributy sestavovat i podle jiných pravidel. Společně s Butler můžeme tvrdit, že deregulací „hry atributů“ provádíme denaturalizaci této soustavy a jejích ustavených vztahů kauzální logiky vyvozování a vyplývání. Pak lze heterosexuální matici popsat jako prefabrikovaný rámec substantiv a adjektiv (1990: 33).

Butler formuluje opoziční definici genderu, ve které jej odmítá popsat jako adjektivum či sadu neukotvených atributů. Podle Butler je gender performativní, nikoliv mimetickým odrazem pohlaví. Znamená to, že nepředstavuje atribut, který si na sebe subjekt bere, či je mu přiřazen. Gender „konstituuje identitu, kterou předstírá, že je. V tomto smyslu je gender vždy aktivita, nikoliv však aktivita subjektu, o kterém by mohlo být řečeno, že existuje před činem.“ (1990: 34).

Po formulování performativní definice genderu si Butler klade otázku, jak lze performovat gender tak, aby nedocházelo k další konsolidaci kategorií, které zhmotňují heterosexuální matici (1990: 43). Odpověď nachází v možnosti parodického opakování, přičemž parodie znamená opakování myšlenky původních, prefabrikovaných a domněle přirozených, naturalizovaných genderových identit. Parodické opakování, tedy performování, znamená denaturalizaci genderových identit (1990: 43). Jako takový příklad Butler uvádí „opakování heterosexuálních konstruktů v neheterosexuálních rámcích, [které] rozvolňuje [...] konstruovaný status takzvané heterosexuálního originálu“ (1990: 43). Parodické opakování této „původní myšlenky“, naturalizované identity, v neheterosexuálních kontextech tedy dosvědčuje, že tato původní myšlenka je sama „parodií myšlenky přirozeného a originálního“ (1990: 43). Jinými slovy, mohou-li být performovány heterosexuální konstrukty, jako je například manželství s „tradičně rozdělenými rolami“ homosexuálními páry, není důvod si myslet, že manželství je přirozené jen v heterosexuálních párech, jelikož analogicky tato distribuce moci a vztahů může pracovat i ve stejnopohlavním páru. Abychom nebyli příliš opojeni touto formulací možnosti subverze, uvádí Butler, že tyto nejasnosti a

nekoherence (případy identit, které denaturalizují kauzální propojení kategorií pohlaví, genderu a sexuality v heterosexuální matrici), které se vyskytují v heterosexuálních, homosexuálních a bisexuálních praktikách, jsou v heterosexuální matrici „potlačovány a přepisovány“ (1990: 43). Tyto jevy nazývá Butler jako „kulturní konfigurace genderového zmatení, [která] operují jako místa pro intervence, obnažení a skrytí těchto opakování, [tj. narušení koherence heterosexuální matrice]“ (1990: 43). Subverzivní významy heterosexuality, homosexuality a bisexuality jsou omezeny, jelikož mohou prolamovat koherenci heterosexuální matrice (1990: 44). Společně s Butler tedy možnosti parodického opakování nacházet lze, a to díky komplexitě, se kterou jsou naturalizované identity konstruovány:

Zdá se, že samotná komplexita diskurzivní mapy, která konstruuje gender, jeví známky příslibu nevědomé a produktivní konvergence těchto diskurzivních a regulačních struktur. Jestliže jsou regulační fikce pohlaví a genderu samy mnohonásobně popíranými významovými body, potom je samotná mnohonásobnost jejich konstrukcí příslibem možnosti zvrácení jednoznačnosti jejich pózy. (1990: 44).

Způsoby, jak dospět k odhalení této možnosti kritickou praxí, potom Butler nazývá politickou genealogií, která se zároveň nevyhne nutnosti napadnout zdání genderu jakožto substantiva a s ním totožné zdání o samotném subjektu jakožto substantivního:

Politická genealogie genderových ontologií [...] dokončí dekonstrukci substantivního přeludu o genderu, přičemž dospěje k jeho rozkladu na konstitutivní akty a provede lokalizaci těchto aktů a jejich vysvětlení [...]. Obnažit tyto nahodilé akty [...] je úkolem, který na sebe nyní bere břímě dokazování, jak samotný koncept subjektu, který je srozumitelný pouze skrze zdání jako genderovaný, připouští možnosti, které byly nuceně zahlazeny. (1990: 45-46)

Tělo a jeho zakotvení v heterosexuální matrici

Otázku začlenění těla do heterosexuální matrice formuluje Butler v několika podotázkách: 1. Zda v koherenci heterosexuální matrice zároveň identita vychází z tělesné morfologie a obrysů, 2. jakým způsobem figuruje tělo s pohlavní diferencí jako povrch pro kulturní zápis a 3. jak je na těle vystavěn gender a systém povinné heterosexuality. Proti těmto otázkám staví tezi, kterou bude na základě svojí analýzy formulovat: Tělo je tvarováno politickými silami se strategickými zájmy. Tyto síly a zájmy ho ohraničují jako pevně dané a pasivní a konstituují jej pohlavními znaky. Shrnující otázkou tedy je, či jednotná genderová identita je nebo není vystavěna na jasně vymezeném a tedy pevně ohraničeném a pasivním těle (1990: 175).

Tělo, formulované jako pasivní a pevně ohraničené je konstruováno jako biologicky dané a tudíž jako předdiskurzivní entita. Tato konstrukce vychází z toho, že tělo je pasivní nositel pohlaví jakožto předkulturní a tedy předdiskurzivní kategorie a genderu chápaného jako kulturního znaku, tedy kulturně konstruované kategorie (1990: 175). Je-li tělo předdiskurzivní, potom je chápáno jako pasivní, neměnné a tedy zobecněné. Butler ho tedy v rámci heterosexuální matrice formuluje jako pasivní médium, které je nositelem kulturní signifikace, zastupující gender, který byl definován jako kulturní znak. Chápání těla jako média potom znamená, že je pasivně obdařováno významy, které samo nemá a musí je teprve v procesu signifikace získat. Tato konceptualizace těla jakožto pasivní hmoty, která je kulturně popisovaná, je dle Butler ztotožnitelná s karteziánským a křesťanským pohledem, který tělo chápe jako „profánní prázdnotu [...], hřích, [...] a věčnou femininitu“ (1990: 176).

Signifikace na tomto médiu (slovy Butler, „kulturní zápis“) či obdařování těla významy se děje „aktem nezakotveného vědomí“ (1990: 176). Nezakotvené vědomí je zde synonymické pro duši či „věc myslící“ v descartesovském smyslu. Převědeme-li tento akt na genderový diskurz, replikuje tato představa aktu zápisu nezakotveného vědomí na pasivní tělo implicitní genderovou hierarchii (1990: 176). Proto je nutné zkoumat, jak je tělo definováno v pevných obrysech, tedy jak jsou stanoveny jeho hranice a tím jeho pevnost, ohraničenost a neměnnost (1990: 178).

Tělo začíná být chápáno jako danost v okamžiku, když jako předdiskurzivní kategorie předchází historickému procesu signifikace (1990: 177). Aby odhalila tento proces, provádí Butler „genealogické bádání na obrysech těla,“ přičemž obrysy těla jsou chápány jako konstituující jeho neměnnost (1990: 178). Tezí, ke které tímto bádáním dospívá, je, že pevné obrysy těla jsou výsledkem „značící praxe [...] v rámci určitých regulačních systémů srozumitelnosti“ (1990: 178). Domněnka pevnosti, ohraničenosti a neměnnosti těla si tedy žádá, aby tyto obrysy byly vyznačeny. To se děje jako výsledek kulturních požadavků koherence, jež se od těla jakožto předdiskurzivní kategorie očekává (1990: 178). V praxi to znamená, že tělesné kontury, tedy obrysy, jsou střeženy naturalizovanými tabu. Tato tabu definují konstituci těla jakožto pevně ohraničeného, neměnného a předdiskurzivního. Jsou-li hranice těla střeženy společenskými tabu, naznačuje tato skutečnost, že je možná jejich transgrese. Hranice těla se stávají dle tohoto chápání hranicemi sociálního a sociálně hegemonického vymezení těla, ale i metaforou udržitelnosti sociálně hegemonického řádu. Jsou-li tělesné kontury střeženy tabu, která naznačují možnost vlastní transgrese, potom tuto transgresi doprovází strach

z možného trestu/postižení. Ten nabývá podoby zašpinění či znečištění. Překročení hranic je tedy nebezpečné (1990: 179).

Příkladem takového překročení tělesných hranic vyjádřeného překračováním tabu na jeho obrysech jsou určité neheterosexuální praktiky. Pokud při análním sexu mezi homosexuály dochází ke znečištění (přenosu HIV/AIDS) je trestem onemocnění. HIV pozitivní homosexuál je tedy nakažen důsledkem porušení tabu, tedy směny tělesných tekutin na zakázaném tělesném otvoru pro penetraci. Tato výměna tělesných tekutin potom neohrožuje jen zúčastněné osoby, ale celý sociální řád v podobě nemoci. Z tohoto příkladu vyplývá, že konstrukce stabilních tělesných kontur (a tedy pevně ohraničeného, jasně vymezeného a pasivního těla) je postavena na pevně definované tělesné propustnosti a nepropustnosti – tělo smí být propustné jen na některých otvorech, na jiných je to naopak zakázáno. „Pokud tedy některé sexuální praktiky v homo a heterosexuálních kontextech otvírají tělesný povrch a tělesné otvory erotickému značení, dochází k efektivnímu přepsání hranic podle nových kulturních pravidel“ (1990: 180). Akceptací těchto tabu o ne/propustnosti zůstává tělo „neporušené“ (1990: 181).

Zavržení jako regulační praxe vytvářející hranice těla a konstituující hranice subjektu

Jaké regulační praktiky ustavují tělesné hranice a udržují tak tělo jako materiální nehybnost? K zodpovězení této otázky Butler prozkoumává koncept zavržení (*abjection*) a zavrženého jakožto „ne-já“, který se podílí na ustavování hranic těla. K definování zavržení vychází z díla Julie Kristevy „Powers of Horror: an Essay on Abjection“. Prostřednictvím ustavování toho, co je odštěpené a vyloučené z těla jako ne-já, vzniká subjekt. To, co je odštěpené, nazývá Kristeva zavrženým. Zavržené označuje to, co bylo z těla odděleno, vypuzeno jako exkrement, doslova nazváno „jiné“ (Butler, 1990: 181). To, co je cizí se tedy zároveň ustavuje skrze toto vypuzení. Vznikají tak hranice těla ustavené prostřednictvím odštěpeného zavrženého těla/tělesnosti, které jsou zároveň, „prvními konturami subjektu“ (1990: 181). Takto utvořené hranice těla se ustavují při procesu odštěpování paralelně se vznikem rozlišení mezi vnitřním a vnějším. Něco, co bylo původně součástí identity, je přehodnoceno jako jinaké/Druhé (1990: 182).

Zavržení je dle Grosz nezbytné, jelikož „některé aspekty naší tělesné existence musejí být vyloučeny, aby mohla být umožněna koherentní konstrukce ega [...], zároveň je nemožné, protože [...] to, co je vyloučeno není eliminováno celkově, ale neustále ‘proniká na povrch’ a tím narušuje privilegovaně začleněná místa“ (Grosz, 1990: 88 citována in Weiss, 1999: 43). Z toho rovněž vyplývá, že jasně vymezené hranice jsou „nemožné“ (Grosz, 1990: 89 citována in Weiss, 1999: 44). Pokus o vymezení jasných tělesných hranic tedy vždy selže (Weiss, 1999: 45). V rámci tohoto mechanismu exkluze se tedy formují subjekty, nicméně paralelně se vznikem subjektů vzniká sféra zavržení či zavržených bytostí. Tyto zavržené bytosti utvářejí „vnější konstitutivní sféru subjektu“ (Butler, 1993: 3 citována in Weiss, 1999: 45). Je to zóna obývaná těmi, kteří se (ještě) nestali subjekty. Představuje místo pro opoziční identifikaci subjektu, proti níž se subjekt vymezuje a opisuje kruh kolem své vlastní autonomní sféry a nároku na vlastní život. Subjekt se tedy konstituuje prostřednictvím odštěpeného zavržení, nicméně, tato vnější konstitutivní sféra vně subjektu se nachází vlastně uvnitř subjektu samého. Představuje jeho „fundamentální zatracení“ (Butler, 1993: 3 citována in Weiss, 1999: 45). Je-li pro konstituci subjektu nutné toto „fundamentální zatracení“, které je možnou interpretací procesu odštěpení, jedná se vlastně o „fantazii smrti“, která je nahlížena jako „nutná k udržení korporeální integrity já“ (Weiss, 1999: 47). Zavržené se tedy jeví jako něco, čeho se „nemůžeme zbavit, aniž bychom tím neztratili vlastní identitu,“ jelikož identita subjektu se právě zakládá na zavržení (Weiss, 1999: 49-50).

Ustavují-li se při procesu vylučování a vzniku zavržení tělesné hranice, stejně jako hranice subjektu, upevňuje se tím binarita mezi vnitřním a vnějším, jak již bylo zdůvodněno. Vzniká tak binarita, která je spjatá s tabu zavržení a tím napomáhá sřežit tělesné hranice: jde o dyádu vnitřní/vnější (Butler, 1990: 181). Vedle upevňování hranic těla tak konsoliduje tato dyáda i subjekt (Butler, 1990: 182).

Metafora zvnitřnění duše v těle

Rozlišení na vnitřní a vnější dává smysl pouze v okamžiku, kdy utužuje hranici těla a tím jeho stabilitu a neměnnost. Stabilita těla mu dodává uvnitř heterosexuální matrice srozumitelnou koherenci, která je, jak již bylo popsáno, základním rysem jednotné a srozumitelné identity subjektu (1990: 182). Koherence subjektu je tedy

odvislá, jak je zdůvodněno výše v textu věnovaném zavržení, od jeho difference k tomuto konceptu zavržení. Koherentní subjekt tedy stojí na koherentním těle. Pokud zpochybníme subjekt, zpochybňujeme tím i takto ustavené rozlišení tělesných hranic. Opačně potom zpochybněním tělesných hranic zpochybňujeme koherenci subjektu (srv. 1990: 182). Zpochybňujeme platnost a udržitelnost dyády vnitřního a vnějšího a jí konstituovanou představu existence „vnitřního světa“ subjektu, místa, které je v této představě a rozlišení vnitřního a vnějšího konstituované jako prostor, ze kterého vzchází vnitřní pevnost subjektu a tedy lokace, ve které má být uložena jeho identita, v kontextu heterosexuální matrice tedy především identita genderová (1990: 183). Butler se na tomto místě nedotazuje, jak dochází ke zvnitřnění identity, jelikož, jak sama píše, tento proces nelze „popisem rekonstruovat“ (1990: 183). Klade si však otázku, jakými strategickými zájmy je tato dyáda vnitřního a vnějšího udržována. Tímto dotazem tedy směřuje k dekonstrukci představy o tom, že genderová identita vychází z těla. Dekonstrucí chce dospět k ozřejmění strategicky politického smyslu představy o genderové identitě vycházející z těla figurativně chápaného jako uzavřené nádoby (pevně ohraničeného těla) pro duši, která je zase v tomto rámci úvah i v rámci modelu heterosexuální matrice metaforou pro genderovou identitu (1990: 183-184).

V této metafoře potom tělo pracuje jako povrch, na kterém se projevuje neviditelná a skrytá genderová identita (1990: 183). Butler společně s Foucaultem popisuje metaforu uvnitř uložené a na povrchu těla se projevující duše jako disciplinační regulační praxi (1990: 183-184). Duše je pro tělo přesně tím, co tělu chybí. Tělo je nedostatkem duše, duše se však na povrchu těla jeví jako absentující. Ve vztahu k rozlišující dyádě vnitřního a vnějšího potom pomáhá tato metafora duše, tedy metafora zvnitřnění, ukrývat regulační potenciál uložený v rozlišující dyádě vnitřního a vnějšího. Butler tedy společně s Foucaultem tvrdí, že „duše není uvězněna v těle, jak by mohla některá křesťanská imaginace naznačovat, ale ‘duše je vězením pro tělo’“ (Foucault, 1979: 30 citován in Butler, 1990: 184).

Analogicky k této metafoře potom Butler pracuje s kategorií genderu. Ten, pokud je chápán v kontextu metafory zvnitřnění, má být uložen dovnitř těla, aby se na jeho povrchu mohl projevovat. Toto metaforické chápání genderu Butler označuje za „disciplinační produkci metafor fantazie, projevující se hrou přítomnosti a absence na tělesném povrchu, čím přispívá ke konstrukci genderovaného těla v sérii vyloučení a zapření, signifikujících absencí“ (1990: 184). Znamená to, že gender je podle této metafory v těle zvnitřněn, aby se mohl projevovat na tělesném povrchu jako vycházející

z jeho vnitřku. Proces převzetí a performování identity potom Butler chápe jako hranou fantazii zvnitřnění duše a jejího ztělesnění na povrchu (1990: 185). Toto hraní se sestává z performativních aktů, které mají vyjadřovat tuto vnitřní esenci či identitu. Taková identita je ovšem „vymyšlená a udržovaná prostřednictvím tělesných znaků a jiných diskurzivních prostředků“ (1990: 185). Genderované tělo je tedy performativní, což naznačuje i fakt, že odděleně stojící od nejrůznějších aktů, které konstituují jeho realitu, nemá ontologický status (1990: 185). Pokud tedy tato metafora zvnitřnění produkuje představu zvnitřněné identity, kterou Butler nazývá vnitřní esencí, je „efektem a funkcí veřejného a sociálního diskurzu“ (1990: 185). Důvodem vzniku takto produkované metafory v uvedených diskurzích je veřejná regulace. Taková regulace je „praxe, jež se odehrává na povrchu těla“ (1990: 185). Prostřednictvím metafory s regulačním účinkem je udržováno zdání o kompaktním, stabilním a koherentním těle s jasně nakreslenými hranicemi vnitřního a vnějšího (1990: 185). Tak se tato metafora podílí na udržování integrity subjektu (1990: 185). „Jestliže lze ‘důvod‘ touhy, gest a aktů umístit dovnitř ‘já‘ aktéra, potom jsou politické regulace a disciplinační praktiky, které produkují ostentativně koherentní gender, efektivně odklizeny z dohledu“ (1990: 186). Produkce a udržování této metafory tedy zároveň znemožňuje analýzu toho, jak je genderovaný subjekt politicky konstituován (1990: 186).

Diskurzivní tělo a performativní gender v heterosexuální matici; hrozba trestu

Konceptualizace těla, která nereprodukuje metaforu zvnitřnění, vychází z toho, že takové tělo je diskurzivně produkované, a tudíž postrádá „bytí“ a neslouží jako ontologická kategorie, na jejíž neměnnosti a pevném ohraničení se konstituuje pevně vymezený subjekt. Dle Butler „tělo není ‚bytí‘, ale proměnlivá hranice, povrch, jehož propustnost je politicky regulovaná, značící praxe v rámci kulturního pole genderové hierarchie a povinné heterosexuality [tj. heterosexuální matrice]“ (1990: 189). Tělo nechápe, společně s Grosz (a dalšími, např. Lacqueur, 1990) jako ahistorický, biologicky daný, akulturní objekt. Tělo není tupé a pasivní, ale aktivně utváří významy, signifikace a reprezentace. Tělo je označující i označované, stává se ale objektem systému sociálního donucování. Tělo je tedy sociální, politický a kulturní objekt. Je zároveň kulturní spleť znaků i produkt přírody. Diskurzivně produkované tělo je

genderované, kóduje genderově specifické významy. Jako sociální a diskurzivní objekt je produkováno „v řádu touhy, signifikace a moci“ (Grosz, 1994: 18). Specificitě těl je třeba rozumět v historické konkrétnosti, neboť „[v] podstatě není jedno tělo jako takové: jsou pouze těla – mužská, ženská, černá, hnědá, bílá, velká nebo malá – a stupně rozdílnosti mezi nimi“ (Grosz, 1994: 19). Těla jsou místa, ze kterých se lze neustále zamýšlet nad binaritami, které jej vracejí zpět do biologického pojetí jako hrubé a neměnné hmoty: vnitřkem a vnějškem, soukromým a veřejným, já a Druhým, a dalšími opozicemi, které se odvíjejí od opozice duše/tělo (Grosz, 1994: 19 – 20).

Gender je v butlerovské heterosexuální matici „korporeální ztvárnění“ těla a „konstituuje jeho vnitřní signifikaci na [tělesném] povrchu“ (Butler, 1990: 189). Butler nazývá gender ve svých dřívějších pracích „styly masa“ (*styles of flesh*) (1990: 190). Jde o styly, které „nevytvářejí samy sebe, jelikož tyto styly mají historii, a tyto historie podmiňují a omezují případné možnosti [jejich vlastního sebeutváření]“ (1990: 190). Gender je tedy „korporeální styl, akt, který je intencionální i performativní, přičemž performativní zde znamená nahodilou stavbu významu“ (1990: 190). Gender chápe Butler jako strategii, jejímž cílem je přežití. Pojem strategie potom s sebou nese sociální nátlak, pod kterým se performance genderu vždy objevuje. Pod takovým nátlakem nekoherentní performance genderu předznamenává hrozbu trestu. „[T]i, kteří špatně performují gender, jsou pravidelně trestáni“ (Butler, 1990: 190; srv. Butler, 1997: 404, 410). Konstrukce genderu, jejíž geneze je vždy zatajovaná, je vlastně strategií a úmluvou k tomu, že budeme „performovat, produkovat a udržovat dva oddělené a polarizované gendery jako kulturní fikce. Tato úmluva je utajována a její přítomnost je zastřena tím, jak důvěryhodné jsou tyto kulturní fikce a zároveň je udržována tresty, které nadcházejí těm, kteří nevěří v tuto úmluvu“ (1990: 190). Gender má v heterosexuální matici roli strategické hry k udržování její životaschopnosti, celistvosti a pevnosti. I proto jej nemůžeme chápat jako zdroj aktérství či jako stabilní identitu. Genderová identita je neustále udržována v čase, která se ustavuje prostřednictvím „stylizovaného opakování aktů. Efekt genderu je produkován stylizací těla, a tudíž musí být chápán jako každodenní způsob, jehož prostřednictvím tělesná gesta, pohyby a styly konstitují iluzi o přetrvávajícím genderovém subjektu. Taková formulace posunuje gender od substanciálního modelu identity ke koncepci, která je ustavena jako *sociální temporalita*“ (1990: 191; zvýraznění v originále).

Má-li být nalezena možnost subverze stability a koherence heterosexuální matrice, tedy i transformace genderu, spatřuje ji Butler v obnažení arbitrárních vztahů

mezi performativními akty. Nachází ji v možnost selhání opakování těchto aktů, jejich deformování či parodie. Odhalením arbitrárnosti provázání kategorií, které konstituují stabilitu a koherenci heterosexuální matrice, jejich parodií a parodií aktů, které je konstituují, dojde k obnažení skutečnosti, kterou nazývá Butler jako „fantazmatický efekt stabilní identity,“ již Butler nazývá „politicky neudržitelnou konstrukcí“ (1990: 192).

Užívání klíčových teoretických konceptů v podivném čtení

V praxi podivného čtení si tato práce především všímá, jakým způsobem jsou kategorie genderových identit rozvazovány s praxí povinné heterosexuality. V románu *The Passion* se soustředím na to, jakým způsobem Winterson denaturalizuje jak kategorie maskulinity a femininity, tak povinnou heterosexualitu. V románu *Written on the Body* představuje těžiště pozornosti při práci s kategorií genderové identity genderově neurčená postava vypravěče/ky. Analýza jeho genderové neurčenosti se odvíjí od předpokladu, že neurčuje-li Winterson gender, v logice heterosexuální matrice tak zastírá i pohlaví a kategorii sexuality.

Dualistické pořádkání těla je jednou z klíčových konceptualizací těla v románu *Written on the Body*. V kapitole věnované tomuto románu se věnuji dualistické konceptualizaci těla, kterou Winterson formuluje v opozici vůči tělu s otevřenými hranicemi. Dualistická konceptualizace těla v textu potom nese dyádu duše/tělo v jejímž rámci Winterson genderuje tělo jako femininní. Rovina textu, kterou je dualistická koncepce nesena, se prolíná s druhou textovou rovinou nesoucí tělo propustné, bez pevně dané genderové identity. Tyto dvě roviny potom určují klíčový motiv textu, kterým je palimpsest. Winterson tyto dvě konceptualizace těla značí jako prolínající se, a tyto dvě roviny palimpsestu jako vzájemně se překrývající. Vytvořením dvou konceptualizací těla provádí Winterson obdobné „genealogické bádání na obrysech těla“ jako tomu činí Butler při diskurzivní formulaci těla (Butler, 1990: 178).

„Genealogické bádání na obrysech těla“ podniká Winterson v románu *Written on the Body*. Dvě konceptualizace těla v románu *Written on the Body* produkují v případě dualistické konceptualizace tělo nehybné a pevně ohraničené v jednotné genderové identitě, v případě těla propustného produkuje podivné, queer tělo

s nevymezenou genderovou identitou a sexualitou. Konceptualizace propustného queer těla je totožná s butlerovskou konceptualizací diskursivního těla. Je-li „milostná báseň“ (*Written* 111) chápána jako otevření tělesných hranic, potom se ve spojení s negenderovaným „já“ vypravěče otevírá možnost chápat tento proces otevírání tělesných povrchů jako proces konceptualizace queer těla. Dalším efektem otevření tělesných hranic a vytlačení kategorie genderové identity ven z textu v románu je přesunutí identifikace subjektu z kategorií heterosexuální matrice do jednotlivých performativních aktů činěných tímto píšícím a moutícím se já. K tomuto závěru lze dospět souběžně se čtením aktivity otevírání tělesných povrchů, která zároveň vyvrací domněnku o zvnitřnění duše v těle.

Hrozba trestu, anticipovaná při překračování tabu střežících pevnost heterosexuální matrice, se navrácí v interpretaci toho, jak Winterson konotuje zavržení s queer tělem. Nabízí možnost zamyšlení nad samotnou hraničností a omezeností možností imaginace, která obývá wintersonovský literární prostor ztvárňování queer těla. Tato hraničnost, značící překračování tělesných hranic jako překračování tabu, se jeví jako trestající imaginace za akt překročení hranic těla, které jsou v butlerovském pojetí metaforou udržitelnosti sociálně-hegemonického řádu.

4. Podivná těla v zrcadlovém bludišti románu *The Passion*

Úvod

Román *The Passion* (česky *Vášeň*, 2000)²⁰ napsala Jeanette Winterson v roce 1987 jako svůj třetí. Zařadil se mezi kritickou veřejností nejvíce oceňovaná díla z její tvorby (Andermahr, 2007: 1-2). Winterson sama svoje díla nazývá pouze „pieces of work“, nikoli romány ani romancemi (Onega, 2006: 11). Jsou-li její romány pouhými díly skládky, která má dávat dohromady jeden celek – její umělecké dílo, pak mohou toto širě pojaté umělecké dílo představovat kontinuálně se opakující a rozvíjená témata, motivy a refrény jednotlivých románů – dílů skládky (Onega, 2006: 11). Ve všech románech Winterson se například opakuje *topoi* „hledání lásky a milostný trojúhelník“ (Onega, 2006: 4). Jde o téma, kterým se román *The Passion* propojuje s románem *Written on the Body*. Román *The Passion* je zasazen do historického kontextu napoleonských válek, a tématem pojednávání o určité historické epoše se spojuje též s dílem *Sexing the Cherry*, nebo například z části i *The PowerBook*.

The Passion se zdá být historickým románem zasazeným do éry napoleonských válek na přelomu osmnáctého a devatenáctého století. Je vyprávěn hned dvěma hlavními postavami Henrim a Villanelle. Jejich příběhy se začínají na odlišných místech – Henriho na bitevních polích napoleonských vojsk, Villanellin v Benátkách – , aby se později protnuly v mrazivé zimě osudného ruského Napoleonova tažení. Henri a Villanelle nakonec z bitevního pole dezertují a putují přes Polsko až do Villanellina rodiště, italských Benátek. Henri se nejprve zamiluje do Napoleona, aby se jeho vášní později stala Villanelle. Villanellinou vášní, které zaprodá svoje srdce, je zase Piková dáma. S Henrim sice má na konci románu dceru, sama ale tvrdí, že jej miluje pouze „incestní“, sourozeneckou láskou (*Passion* 146). Třetí klíčovou postavou, která spojuje a zároveň rozděluje Henriho a Villanelle, je Kuchař. Kuchař, kterého vystřídal v Napoleonově kuchyni Henri, se stane dodavatelem koní pro Napoleonova vojska a zbohatne. Vezme si za manželku Villanelle, ale po roztržce ji prodá jako markytánku k napoleonským vojskům. Tam se Villanelle setká s Henrim. Potom, co se šťastně vrátí do Benátek, však stále nemají vyhráno. Kuchař si totiž Villanelle najde. Henri Kuchaře

²⁰ Při citaci tohoto románu užívám v celém rozsahu práce zkratku *Passion*.

v souboji zavraždí a v pomnutí myslí mu vyřízne srdce. Při tomto šíleném činu přijde o rozum, načež je soudem zbaven právní subjektivity a vyhoštěn do odloučení ústavu pro choromyslné na ostrově San Servolo. Zde píše svůj deník, kterým *The Passion* z části je, a zde také román končí.

Vedle obecných postmoderních charakteristik románu je *The Passion* řazena do souboru děl označovaných jako historiografická metafikce (srv. Doan, 1994; Grice and Woods, 1998; Onega, 1993). Termín historiografická metafikce konceptualizovala Linda Hutcheon v roce 1987. Pracuje s ním jako s obecnějším termínem pro postmoderní literaturu. Charakteristickými postupy pro historiografickou metafikci jsou formy metafikce a historické sebereflexivity. Zjednodušeně lze pojem chápat jako označující postmoderní podobu historického románu (Nünning, 2006: 502-503), což je právě výstižná charakteristika pro *The Passion*. Jedním z charakteristických rysů historiografické metafikce je zpochybnění hranice mezi historiografií a literaturou, což je i jedna z možných obecnějších implikací tohoto románu.

The Passion je textem zpochybňujícím hranici mezi historickými fakty a fikcí o historii. Další témata a postupy historiografické metafikce, které Jeanette Winterson uplatňuje ve své knize, popisuje dvojice literárních kritiků Helena Grice a Tim Woods jako vědomé prozkoumávání mnohoznačného pojetí objektivní reality při neustálém zpochybňování identity vypravěče/ky, uměleckých prostředků literárního díla a objektivní reality (Grice a Woods, 1998: 1). Winterson tak podle Grice a Woodse dekonstruuje dichotomie pevně ukotvené v kultuře a hierarchicky uspořádané diskurzy, přičemž se jí daří zpochybňovat způsoby jejich legitimizace, k níž v literatuře dochází při neustálém navracení se k ustáleným narativním postupům (Grice a Woods, 2007: 29). Problematizuje-li Winterson vztah mezi literaturou a historií, problematizuje tedy i způsoby jejich produkce a tedy psaní. Postmoderní literatura, chápeme-li ji, jak jsem již výše uvedla, v souladu s širším hutcheonovským pojetím kategorie historiografické metafikce, pak v souladu s těmito premisami obnažuje pojetí minulosti jako „již předem ideologicky a diskurzivně konstruované“ (Grice a Woods, 2007: 30). Z toho potom plyne obecnější charakteristika „rozporuplné povahy postmoderního umění, jež [Hutcheon] popisuje jako ‘rozporuplný fenomén, který užívá a zneužívá, nastoluje a podvrací samotné koncepty, jež utváří‘“ (Hutcheon, 1988: 3 citována in Onega, 1993: 1). Jsou to právě tyto dekonstruktivní tendence postmoderního umění obsažené i v postupech historiografické metafikce charakterizující román *The Passion*, které jsou klíčem ke hře s genderovou identitou a povinnou heterosexuální v

heterosexuální matrici a které se spolupodílejí na artikulaci podivného těla v tomto románu (srv. Doan, 1994: 137).

Mezi postupy historiografické metafikce, které představují signifikantní prvek wintersonovského textu, patří paradox. Paradox značí rozpor, který však nepředstavuje chybu. Naopak, jde o rozpor, který působí smysluplně. Smysluplnost rozporu obsaženého v paradoxu nabízí námět k interpretaci. Nünning paradox označuje za příznačný pro dekonstruktivně psaná díla, stejně jako sama dekonstruktivní interpretace přichází s paradoxním tvrzením. „V dekonstruktivismu jsou paradoxy charakteristické nejen [...] pro krásnou literaturu, ale i pro neliterární texty. Paradox zde nepředstavuje výjimku, nýbrž pravidlo“ (Nünning, 2006: 583).

Můžeme-li kategorii historiografické metafikce v obecnějším rozsahu ztotožnit s postmoderní literaturou, potom můžeme za její postup označit i prvky magického realismu. Koncept magického realismu v sobě slučuje vrstvení realistických a nerealistických postupů v textu. Realistická vrstva textu obvykle spočívá v konkrétní historické situovanosti textu, zatímco ta nerealistická – magická do nich vměšuje fantastické momenty. Winterson bývá společně s dalšími britskými autory a autorkami považována za přední protagonistku magického realismu v postmoderní literatuře (Nünning, 2006: 469).²¹

Vedle paradoxu a magického realismu je signifikantním rysem tohoto románu také užití vypravěčské nespolehlivosti. Někdy je nazývána jako nehodnověrnost nebo nespolehlivé vyprávění. Spolehlivý vypravěč poskytuje takové vyprávění, které respektuje a odráží normy popisující a vyjádřené v celku díla. Pokud se ale vypravěč od těchto celkových norem začne odchylovat, označujeme ho za nespolehlivého. Dnešní chápání kategorie nespolehlivého vypravěče poměřuje míru jeho nespolehlivosti vůči názoru čtenářstva. Při projevu vypravěčské nespolehlivosti tedy dochází k rozporu mezi hodnotovým systémem vypravěče a normami čtenáře. Jde tedy o jev, který se pohybuje na pomezí kategorií estetických a morálních. V této souvislosti je stále více spjatý se současnou problematikou kritiky poznání, epistemologie a ontologie v rámci literárního diskurzu (Nünning, 2006: 545-546).

Jestliže tedy postupy historiografické metafikce můžeme chápat jako nástroj, který nahlodává tradiční zobrazování genderových identit (maskulinity a femininity) a

²¹ K dalším tvůrcům a tvůrkyním užívajícím těchto postupů magického realismu v postmoderní a zejména britské literatuře jsou řazeni Angela Carter a Salman Rushdie, významní jsou také Milan Kundera, Günter Grass a Italo Calvino (Nünning, 2006: 469).

jejich asymetrické provázanosti v heterosexuální matici, mají rovněž potenciál prozkoumávat možnosti hlubší transformace toho, jak je tělo provázáno s heterosexuální maticí a jak ji udržuje pohromadě. V souvislosti s tématem této práce se tedy chci v románu *The Passion* zaměřit na otázku, jakým způsobem přispívají techniky historiografické metafikce užití v *The Passion* k možné transformaci zobrazování těla od jeho heteronormativních podob k těm transgresivním a transformativním. Jeanette Winterson v románu *The Passion* dospívá prostřednictvím dekonstruktivních postupů historiografické metafikce k obnažení nahodilosti uspořádání významů do binárních opozic skrze rozpojení binární opozice maskulinita/femininita, ale i mnohých dalších. Pozice těla v heterosexuální matici je posléze z pevných kategorií neměnně definovaných těl, ze kterých vychází v heterosexuální matici povinná heterosexuální touha, rovněž znejistěná. Těla, která se podílejí na transgresi předem dané situovanosti v tomto binárním rámci (heterosexuální matrice), oplývají magickými schopnostmi, jsou zavržená či nepřírozená. Stojí-li těla mimo heterosexuální matici, stávají se podivnými. Winterson využívá paradoxních postupů k vytváření podivného prostoru, se kterým je existence podivných těl zcela slučitelná a tedy přirozená a povinná heterosexualita je v něm denaturalizována. Užitím paradoxu a prvků magického realismu Winterson artikuluje podobu těchto podivných těl.

***The Passion* jako zrcadlové bludiště**

Winterson v *The Passion* používá opakující se motiv zrcadlení, který se odráží i ve struktuře románu. Čtenářstvo je konfrontováno mnohostí perspektiv, které se vzájemně tříští a protirečí si. Zrcadlení chápu jako protikladnost a rozporuplnost perspektiv, které zaujímají jednotlivé postavy. Zrcadlení charakterizuje i konotované významy míst románu, názvy kapitol a v románu promyšlená témata, která spřízňují hlavní postavy Henriho a Villanelle. Soutěžení těchto perspektiv či pohledů můžeme vnímat jako jejich zrcadlení, jelikož se často jedná o dichotomizované pozice, které se vzájemně doplňují a v důsledku zpochybňují. Henri je protikladem/obráceným obrazem Villanelle, stejně jako je Villanelle obráceným obrazem Henriho. Podobně působí opakující se obrazy vystupující z první kapitoly „The Emperor“ (Císař) a druhé kapitoly „The Queen of Spades“ (Piková dáma). Motiv zrcadlení se nabízí právě proto, že se

pohled do zrcadla postupně opakuje ve všech čtyřech kapitolách románu a tak vystupuje na povrch jakožto určující motiv jeho celku.

Kapitoly „The Emperor“ a „The Queen of Spades“ a postavy, podle kterých jsou pojmenovány, stojí proti sobě. Symbolizují racionální a krutou maskulinitu Napoleona a s ní kontrastující důmyslnou a rafinovanou femininitu Pikové dámy. Obě postavy jsou navíc zbožňovány v určitých částech románu jeho hlavními postavami: Henri miluje Napoleona (*Passion* 13), Villanelle svede Piková dáma (*Passion* 59-60). Obě postavy navíc představují vášeň pro hru, kterou nechávají v některých momentech románu ovládat. Pojítka mezi Císařem a Pikovou dámou je láska k hazardu (vášni pro hazardní hru). V případě Napoleona, Císaře, jde o vášeň pro bitvu, touhu po dobytých územích, jejich usurpaci a pokoření nepřítele. Piková dáma zase hraje vabank s lidskými srdci, dobývá svoje objekty lásky (kterým se stane i Villanelle) a je mistryní karetní hry. Obě postavy – Napoleon i Piková dáma – představují génia umění hry: ať jde o umění války, umění svodu či karetní hry.

Stejně tak místa, na kterých se tyto první dvě kapitoly odehrávají, jsou opředena symbolikou, kterou lze v případě těchto dvou kapitol uvést do kontrastující dichotomie. V kapitole „The Emperor“, Císař, se ocitáme na bojišti, v bitvě, obklopeni zraněnými a znetvořenými těly lidí a zvířat (koňů na bojišti a kuřat v Napoleonově kuchyni, kterým Henri rutinně kroutí krky a která si Napoleon cpe celá do úst (*Passion* 5-6). Upozorňují tak na nelidskost války. „The Queen of Spades“, Piková dáma, se odehrává v Benátkách, „the city of disguises“ (*Passion* 56, 58), „městě převleků“. Oproti znetvořeným tělům napoleonským válek tedy přicházejí na scénu těla přetvořená, skrytá pod maskou. Naproti Napoleonově hře s lidskými životy přichází hra s genderovou identitou.

Jsou to však především hlavní postavy, které upozorňují na sepjetí dichotomizovaných vlastností do nich promítaných a vyvolávají tak dojem vzájemného zrcadlení (srv. Onega, 2006: 72; Palmer, 1998: 104-105). Pokud názvy kapitol, ze kterých hlavní postavy vzcházejí, pracují s genderovanou symbolikou konvenčně (chladná a racionální maskulinita Napoleona vs. důmyslnost a rafinovaná femininita Pikové dámy), hlavní postavy tuto logiku převracejí. Henri představuje citlivého a vnímavého, nedominantního a tedy nemaskulinního chlapce. Villanelle je naproti tomu ztepilá, statná, statečná, soběstačná a rozhodná žena. Henri odmítne sexuálně využít ženu z veřejného domu, který v úvodu knihy navštíví, a štitivě pohlíží na šovinistické a násilné chování Kuchaře (*Passion* 13-15). Villanelle naproti tomu zdědila blány mezi

prsty na nohách, které mají jen potomci (nikoliv však ženy) benátských gondoliérů (*Passion* 51) a převléká se do mužského oblečení (*Passion* 54-55). Henri miluje to statečné ve Villanelle, Villanelle chrání a miluje Henriho jako svého mladšího bratra (*Passion* 146).

K efektu zrcadlení těchto postav nedochází jen díky jejich protikladným charakteristikám. Vedle nich jsou tu i témata, která je spojují ještě dříve, než se obě postavy v románu setkají. Hlavní postavy se v určitých momentech románu zamýšlejí nad stejnými tématy, uchopují je však protikladně. Henri i Villanelle tak věnují čas rozjímání nad tmou. Jejich vztah ke tmě je rozporuplný. Villanelle miluje noc:

I love the night. [...] In the dark you are in disguise and this is the city of disguises. [...]

Nowadays, the dark has more light than in the old days [...]. None the less, darkness can be found; in the under-used waterways or out on the lagoon. There's no dark like it. It's soft to the touch and heavy in the hands. [...]

I used to think that darkness and death were probably the same. That death was the absence of light. [...] The night seems more temporary than the day, especially to lovers, and it also seems more uncertain. In this way it sums up our lives, which are uncertain and temporary. [...] This is the city of uncertainty, where routes and faces look alike and are not. Death will be like that. [...]

But darkness and death are not the same.

The one is temporary, the other is not. (*Passion* 56-58)

Noc je hávem, do kterého se Benátky pravidelně halí. Jako město převleků tedy potřebují Benátky noc – svoji masku. Maska je důležitým symbolem Benátek, protože jim, stejně jako noc umožňuje být tím, čím jsou. Villanelle vyráží ve svém převleku v noci a svoji obživu krupíerky vykonává pod její rouškou. Jako město převleků, jsou Benátky potom místo proměnlivosti a nejistoty a tudíž i dočasnosti a taková je i noc. Villanelle naznačuje, že Benátky jsou spřízněny se smrtí, smrt je spřízněna s Benátkami a noc je metaforou smrti. Liší se od ní pouze svojí intenzitou.

Stejně jako Villanelle i Henri začíná svou úvahu o tmě tím, co na ní má rád:

I like the early dark. It's not night. It's still companionable. [...] I don't know why it is that one kind of dark can be so different from another. Real dark is thicker and quieter, [...]. I'm afraid of the Dark. You, who walk so cheerfully [...] stand still for five minutes. It's then you know you're there on sufferance. The Dark only lets you take one step at a time. Step and the Dark closes round your back [...] Darkness is absolute. [...]

Lie still at night and Dark is soft to the touch, it's made of moleskin and is such a sweet smotherer [...]. (*Passion* 33)

Na rozdíl od Villanelle ale nepopisuje blahodárnou a laskavou tvář tmy. Zabývá se spíš její naléhavostí, dusivostí a strachem, který v něm vzbuzuje. Henri se bojí tmy. Není pro něj mírumilovnou a laskavou partnerkou, jako je pro krupíerku Villanelle. Je spíš absolutní vládkyní, dotěrnou diktátorkou, která jej zbavuje kontroly nad sebou samým.

Zatímco Villanelle umožňuje tma její živobytí, Henriho zbavuje zraku a vlastního prostoru – dusí jej.

Pro Henriho je tma hrozbou, již spojuje se smrtí. Villanelle ji konotuje se smrtí jednoznačně, činí tak rozvážně a beze strachu. Tma je tedy tématem, které naznačuje spojení těchto dvou postav. Patří k sobě, a přesto jsou si protiklady. Ve hře protikladů těchto úvodních dvou kapitol je pojednávání o stejných tématech prostřednictvím dvou hlavních postav nejen naznačením jejich spřízněnosti. Rozehrávání protikladů, vzájemné popírání prve nastolených významů upevňuje dichotomie, se kterými si Winterson pohrává, aby mohly být později destabilizovány.

Winterson tedy spřádá jak témata uchopovaná a promyšlená hlavními postavami, tak místa a symboliku prvních dvou kapitol do zrcadlicích se dichotomií. Ty potom určují strukturu románu, kterou kritičky a kritikové označují jako labyrint zrcadel. Onega spatřuje zrcadlení v linii vyprávění a střídání míst (2006: 4) a v práci s fabulí (1993: 7). Seaboyer přirovnává uspořádání čtyř kapitol ke kontrapunktu či fuze (1997: 493). Palmer upozorňuje na proměnlivou mapu Benátek připomínající labyrint (1994: 115). V tomto zrcadlovém bludišti dochází k efektu zrcadlení (srv. Seaboyer, 1997: 501), který znejišťuje pozici prvotního významu: čtenářstvo neví, který význam je prvotní, neboť je překryt svým opačným odrazem. Ztvárňuje-li Winterson dichotomicky uspořádané protiklady významů, dociluje tak efektu znejišťování jejich samozřejmé uspořádanosti do dichotomií. V zrcadlovém bludišti je totiž možné zachytit vždy pouze odraz odrazu. Ztrácí se tak originál, původní hodnota i vědomí o jejím opaku (Butler 1990: 189). Blouděním v labyrintu tak nejsou ztraceny jen prvotní významy a jejich protikladné obrazy, je tak zároveň obnažena nahodilost jejich dichotomizovaného uspořádání. Obnažením arbitrárního uspořádání dichotomií Winterson dospívá k jejich denaturalizaci.

Zrcadlové bludiště jako podivný prostor

Pracuje-li román s motivem zrcadlení, je tento motiv určující i pro dekonstruktivní postupy, které jej charakterizují. Eve Kosofsky Sedgwick například dekonstruktivní strategii svého psaní charakterizuje jako odkrývání toho, že termín B je asymetrický a podřazený termínu A a že termín A zároveň při konstituci svého

ontologického významu závislý na termínu B, který pod sebe subsumuje a současně jej marginalizuje (Sedgwick 1990: 10). Zároveň při této strategii, zdůrazňuje Sedgwick, musí být cílem obnažení a denaturalizace této opozice (1990: 10). Příznačné potom pro podivné čtení je, že chápe „všechny aspekty moderní západní kultury jako neúplné [...] do té míry, v jaké nezpracovávají kritickou analýzu moderní homo/heterosexuální definice“ (Sedgwick, 1990: 1). To tedy znamená, že chceme-li nahlédnout na hru zrcadlení v románu *The Passion* optikou podivného čtení, přihlédneme k tomu, jakým způsobem zpracovává hru s touto opozicí. Jelikož je tudíž do této hry významů (bloudění zrcadlovým bludištěm) zapojena i hra s genderovou identitou a sexualitou, zprostředkovává nám sama tato hra podivnou zkušenost románu. Winterson tedy nečiní podivnými pouze některé postavy a vztahy. Odráží-li se i ve struktuře románu motiv zrcadlení, činí Winterson podivnou i samotnou strukturu románu. Hra s genderovou identitou, která rozbíjí binaritu maskulinní/femininní jako určující prvek pro heterosexuální matici, nachází paralelu ve struktuře románu. Winterson tak nezpodivňuje jen postavy a jejich projevy, zpodivňuje samotnou techniku vlastního psaní.

Transformace subjektivit, transformace těl: smysl hry?

Hra s těmito protichůdnými, záměrně opozičně uspořádanými významy přitom naznačuje významné téma románu *The Passion*. Je jím transformace, kterou hra protikladů a rozbíjení jejich dichotomického a zároveň hierarchického uspořádání toto zrcadlení umožňuje. Možnost transformace, přerodu, je rovněž zobrazována metaforicky právě pohledem do zrcadla. Pohled do zrcadla je jedním z opakujících se obrazů, ve kterém můžeme spatřovat jedno z poselství románu jako historiografické metafikce, která maže hranice mezi historií a literaturou. Sama autorka tohoto obrazu používá v předmluvě ke své knize: „Chtěla jsem napsat jiný svět, nikoliv jako únik, *ale jako zrcadlo, tajemné sklíčko, které by zostřílo a zmnožilo možnosti světa skutečného*. Když se do něj podíváte, spatříte svůj obličej, zahalený časem a místem, zahalený do jiné šance...“ (Winterson, 1996; zvýraznění autorka). Jak naznačuje ve své předmluvě i v textu románu, používá metaforu pohledu do zrcadla jako odrazu reality, který je vždy určitou mírou fikce. Věnuje se především transformaci obrazu já, kterou tento pohled do

zrcadla umožňuje. Jak jsem již naznačila výše, Henri i Villanelle tak postupně pohlíží na svůj obraz, který ale spatřují jako proměněný. Henriho pohled do zrcadla zachycuje román hned několikrát. Poprvé v dětství a podruhé v okamžiku, kdy je internovaný v ústavu pro choromyslné na San Servolu:

Love, they say, enslaves and passion is a demon and many have been lost for love. I know this is true, but I know too that without love we grope the tunnels of our lives and never see the sun. *When I fell in love it was as though I looked into a mirror for the first time and saw myself.* I lifted my hand in wonderment and felt my cheeks, my neck. This was me. And when I had looked at myself and grown accustomed to who I was, I was not afraid to hate parts of me because I wanted to be worthy of the mirror bearer.

Then, when *I had regarded myself for the first time, I regarded the world and saw it to be more various and beautiful than I thought.* Like most people I enjoyed the hot evenings and the smell of food and the birds that spike the sky, but I was not a mystic nor a man of God and I did not feel the extasy I had read about. I longed for a feeling though I could not have told you that. Words like passion and extasy, we learn them but they stay flat on the page. Sometimes we try and turn them over, find out what's on the other side, and everyone has a story to tell of a woman or a brothel or an opium night or a war. We fear it. We fear passion and laugh at too much love and those who love too much. (*Passion* 154; zvýraznění autorka)

Pohled do zrcadla tedy slouží v textu jako metafora pro hlubší sebepoznání. Zároveň ale Winterson prostřednictvím Henriho zdůrazňuje, že transformace subjektivity, kterou v odlesku zrcadla spatřujeme, je odleskem složeným z mnoha faset. Je to zkušenost, která je pro Henriho obrozující a umožňuje mu vnímat jeho životní zkušenost v plném rozsahu. V tomto ztvárnění zkušenosti pohledu do zrcadla přitom Henri sám zprostředkovává svou zkušenost o sobě, zachycenou zpětně tak, jak si ji zapisuje do svého deníku na San Servolu. O několik stránek dříve přitom vidíme Henriho, jak pohlíží do skutečného zrcadla. Jeho přítomností jsou nyní chiméry minulosti, duchové mrtvých, které si představuje a se kterými ve svém šílenství rozmlouvá a tráví své dny. Není schopen pohlížet na přítomnou Villanelle a zamávat jí, když jej přijede navštívit, protože již do jeho světa nepatří: „It's easier not to see her. I don't always wave to her, I have a mirror and stand slightly to the side of the window when she passes and if the sun is shining I can catch the reflection of her hair” (*Passion* 152).

Henri si nárokuje místo hlavního vypravěče románu dávno potom, co zešílel. Části knihy, které vypráví, jsou vlastně jeho zápisníkem ze San Servola. Villanellin hlas v poslední kapitole slouží jako napravující jeho vypravěčskou nevěrohodnost, jelikož se Henri potom, co na konci třetí kapitoly přijde o rozum, stane nespolehlivým vypravěčem. Paradoxně, jak zrcadlové bludiště tohoto románu neustále ukazuje, je přitom hlasem, který předává poselství románu a odhaluje jeho mechanismy. Winterson

Henriho hlasem promlouvá ke svým čtenářům s podobným poselstvím, popsala v „Předmluvě“. Henri tak slouží jako hlavní autoreferenční bod románu:

I re-read my notebook today and I found:

I say I'm in love with her, what does that mean?

It means I review my future and my past in the light of this feeling. It is as though I wrote in a foreign language that I am suddenly able to read. Wordlessly she explains me to myself; like genius she is ignorant of what she does.

I go on writing so that I will always have something to read.

(*Passion* 159)

Tak jako Winterson v předmluvě naznačuje, že její román má být zrcadlem, které však zmnožuje skutečnosti a příležitosti tohoto světa, tak se prostřednictvím Henriho hlasu zamýšlí nad nemožností přímého svědectví a mimetického zachycení reality. Poukazuje na to, že zachycení svědectví o historii je především fikcí o historii. To je rovněž odkaz na samotnou povahu románu, jak již byla charakterizována v úvodu této kapitoly. Historiografická metafikce se zamýšlí nad hranicí mezi historiografií a literaturou. Zde toto poselství Winterson rozšiřuje na samotnou funkci literatury a procesu psaní. Odráží a zároveň transformuje subjektivitu. Literatura je tedy v přeneseném slova smyslu zrcadlem subjektivity (Onega 1993: 129).

Již dříve jsem poukázala na způsob, jakým je spojován Henri a Villanelle, když v různých místech románu rozjímají nad stejnými tématy. Toto vzájemné spojení jsem již dříve nazvala zrcadlením. To poukazuje na hlubší význam hry s protikladnými významy, jejichž arbitrární uspořádání do binárních opozic Winterson touto metaforou zpochybňuje. Transformace subjektivity, jako jedno z hlavních témat románu, předznamenává i šanci k transformaci těla, k jeho vymanění z heterosexuální matrice a tím jejího znejistění. Mechanismus transformace přitom Winterson umísťuje na časovou linii. V proměnách času tedy ztvárňuje proměny subjektivity. Ty jsou zároveň propleteny s vášní, která dává románu název a symbolizuje tak další z hlavních témat.

Stejně jako Henri, Villanelle pohlíží na odraz své tváře a věnuje svoje myšlenky úvaze nad přetvářením, transformací vlastního já:

Our ancestors. Our belonging. The future is foretold from the past and the future is only possible because of the past. Without past and future, the present is partial. All time is eternally present and so all time is ours. There is no sense in forgetting and every sense in dreaming. Thus the present is made rich. Thus the present is made whole. *On the lagoon this morning, with the past at my elbow, rowing beside me, I see the future glittering on the water. I catch sight of myself in the water and see in the distortions of my face what I might become.*

If I find her, how will my future find me?

I will find her.

Somewhere between fear and sex, passion is.

Passion is not so much an emotion as a destiny. What choice have I in the face of this wind but to put up sail and rest my oars? (*Passion* 61-62; zvýraznění autorka)

Villanelle se plaví benátským kanálem po osudovém setkání s objektem svojí vášně – Pikovou dámou. Na rozdíl od Henriho její úvahy o předcích předcházejí pohledu do vody, která zrcadlí její tvář. Jejich pasáže nespojuje jen pohled na odlesk vlastní tváře. Stejně jako Henri (*Passion* 154), Villanelle vidí svůj obraz ve chvíli, kdy uvažuje o lásce a vášni. Zatímco myšlenky na právě vzburzenou vášeň Villanelle přicházejí na mysl potom, co uvažuje o nedělitelnosti přítomnosti od minulosti a budoucnosti, Henri naopak spatřuje moment nalezení lásky jako okamžik, kdy poprvé spatřil sebe („When I fell in love it was as though I looked into a mirror for the first time and saw myself.“ (*Passion* 154)). Ve světle této emoce chce potom přepsat svoji minulost i budoucnost (I say I'm in love with her, what does that mean? / It means I review my future and my past in the light of this feeling.“ (*Passion* 159).) Jestliže Villanelle dospívá od myšlenek o svázanosti minulosti s přítomností a budoucností k momentu pohledu na odlesk své tváře ve vodní hladině, formuluje tedy možnou transformaci své subjektivity především ve světle času. Nevyslovuje přitom však myšlenku odlišnou od té Henriho. I do toku jejího času vstupuje vášeň: [Villanelle:] „Passion is not so much an emotion as a destiny. What choice have I in the face of this wind but to put up sail and rest my oars?“ (*Passion* 62). I pro Villanelle znamená možnost přerodu, transformace vlastního já. Upustí-li vesla, nechá vítr napnout plachty svojí loďky a změnit směr. Winterson tak mistrně proplétá téma transformace subjektivity a jejích proměn v čase s tématem nezbytnosti vášně k její obnově. Obě postavy se tak zrcadlí jedna v druhé, vzájemně se však nepopírají. Příležitost, jako šance transformovat naše já, přitom předznamenává jinou šanci k jiné transformaci: jde o samotný transformativní potenciál těla.

Slovo šance je vlastně klíčem k uchopení způsobu, jakým Winterson artikuluje tuto šanci k vymanění a nalezení svobodného prostoru pro těla vně heterosexuální matrice. Šance totiž patří do slovníku hazardní hry, jež je dalším motivem románu. Susana Onega spatřuje tuto hru spíš jako sázku. Pojetí existence jako sázky označuje za klíčový motiv románu (2006: 65). Hra, jejímž účinkem je kontinuální transformace či přerod (hodnot, subjektivity anebo významů), se objevuje opakovaně v refrénu knihy: „You play, you win, you play, you lose. You play.“ (*Passion* 43, 66, 73, 133). Tento refrén přitom nepřivádí k přerodu či transformaci hodnot jako smyslu hry. Smyslem hry je jednoduše hra: „The end of every game is anti-climax. What you thought you would feel you don't feel, what you thought was so important isn't any more. It's the game

that's exciting.” (*Passion* 133). Transformace (hodnot, subjektivity anebo významů) je vlastně jakýmsi druhotným a nezamýšleným důsledkem hry. Tato hra symbolizuje neustálý pohyb mezi protipóly: ztrátou a vítězstvím, dobytím a kapitulací, minulostí a budoucností, maskulinitou a femininitou, znetvořením či přetvořením těl. Je jako bloudění mezi zrcadly v bludišti, kterým román, jak jsem již ukázala, je. Nezamýšleným důsledkem je i již dříve zmiňovaná destabilizace románem naznačovaných a utvářených dichotomizovaných významů. Dalším efektem této hry je pak i nalezení jakéhosi meziprostoru, ve kterém se tělo vyvazuje z heterosexuální matrice. Jaké toto tělo je? Lze jej v románu vůbec spatřit?

Tuto hru, jejíž důsledek lze chápat i jako vyvázání těla z heterosexuální matrice, popisují Helena Grice a Tim Woods jako vytváření ontologické nejistoty (1998: 1-11). Taková vlastnost je i dominantní charakteristikou postmoderní literatury. Wintersonovský paradox, který charakterizuje obecnější rovinu jejího způsobu uchopování reality, se odráží i v této hře protikladů, na kterou přistupujeme při bloudění zrcadlovým bludištěm v *The Passion*. „I'm telling you stories. Trust me.” (*Passion* 5, 13, 40, 69, 160) je dalším z několika refrénů, kterým je kniha protkána, a se kterým se setkáváme i v dalších knihách (např. *The PowerBook*). Jakoby Winterson říká, „vymyslím si, věř mi.“ Takovým paradoxním tvrzením neznejišťuje jen svoje čtenářstvo, znejišťuje tím především pozici vypravěče/ky. V této rovině ontologické nejistoty potom ale můžeme spatřovat prostor, který Winterson nabízí k novému pořádání dříve znesvářených a protikladných, hierarchicky uspořádaných významů a do heterosexuální matrice zaklíněného těla – tedy prostor, ve kterém dochází k vedle denaturalizace ustálených dichotomií i k denaturalizaci kategorie těla.

Magické tělo ve skulině heterosexuální matrice?

Villanelle v kasínu potká Pikovou dámu a zamiluje se. Již se zamýšlela nad významem a silou lásky, která může transformovat její já, okamžik, který Winterson ztvárňuje jako pohled na vodní hladinu pod mostem Rialto (*Passion* 61-62). O několik okamžiků později Villanelle poprvé v životě zkouší, jestli blány na nohou, se kterými se proti všem tradicím narodila (s blánami na nohách se rodili v Benátkách totiž zásadně jen *synové* gondoliérů, nikoliv jejich dcery), dodávají jejímu tělu magické schopnosti:

Could I walk on the water?
Could I?
I faltered at the slippery steps leading into the dark. It was November, after all. I might die if I fell in. I tried balancing my foot on the surface and it dropped beneath into the cold nothingness.
Could a woman love a woman for more than a night?
I stepped out and in the morning they say a beggar was running round the Rialto talking about a young man who'd walked across the canal like it was solid.
I'm telling you stories. Trust me. (*Passion* 69)

Villanelle ve svojí úvaze spojuje vykročení do černých vod benátských kanálů s krokem do prázdna. Je to stejný krok do prázdna, který vidí ve své nové vášni pro neznámou ženu. Chce to tedy, aby Villanelle byla odvážná, aby sebrala odvahu vykročit do prázdna černých vod, milovat ženu, vsadit svoje srdce. Nezapomínejme na její blány na nohou! Stane se zázrak a Villanelle přejde kanál po vodní hladině. Schopnost chození po vodě kóduje Winterson jako maskulinní a fantastickou. V okamžiku, kdy vykročí na vodní hladinu, naplňuje tak benátskou legendu. Benátská legenda se stává skutečností, aby se stala hned v zápětí legendou, kterou rozšiřuje její očitý svědek. A jelikož to byla Villanelle, vracející se po noci v kasínu převlečená do mužských šatů, je to legenda o mladém muži. Žena převlečená za muže, o níž již ze zachované legendy tedy nevíme, jestli byla ženou, může milovat ženu, protože dokáže chodit po vodě. Má odvahu činit ze skutečnosti legendu, má schopnost milovat ženu. Má odvahu chodit v mužských šatech a nachází si meziprostor, ve kterém dochází nejen k rozpohybování její genderové identity v převlecích, které jsou jednou ženské a jednou mužské. Za slupkou, která naznačuje identitu maskulinní, je tělo ženské, které ale neimplikuje mužský gender, vychází z něj však „maskulinní touha.“ Mohli bychom namítnout, že pouhý převlek z ní nedělá hrdinku a neznamena porušení pravidel heterosexuální matrice, nýbrž jejich pevnost a namáhavost, se kterou jedině je možné se pokoušet tato pravidla obelstít. Winterson ale tuto pasáž textu spájí s nemožností chození po vodě. Uskutečňuje-li legendu realitou a realitu legendou, činí nemožné možným: žena – muž miluje ženu. Důsledkem této hry významů vzniká opět matoucí dojem: Kdo tedy miluje koho? V jakém těle? Dochází tak k rozpojování kauzálních vztahů heterosexuální matrice, jež je vyjádřeno magickou schopností. Magické prvky těla nejsou však stejné, jako je tělo podivné. Jsou jen výrazovým prostředkem v rámci textu. Podivné tělo spatřujeme tam, kde je porušována kauzalita mezi kategoriemi pohlaví, genderu a sexuality. Magické schopnosti těla Villanelle tedy Winterson spojuje se schopností v této hře protikladů uchopit svoji šanci uskutečnit touhu, i když se zdá být nemožná: žena může milovat ženu. Vzniká tak ne/reálná (zde ulpěla na blánách Villanelle) šance

demontovat heterosexuální matici – otevřít v ní skulinu. Uvnitř této skuliny proklouzne tělo odvážné Villanelle. Ženské tělo v mužském oblečku vykazuje maskulinní schopnosti a homosexuální touhu. Stává se podivným právě převrstvením těchto běžně se neimplikujících kategorií, vytváří jejich nekoherenci a diskontinuitu – je podivné.

Individuální akty, kterými vznikají s heterosexuální maticí nekoherentní a diskontinuitní genderové identity, jsou v jejím rámci myslitelné pouze výměnou za předpokládaný trest. Budeme-li mít na paměti trest, který může po performativním aktu následovat, vychází potom jasně najevo, že k performanci genderu “dochází se strategickým cílem udržování genderu v jeho binárním rámci.“ (Butler, 1997: 410). „Genderované tělo, potom přehrává svoji roli v kulturně omezeném korporeálním prostoru a ztvárňuje interpretace v rámci omezení již existujících nařízeních“ (Butler, 1997: 410). Butler upozorňuje, že „přiznat existující komplexitu genderu, kterou naše slovní zásoba neustále zastírá, a rozehrát s touto komplexitou dramatickou kulturní hru bez následku trestu,“ je způsob, jak lze docílit subverzivního opakování genderových ztvárnění (Butler, 1997: 410). Když Winterson nechává Villanelle milovat Pikovou dámu a znázorňuje odvahu k uskutečnění této vášně jako krok do vody a odvahu k využití vlastních magických schopností, nachází konvergenci v této komplexitě vztahů mezi kategoriemi (běžně naturalizovaných jako vzájemně se vyvozující, zde ale vzájemně nekoherentní) – znázorňuje nekoherentní a diskontinuitní genderovou identitu, kterou performuje v tomto okamžiku Villanelle. Utváří tak prostor, ve kterém nechává její tělo performovat/korporeálně ztvárnit tuto touhu. Je-li tento akt přirovnán k chození po vodě, upozorňuje tak Winterson na nebezpečí tohoto aktu. Magické tělo je potom jednou z možných a spatřitelných konfigurací těla, které tento únik heteronormativitě umožňuje. Že z tohoto aktu vzápětí Winterson dělá legendu je příznačné nejen pro již diskutovaný postup paradoxu a neustálého sebepopírání. Jde zároveň o postup vytváření ontologické úzkosti popíráním řečeného, který čtenářstvu zprostředkovává podivnou zkušenost románu. I na tomto místě je tedy sebepopírání autorského hlasu ukotveno ve zprostředkování vlastní podivnosti v kontextu s rozpojováním kauzalit heterosexuální matrice.

Podivné tělo v podivném městě: fascinující neznázornitelnost nebo běžná věc?

Obojživelné tělo Villanelle ale není jediným magickým prvkem románu. Villanelle dokáže chodit po vodě (*Passion* 69), převlékat se do mužských šatů a úspěšně se v nich vydávat za muže (*Passion* 54-55). Villanelle také může ztratit svoje srdce a dokáže jej spolknutím vrátit na své místo (*Passion* 115-116). Benátky jsou město převleků, „the city of disguises“ (*Passion* 54-56) a jsou také

a changeable city. It is not always the same size. Streets appear and disappear overnight, new waterways force themselves over dry land. There are days when you cannot walk from one end to the other, so far is the journey, and there are days when a stroll will take you round your kingdom like a tin-pot Prince.

I had begun to feel that this city contained only two people who sensed each other and never met. Whenever I went out I hoped and dreaded to see the other. In the faces of strangers I saw one face and in the mirror I saw my own. (*Passion* 97)

Villanelle v této pasáži popisuje Benátky, jako město, které se ze dne na den proměňuje. Je nestálé, připomíná bludiště, je fluidní a chaotické, neustále obměňuje svoji masku. Tělo Villanelle i obraz Benátek v *The Passion* mají mnoho společného. Seaboyer (1997: 485-505) spatřuje v těchto společných charakteristikách Villanelle a Benátek jejich vzájemný obraz. Obojživelnost a magické schopnosti těla Villanelle se odrážejí ve fluiditě a nestálosti města. Stejně tak pohyb Villanellina těla mezi femininitou a maskulinitou je obrazem proměnlivosti Benátek. Podle Seayboyer lze potom v rozpohybovanosti těchto vlastností města Benátek a těla Villanelle spatřovat „děsivé i fascinující neznázornitelnosti“ (Seaboyer, 1997: 506-507). Tuto neznázornitelnost přitom chápe jako prostor, ve kterém se do sebe bortí protiklady jako je pravda a lež, dobro a zlo, maskulinní a femininní. Tento prostor je proměnlivý a matoucí a ukrývá možnost narušení řádu, možnost proměny (Seaboyer, 1997: 507). Chápeme-li potom vlastnosti podivného prostoru jako místa, ve kterém dochází právě k takovému rozkmitání dichotomně uspořádaných významů, potom v tomto vzájemně zrcadlícím se obrazu těla a města můžeme spatřit podivné tělo zračící se v podivném městě. Právě zde se Villanelle prochází jednou v podvazcích a jindy zase v pánských pumpkách (*Passion* 65-66) a svádí muže i ženy (*Passion* 59). Jeví se tedy v tomto podivném prostoru tato neznázornitelnost, jako docela běžná věc. Toto je právě důkaz, jak efektivně se Winterson daří ve hře protikladů denaturalizovat původně samozřejmé opozice jako je heterosexuální/homosexuální a maskulinní/femininní. Může-li Villanelle proklouznout ve stejném městě a kasínu jednou jako žena, jednou jako muž, jednou svádět muže,

jednou ženu, je původní svázanost těchto binarit efektivně rozpojena. Neznázornitelnost se tedy jeví jako běžná věc. Winterson tak denaturalizuje dichotomii maskulinita/femininita a povinnou heterosexuality, přičemž „převlek,“ jakožto symbol Benátek, se stává samozřejmou nezbytností. Stává se samozřejmé, aby oblečení „neladilo“ s pohlavím. Naopak se možnost převleku a tedy parodie něčeho původního, co dekonstruuje představu originálu (původní genderové identity a z ní vyplývající touhy), stává možností volby.

Vnitřní města jako metafora odvrženého těla navraceného dovnitř

Při výpravách Benátkami se Henri na několik dní ztratí. Villanelle pak potká čirou náhodou. Ta ho vezme s sebou na výpravu do jejich skrytého nitra:

(Villanelle) *“The cities of the interior do not lie on any map.”*

We passed ransacked palaces, their curtains swinging from shutterless windows and now and again I caught sight of a lean figure on a broken balcony.

(Villanelle) *“These are exiles, the people the French drove out. These people are dead but they do not disappear.*

...

The canal she turned into was littered with waste and rats floating pink belly up. At times it was almost too narrow for us to pass and she pushed off the walls, her oar scraping generations of slime. No one could live there. (*Passion* 114 – zvýraznění autorka)

Henri a Villanelle tajnou cestou dospějí do vnitřního města Benátek, skrytého „city of the interior“ (*Passion* 114). Je skryté, protože cestu tam znají jen místní a protože neleží na žádné mapě. Uprostřed rozpadajících se budov se potácejí vyhnanci z napoleonských válek a pobíhají tu zlé děti nikoho. Zdi kanálů jsou tu pokryté vrstvami slizu a špíny a na vodní hladině se vznášejí odpadky a mrtvé krysy. Je to nehostinné a neobyvatelné místo. Představuje rozklad, ošklivost, špínu, vyhnanství a smrt.

Vnitřní město se objeví v knize ještě jednou. Tentokrát jako metonymie Henriho šílenství, odloučení a neochoty vyrovnat se s vlastní schopností zabít a znetvářet. Henri svůj šílený i bohatý, konejšivý i děsivý vnitřní svět nazývá rozlehlým vnitřním městem:

There was a time, some years ago I think, when she tried to make me leave this place, though not to be with her. She was asking me to be alone again, just when I felt safe. I don't ever want to be alone again and I don't want to see any more of the world.

The cities of the interior are vast and do not lie on any map. (*Passion* 152 – zvýraznění autorka)

Henri píše, že již nechce být sám a že by opět osaměl, pokud by opustil San Servolo. Jeho odloučení v ústavu pro choromyslné pociťuje jako bezpečný svět, ve kterém ho navštěvují jeho dnes již mrtví blízcí. Návrat zpět to Benátek či domů do Francie by pro něj znamenal samotu. Toliko vnitřní město z jeho pohledu. Pohledem zvenčí, pohledem Villanelle, je Henriho vnitřní město metaforou zvrácenosti jeho nemoci. Henri zcela zjevně zaměňuje samotu a začlenění do společnosti, nemoc a zdraví. „The city of the interior“, vnitřní město, se tedy v knize navrácí, aby ještě jednou označilo nemoc, odloučení a zvrácenost.

Elisabeth Grosz charakterizuje synonymickými významy zavržení:

Zavržení začleňuje a přibližuje subjekt ještě blíže k jeho samému okraji. Znamená trvání na nezbytném vztahu subjektu ke smrti, animalitě, materialitě, přičemž je pro subjekt uznáním i odmítnutím jeho korporeality. Charakteristické pro zavržení je znázornění nemožnosti jasně vedených hranic, linií označení, oddělenost čistého a špinavého, správného a nesprávného, řádu a jeho porušení. (Grosz, 1990: 89 citována in Weiss, 1999: 44)

Stejně jako Kristeva i Grosz naznačuje, že zavržené je to, co je vyloučeno, není však eliminováno zcela. Neustále proniká na povrch, a tudíž narušuje „privilegovaně začleněná místa“ (Weiss, 1999: 44). I přes tuto dialektiku však zavržené je to, co činí subjekt subjektem, neboť jím sám subjekt není a vymezuje se proti němu. A tento projekt je, podle Susan Bordo reprodukcí dualistické metafyziky, která „znehodnocuje korporealitu těla, jelikož uvádí do kontrastu údajnou pasivitu a ‘hrubou’ materialitu těla s transcendentní mentální aktivitou spojenou s ‚já‘, aktivitu, která byla tradičně spojovaná s lidským rozumem, vůlí, vitalitou a duchem“ (Bordo, 1993: 11 citována in Weiss, 1999: 45). Tento postup zároveň označuje Butler za:

Rozřazující matici, v jejímž rámci jsou formovány subjekty [a tudíž] si zároveň žádá vytvoření sféry zavržených bytostí, které nejsou ještě ‘subjekty’, ale které formují konstitutivní vnější sféru ke sféře subjektu. Zavržení zde tedy označuje přesně ty zóny společenského života, které jsou ‘neobyvatelné’ a ‘neživotné’ a které jsou zároveň nezbytné, aby opsaly a tím určily sféru subjektu. Tato neobyvatelná zóna potom konstituuje definující hranici domény subjektu; konstituuje přesně to místo odstrašující identifikace, proti níž – a jejíž zásluhou – bude sféra subjektu opisovat svůj vlastní nárok na autonomii a život. V tomto smyslu pak je subjekt utvořen silou vyloučení a zavržení. Takové, která utváří konstitutivní vnější sféru subjektu, vnější sféru zavržení, která je vlastně ‚uvnitř‘ subjektu jako jeho vlastní a fundamentální zatracení. (Butler, 1993: 3 citována in Weiss, 1999: 45).

Nehostinnost a špina vnitřních Benátek je stejnou neobyvatelnou zónou. Benátky jsou obývány vyhnanými a neživotnými bytostmi, zlými dětmi. Konotují stejně jako sféra zavržení se smrtí a rozkladem, neživotností a neobyvatelností. Nejsou to ale nehostinná chudinská předměstí Benátek. Je to jejich samé srdce, vnitřní město. Winterson vytváří obdobnou konstitutivní sféru zavržení, ale vkládá ji dovnitř, stejně jako když Butler

píše, že tato vnější konstitutivní sféra zavržení subjektu leží vlastně v jeho srdci, uvnitř, neboť je jeho „vlastním a fundamentálním zatracením“ (Butler, 1993: 3 citována in Weiss, 1999: 45).

Weiss označuje zavržení za přitažlivé, jelikož jej toužíme spatřit (1999: 45). Tuto touhu lze rovněž vyložit jako touhu překonat hranice subjektu a posunout se za ně, což, jak dále vysvětluje Weiss s odvoláním na Kristevu, blíže konotuje s „fantazií smrti“ (Kristeva, 1982: 180 citována in Weiss, 1999: 47). Je-li potom touha spatřit odloučenou a vyděděnou část subjektu synonymická s touhou po smrti, je zároveň neznázornitelná. Vidíme-li ve vnitřním městě odvrácenou stranu Benátek, daří se Winterson znázornit to, co Seayboyer označuje za „děsivou a fascinující neznázornitelnost“ (1997: 507). Ta se přitom nalézá v onom prostoru rozpohybovaných protikladů a rozvázaných binarit. Víme-li, že Benátky jsou obrazem Villanellina těla, víme také, že obraz jejich vnitřní a zároveň odvrácené strany je zároveň obrazem odvrácené a zavržované tělesnosti. Tím, že jej Winterson klade do nitra Benátek, jej vlastně z vnější konstitutivní sféry zavržení subjektu posunuje dovnitř. Winterson tak asociuje vyhnanství, rozklad, nemoc a smrt s konstitutivní sférou subjektu, s jeho nitrem. Je-li obraz Benátek obrazem Villanellina těla, potom je tato konstitutivní sféra zavržení zároveň konstitutivní sférou Villanellina těla. Winterson tedy nejen tímto charakteristickým paradoxem klade to, co je marginalizované, do samého nitra města. Paradox, který je základní strategií jejího psaní, v neukončené hře protikladů vytváří obraz zavržení, jejíž marginalita je popřena jejím umístěním dovnitř. Così nezobrazitelného a marginálního je tedy paradoxně zobrazeno a umístěno do samého centra. Obraz úpadkové, špinavé a nemocné tělesnosti tak nezůstává v *The Passion* skryt. Naopak, stává se jejím odhaleným nitrem. Strategie paradoxu, zpodivňující celou knihu, dodává zavržení konotaci podivného, pokud zavržení a podivné přímo nezaměňuje.

Podivné a magické; podivné a zavržené

V románu *The Passion* motiv zrcadlení slouží jako metafora denaturalizace binárních opozic s efektem vytvoření podivné reality románu, jež si sama se statutem „reality“ hraje jejím neustálým zpochybňováním. Jelikož je hra s genderovou identitou

v románu jedním z hlavních témat, je jedním z jeho efektů i denaturalizace kauzálních vztahů heterosexuální matrice a tedy těla jako elementu, který přispívá k její samozřejmosti. Winterson tedy motivem zrcadlení obnažuje arbitrarnost původního dichotomického uspořádání významů jako je pravda/lež, historie/fikce, maskulinní/femininní, racionální/emocionální, promyšlený/chaotický, transcendentní/materiální a heterosexuální/homosexuální. Důsledkem je ztráta prvotnosti původního významu, tedy zničení mýtu o původnosti (Butler, 1990: 189). Ztrácíme-li ve hře zrcadlení původní význam, bortí se i hierarchické vztahy mezi těmito významy. Rozbít-li se v této hře zrcadlení i opozičně uspořádaná dvojice heterosexuální/homosexuální, je vytvořený prostor zrcadlového bludiště/románu *The Passion* prostor podivný, kde je heteronormativita denaturalizována. Tento podivný prostor potom nabízí možnost/šanci (genderové) transformace: „Možnosti genderové transformace lze nalézt právě v arbitrarních vztazích mezi [...] akty, v možnosti selhání opakování, deformitě či parodickém opakování, které ukazuje, jak fantazmatický je efekt příslušné identity, což je politicky neudržitelná konstrukce“ (Butler, 1990: 192). V tomto podivném prostoru je tělo Villanelle obrazem města Benátek – Villanellino tělo i město Benátek přitom nesou charakteristiky nestálosti, fluidity a proměnlivosti, které jsou synonymické pro podivnost. Ta však v tomto prostoru získává status normality, jelikož v tomto podivném prostoru je již hierarchická nadřazenost uspořádaného a přehledného nad chaotickým a fluidním rozpojena stejně jako je zrušena hierarchická nadřazenost heterosexuálního nad homosexuálním (srv. Doan 1994: 137). Magické schopnosti, jimiž Winterson tělo Villanelle obdařuje, konotují v románu se schopností pohybovat se vně heterosexuální matrice, upozorňují však na možnost trestu, která je v sociální realitě při přešlapech mimo heteronormativitou stanovená pravidla nevyhnutelná. Umístění možnosti vykročení z prostoru určeného heterosexuální matricí do sféry kouzel zároveň upozorňuje na skutečnost, že i možnost této transformace binárních opozic, na nichž tato možnost vykročení vně heterosexuální matrice stojí, je s nimi neoddělitelně spjata a založeno na jejich existenci (srv. Doan, 1994: 152). V obecnější rovině kategorie těla odkazuje metafora vnitřních měst opakovaně jednou na magickou realitu Villanellina města, podruhé zas na nemocnou Henriho mysl. Jejím významem je konstitutivní vnější sféra zavržení subjektu v butlerovském smyslu. Paradoxním umístěním této metafory konstitutivní vnější sféry zavržení subjektu dovnitř (města, mysli) přitom Winterson upozorňuje na nedělitelnost odštěpované tělesnosti a zároveň spřížňuje zavržené a podivné. Uvnitř podivné reality Benátek se

tedy nachází to, co je zavrženo. Winterson tak překračuje hranici neznázornitelnosti odštěpované (zavržené) tělesnosti. Metafora zavržení se tedy vedle magických schopností těla stává dalším prostředkem vykračování vně heterosexuální matrice.

5. Čtení v palimpsestu: nedokreslené tělo v románu

Written on the Body

Úvod

Román *Written on the Body* (do češtiny nepřeloženo)²² napsala Jeanette Winterson v roce 1992. Jak naznačuje Leigh Gilmore, vznikl v době, kdy se zároveň k pozornosti dostává práce Judith Butler vycházející (nejen) z konceptů teorie řečových aktů (Gilmore, 2001: 122). Kritická recepce tohoto románu zejména v první polovině devadesátých let *Written on the Body* spíše odmítla,²³ což je signifikantní právě pro možnosti začlenění interpretace tohoto románu do teoretického rámce pojetí těla a trestu, který udržuje nejen jeho hranice, ale heterosexuální rámec v nezbytné koherenci. Typologicky se román podobá nejvíce prvotně Winterson, *Oranges are not the Only Fruit*, zejména pokud jde o zdánlivě jednoduchý narativní hlas (Onega, 2006: 108) a lineárně se vyvíjející zápletku. I v možné rovině autobiografického pojetí naznačuje *Written on the Body* podobnou návaznost na *Oranges* (Gilmore 2001). V porovnání s *The Passion* není román vyprávěn z více perspektiv několika vypravěčů (Henriho a Villanelle), ale dominuje mu hlas jeden. Neurčitost tohoto hlasu však byla jednou z příčin odmítnutí celé knihy. Stejně jako v románu *The Passion*, ale i dalších dílech autorky (jako je např. *The PowerBook*), je hlavním a navracejícím se topoi románu láska a přepracované archetypy romance (Onega, 2006: 11), které se jako červená nit vinou celým dílem Winterson. Román *Written on the Body* v protikladu k dílu *The Passion* představuje zlom ve vztahu mezi autorkou a její kritikou: zatímco se předchozí díla setkala s velmi vřelým přijetím ze strany kritiky, byl román *Written on the Body* kritikou označen za „vyumělkovaný, melodramatický a derivativní“ (Andermahr, 2007: 2).

²² Tento román nebyl dosud do češtiny přeložen jako jiná díla této spisovatelky. Je tomu pravděpodobně proto, že by k překladu bylo nutné přijít s ekvivalenty využívající genderové nejednoznačnosti, již je vypravěč/ka románu, neoznačený/á, pohlavím, genderem a sexualitou, charakteristický/á.

²³ Vývoji kritické recepce tohoto románu se budu věnovat níže, stejně jako implikacím této recepce pro moji interpretaci.

Román *Written on the Body* je nešťastnou romancí s nejasným koncem. Je vyprávěn z pohledu vypravěče/ky, někdy kritikou označovaným/ou jako Lothario²⁴ (dle jediné citace, ve které se k Lothariovi pouze přirovnává). Díky jazykovým možnostem angličtiny zůstává tento/tato vypravěč/ka genderově, pohlavně a sexuálně nedefinován/a. Vypravěč/ka, nevyrovnaný/á překladatel/ka z ruštiny, uvádí román meditací nad ztrátou, jakožto měrou skutečné lásky: „Why is the measure of love loss?“ (*Written* 9). Vpravuje nás do příběhu na jeho samotném konci, v bodě, kdy se vypravěč/ka souží nad ztrátou svojí milenkou Louise. Samotnou Louise potká však až po několikerych peripetiích s jinými milenkami a milenci, o kterých čtenářstvo zpravuje překotně a neuspořádaně tak, jak si na ně při vyprávění svojí romance o Louise vzpomene. Lásky k Louise se stane vypravěči/ce osudnou. Louise, vdaná za onkologa Elgina, svého manžela opustí a rozhodne se žít s vypravěčem/kou. Po několika měsících neutuchajícího štěstí však Elgin vypravěči/ce sdělí, že Louise trpí leukémií, a jelikož je na slovo vzatým odborníkem, musí vypravěč/ka dle Elginových slov Louise přenechat Elginovi, aby se jí mohl věnovat na svojí soukromé klinice. Vypravěč/ka tedy podnikne heroický čin: opustí Louise, aby jí dokázal/a svojí nesobeckou lásku v důvěře, že její/ji bude Elgin informovat o tom, jaké dělá Louise na klinice pokroky. Vypravěč/ka, zničen/a touto (násilnou) ztrátou, se rozhodne odejít, aby na Louise dokázal/a zapomenout. Opustí svojí překladatelskou práci a odstěhuje se na sever Anglie, aby se tam stal/a číšníkem/servírkou v sendvičovém baru. Uchýlí se do samoty pronajaté chaty, a tam studuje lékařské knihy a pokouší se tak přiblížit Louisinu tělu alespoň skrze jeho medicínská vypodobnění. Ve snaze čelit ztrátě svojí lásky napíše „milostnou báseň“ utkanou ze vzpomínek na Louise a biomedicínských popisů jejího těla. Po třech měsících se snaží kliniku kontaktovat, jenže bez odezvy. Jakmile si uvědomí, jak hrozná nespravedlnost se na Louise dopustil/a, rozhodne se ji najít. Veškeré úsilí ale zůstane bez výsledku. Zcela ponořen/a do beznaděje se vrátí do své chýše na sever, kde na něj/ni již čeká Louise. Pobledlá, ale živá. Jestli je tato Louise jen vypravěčova/čina vidina, už ale ponechává Winterson na čtenářstvu.

Winterson problematizováním identity vypravěče/ky v jistém smyslu dle Susany Oney volně rozvíjí tradiční rys lesbické literatury (2005: 109).²⁵ Dvě prominentní

²⁴ Ve svém textu budu využívat možností genderově senzitivního jazyka, který umožňuje zachovat obě kategorie mluvnického rodu. Domnívám se, že označovat postavu jménem Lothario je reduktivní, jelikož to poukazuje na vůli k definování jeho/její záměrně neuzavřené identity.

²⁵ Zde uvedená diskuze o typech vypravěček v lesbických textech je míněna jako nastínění pojetí mezi mojí interpretací významu neidentifikovaného vypravěče/ky a literárními tradicemi, proti kterým se

postavy britské lesbické modernistické tradice Stephen Gordon z díla *Studna osamění* autorky Radclyffe Hall a postavu Orlanda ze stejnojmenného románu autorky Virginie Woolf je podle Onegy možné postavit proti sobě. Zatímco Stephen Gordon představuje maskulinní ženské tělo a reprezentuje tak transgresi heteronormativních genderových vztahů, woolfovský Orlando zosobňuje „model přátelství“ a androgynii jako alternativu k dichotomii butch/femme invertního modelu představovaného postavou Stephen Gordon (Hemmings, 2000: 5 citována in Onega, 2006: 109). Podle Susany Onegy přitom Jeanette Winterson ve svém uměleckém manifestu *Art Objects* explicitně odmítá model inverze Radclyffe Hall, přičemž se jasně přiklání k Orlandu a jeho androgynii (Onega, 2006: 109). Onega tak na základě těchto proklamací Winterson uzavírá, že se Winterson přiklání k modelu přátelství a androgynie a identitu definuje jako fluidní a vztahovou, nikoliv jako pevnou a opoziční (Onega, 2006: 109). Právě kvůli negenderovanosti vypravěčské identity Onega klade román *Written on the Body* do bodu navazujícího na díla *The Passion* a *Sexing the Cherry* (Onega, 2006: 110). Onega se tak snaží tuto pozici identity vyprávěcího hlasu vetknout do určité vyvíjející se linie a vymezit ji ve vztahu k literárním kořenům, ke kterým se autorka sama hlásí – jako je tradice britského modernismu –, a které odmítá – jako je samotná kategorie lesbické literatury.

Neoznačená identita vyprávěcího já se stala důvodem, kvůli němuž kritika román nejprve veskrze odmítla (Onega, 2006: 110). Winterson byla obviňována z formálního experimentu a nekalé hry se svým publikem (Onega, 2006: 110). Cath Stowers (1994) uvedla, že „feministické čtenářky a kritičky se cítily podvedeny wintersonovským uchopením genderu, což Winterson ještě umocnila, jelikož se odmítla nechat zařadit jako ‚feministka‘ či ‚radikální lesba‘“ (Stowers, 1994: 89 citována in Onega, 2006: 110). Ve stejné eseji se potom Stowers pokouší zavést určité kategorie sexuality (zde lesbické) do čtení *Written on the Body* a uzavírá svůj úvod s tím, že „tento román lze číst i jako bisexuální“ (Stowers, 1994: 89 citována in Onega, 2006: 110). Naproti tomu přelom v kritické recepci tohoto wintersonovského prostředku i celého románu představují zejména práce Gregoryho J. Rubinsona a Leigh Gilmore, obě z roku 2001, které již pracují s butlerovskými koncepty a zřikají se pokušení genderovat a identifikovat toto neurčité „já“. Jeho nezačleněnost naopak využívají jako východisko

Winterson v různých kontextech stejně tak vymezuje, jako je přijímá. Hluběji tuto problematiku diskutují v kapitole „Jeanette Winterson jako postmoderní britská spisovatelka a wintersonovské tělo v literárně-kritické recepci“.

pro svoje inspirativní interpretace a mnohem laskavější přístup k tomuto velmi ambivalentnímu textu. Na tento proud potom navazuje i Jennifer Gustar (2005, 2007) svým sofistikovaným psychoanalytickým čtením, ale butlerovské čtení Winterson charakterizuje i Lauru Doan, která může být v používání butlerovských konceptů ke čtení Winterson označena jako průkopnice, jelikož otevírá toto pole interpretace již v polovině devadesátých let. Změnu v přístupu kritiky k tomuto románu po roce 2001 ale spíše jen předznamenává.

Stejně jako v kapitole věnované románu *The Passion*, druhá analytická kapitola této diplomové práce navazuje na otázku, jaké umělecké prostředky a s jakým transformativním potenciálem Winterson využívá k tomu, aby tělo vyvázala z heterosexuálního rámce. Naproti zaměření na téma transformace těla v první kapitole věnované románu *The Passion*, budou v souvislosti s tématy rámuujícími román *Written on the Body* představovat těžiště pozornosti dvě odlišné konceptualizace těla, které s Winterson můžeme v tomto románu formulovat. Dvě konceptualizace těla se k sobě mají jako dvě vrstvy palimpsestu, jenž v románu krystalizuje jako výrazný motiv. Svrchní rovina palimpsestu nechává převažovat dualistickou koncepci těla. Je doprovázena jazykovými a figurativními klišé, která v přeneseném smyslu značí i tělesný dualismus jako nehybné a v důsledku neživotné pojetí těla. Pod svrchní rovinou palimpsestu lze v románu vysledovat rovinu překrytou, kterou můžeme číst v pomlčkách a momentech nedorečenosti. Pro spatření těchto momentů je klíčová role negenderovaného vypravujícího „já“. Vypravující „já“, které zůstává v celé šíři textu neoznačené v rámci heterosexuální matrice, potom představuje efektivní prostředek k překreslení kontur těla. Aktivní reflektování genderové neurčenosti vypravěče/ky v dialogu s aktivitou otevírání tělesného povrchu umožňuje konceptualizovat druhé pojetí těla jako propustné a proměnlivé hranice, při jejíž otevřenosti je dualistická konceptualizace neudržitelná. Nejasné kontury těla, které neoznačené „já“ do textu vnáší, otevírají jeho hranice. Na jeho konturách vznikají pomlky a ruptury, v jejichž rozpětí můžeme spatřovat prostor pro uvolnění „alternativních imaginárních [nejen tělesných] schémat“ (Butler, 1993: 91 citována in Gilmore, 2001: 136). Dvě roviny palimpsestu, z nichž každá nese jednu konceptualizaci těla, se vzájemně překrývají. V románu je jejich rozpětí neohrazené. Winterson pouze naznačuje možnosti aktivního přepisování dualistické koncepce těla otevíráním tělesných hranic, jež se děje díky neurčené genderové identitě vypravěče/ky.

Dvě roviny palimpsestu

Pojem palimpsest pochází z vědy o rukopisech. Původní význam označuje papyrus, jehož původní popsání bylo přepsáno novou rovinou. Předchozí a původní text se odstraní či zčásti vymaže a je již viditelný pouze ve fragmentech. Probleskuje pouze útržkovitě skrze novější rovinu naneseného textu. Metaforicky bývá tento pojem chápán a uplatňován jako vztah dvou odlišných textů, mezi nimiž panuje asymetrický vztah. Svrchní rovina bývá nositelkou oficiálního významu, je konzistentní, autorizovaná a dobře čitelná. Druhý text dostává aktem přepsání charakter marginalizovaného a potlačeného významu. Jako metafora zažil pojem palimpsestu vysokou oblíbenost zejména díky možnosti číst momenty „diskontinuity a historické alterity“ jakožto fragmenty, které prosvítají skrze vrstvu domnělého kontinua (Nünning, 2006: 578-579).

V románu *Written on the Body* motiv palimpsestu opisuje, jak se k sobě mají dvě v něm krystalizující konceptualizace těla. V následujícím textu se budu věnovat nejprve osvětlení toho, jak lze motiv palimpsestu dokumentovat a interpretovat. V navazujících dvou hlavních podkapitolách nejprve doložím dualistickou konceptualizaci těla vyobrazenou v rovině svrchní, která působí převažujícím a překrývajícím dojmem. Druhá konceptualizace těla jako propustné hranice, kterou zakládám na jejím teoretickém vyvození z definice heterosexuální matrice v díle *Gender Trouble* autorky Judith Butler, je spatřitelná pouze tam, kde můžeme zároveň pracovat s neukotveností identity vypravěče/ky. V druhé podkapitole textu věnované této druhé konceptualizaci těla tedy uvádím do dialogu interpretaci genderové neukotvenosti vypravěče/ky s krystalizujícím zobrazením propustného těla a kontextů, do kterých je zasazeno.

Dualistická konceptualizace těla se v textu románu objevuje tam, kde autorka nepřímou replikuje dyádu duše/tělo. Dualismus v románu získává obrysy zejména v podobě svých navazujících konceptualizací těla, o kterých je pojednáno v „Teoretické kapitole“. Román tedy zobrazuje tělo jako nástroj či jako původce hříchu. V těchto vyobrazeních se tedy replikují náhledy na tělo jako na objekt přírodních věd a medicíny (tělo jako nástroj) a jako na přirozenost, která je od mysli oddělena a proto jí musí být ovládána (tělo jako hříšné). Tak lze tedy teoreticky ukotvit první konceptualizaci těla, která je příznačná pro svrchní rovinu palimpsestu, který tvoří text tohoto románu.

Zdá se, jakoby první konceptualizace byla v textu proto, aby se od ní mohla odlišit a přepsat ji konceptualizace druhá. Pod svrchní rovinou palimpsestu leží rovina

skrytá, fragmentovaná, jejíž diskontinuita vyzývá k aktivnímu čtení v pomlkách. Takto je konstruována i druhá konceptualizace těla. V teoretické rovině pro tuto konceptualizaci vycházím z jeho začlenění do heterosexuální matrice. Butler, autorka této konceptualizace, ji formuluje jako jeho redefinici jeho začlenění do heterosexuálního rámce s přihlédnutím k regulačním praktikám, které tělo v heterosexuální matici udržují. Vymezení takto diskurzivně konstruované konceptualizace těla formuluje v opozici vůči tělu předdiskurzivnímu, které je jako takové formulováno jako tělo s neproniknutelnými hranicemi. Je to tělo neměnné, nepropustné a tedy stabilní a pasivní. Smyslem předdiskurzivního pojetí těla je jeho pohlavní stabilita a koherence v rámci heterosexuální matrice tak, aby z něj mohla logicky vyplývat genderová identita (z mužského maskulinní a z ženského femininní). Diskurzivní formulace těla naproti tomu pracuje s tělem jako propustnou hranicí neboli povrchem, který je politicky regulován. Znamená to, že tělo je chápáno jako místo, ve kterém se koncentrují sociální, politické a kulturní praktiky a zájmy. K této definici Butler dospívá potom, co provádí „genealogické bádání na obrysech těla“ (1990: 178). To je označením pro zkoumání, jež koncentruje svoji pozornost na způsob, jakým jsou pevné hranice těla určovány (a tím pohlavní a genderová jednoznačnost). Smyslem je tedy rozkrytí regulačních procesů udržující představu předdiskurzivního těla jakožto neměnné a nehybné danosti k tomu, aby byla odhalena jeho propustnost a proměnlivost, kterou tyto regulační praktiky skrývají. Hranice těla jsou tedy chápány jako střežené sociálními tabu, které v sobě skrývají možnost transgrese. Nahlodávání takových tabu a samotné transgrese na obrysech těla se v románu dopouští genderově neoznačené „já“. Aktivita otvírání tělesného povrchu, kterou můžeme sledovat v části románu nazvanou vypravěčem/kou jako „milostná báseň“ (*Written* 111), je proto určující pro vystopování nových a propustných kontur těla jako proměnlivé hranice. Je příznačně zasazeno do kontextů úpadkové neboli zavržené tělesnosti a pohybuje se na hranici morbidity a líbeznosti. Samo toto rozhraní odporujících si významů předznamenává, že se Winterson při této diskurzivní formulaci pohybuje na hranici estetických možností, jež představují hranici překračovaného tabu a předznamenávají tak trest, který překračování těchto tabu střeží. Podrobně je teoretický rámec udržování tělesných hranic diskutován v poslední části „Teoretické kapitoly,“ věnované definici těla v rámci heterosexuální matrice.

Genderově neoznačený/á vypravěč/ka představuje v románu prostředek dosažení nekoherence s heterosexuální maticí. V jeho/její osobě se svářejí mnohé protiklady,

kteřé dojem nekoherence umocňují. Schopnost sebepopírání se zračí i v jazykových prostředcích, které Winterson volí pro jeho/její vyjadřování o lásce. V jednom textu, ba v jedné větě, se tak vedle sebe svářejí poetické artikulace citu, jež jsou zároveň převrstvovány nánosem patosu a jazykových klišé připomínajících červenou knihovnu. Tak je tomu v dopise, který po sobě zanechá na rozloučenou pro Louise:

Please go with Elgin. He has promised to tell me how you are. I shall think of you every day, many times a day. Your hand prints are all over my body. Your flesh is my flesh. You deciphered me and now I am plain to read. The message is a simple one; my love for you. I want you to live. Forgive my mistakes. Forgive me. (*Written* 105)

V pasáži se mísí obrazy otisků Louisiných dlaní na vypravěčově/čině těle s patetickými výroky jako je „I want you to live. Forgive my mistakes. Forgive me.“ Obrazy, které zároveň odkazují na motiv palimpsestu v románu (otisky na těle), jsou převrstveny omšelým jazykem. Winterson tak spojováním výrazů reminiscentních na červenou knihovnu a poetických obrazů odkazujících se na určující motiv románu smazává hranici mezi poetickými obrazy zpodobňujícími cit a jejich schematickou podobou. Tento kratší celek je jakýmsi lakmusovým papírkem hlubšího vrstvení textuálních rovin v románu.

Na intertextualitu wintersonovských textů, a to jakým způsobem zapracovává autorka odkazy na vysokou literaturu, poukazuje literární kritika často. Ne tolik ve spojitosti s tímto románem, jako například s románem *The Passion*. Intertextuální pasáže v románu *Written on the Body* jsou obtíženy určitou opacitou a v protikladu k textům připomínajícím svojí melodramatičností, repetitivností a nevynalézavostí jazykových prostředků (jako je například citovaný dopis pro Louise) červenou knihovnu, se odkazují na vysokou literaturu. V následující pasáži vypravěč/ka popisuje první erotické sblížení s Louise:

We climbed one behind the other past the landing on the first floor, the studio on the second, up where the stairs narrowed and the rooms were smaller. It seemed that the house would not end, that the stairs in their twisting shape took us higher and out of the house altogether into an attic in a tower where birds beat against the windows and the sky was an offering. There was a small bed with a patchwork quilt. The floor sheered to one side, one board prised up like a wound. The walls, bumpy and distempered, were breathing. I could feel them moving under my touch. We were magnified in this high wild room. You and I could reach the ceiling and the floor and every side of our loving cell. You kissed me and I tasted the relish of your skin. (*Written* 51)

Winterson v této pasáži vyjadřuje pulzováním prostoru prožitek intimacy, prostor se tedy stává metaforou tělesnosti. Tento text svým uměleckým postupem ztotožnění intimacy a prostoru připomíná poměrně známou pasáž z románu *Mrs. Dalloway* autorky Virginia Woolf (k níž se jako k modernistce Jeanette Winterson často hlásí). V této pasáži se

Clarissa Dalloway vrací z procházky z Bond Street, aby zjistila, že Lady Bruton pozvala na oběd pouze jejího manžela, nikoliv ji. Cítí se zklamaná a odmítnutá a s hořkostí si jde odpočinout do podkroví:

Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went upstairs, paused at the window, came to the bathroom. There was the green linoleum and a tap dripping. There was an emptiness about the heart of life; an attic room. [...] She pierced the pincushion and laid her feathered yellow hat on the bed. [...] Narrower and narrower would her bed be. [...] Richard insisted, after her illness, that she must sleep undisturbed. And really she preferred to read of the retreat from Moscow. He knew it. So the room was an attic; the bed narrow; and lying there reading, for she slept badly, she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet. Lovely in girlhood, suddenly there came a moment [...] she had failed him. And then at Constantinople, and again and again. She could see what she lacked. It was not beauty; it was not mind. It was something central which permeated; something warm which broke up surfaces and rippled the cold contact of man and woman, or of women together. For that she could dimly perceive. [...]; yet she could not resist sometimes yielding to the charm of a woman, not a girl, of a woman confessing, as to her they often did, some scrape, some folly. [...] she did undoubtedly then feel what men felt. Only for a moment; but it was enough. (Woolf, 1925: 34-37)²⁶

Obě pasáže tak směšují obrazy prožitku intimity a uschování tohoto prožitku do odlehlých podkrovních prostor. V obou pasážích je místem pro prožití intimity podkroví. Obě pasáže spějí k zobrazení vyvrcholení intimity, ať už prožívané skutečně či ve vzpomínkách. Obě jsou rovněž asociovány s imaginací ženského těla a obsahují možné vyobrazení (Winterson) či reminiscenci (Woolf) neheterosexuální lásky. Winterson používá určitou zkratku a podobně jako Woolf směšuje tělo a prostor, prostory podobným způsobem dýchají, potí se nebo jsou naopak chladné a opuštěné. Splývají s tělem a prožitkem. Ve woolfovské pasáži Clarissa prožívá nejniternější pocity pouze ve vzpomínkách, které jsou zahaleny vrstvou chladu. Texty se prolínají na místě, které samo naznačuje prolnutí těl. Vyvolává tak dojem pulzování, stejně tak, jako pulzují těla a prostory v nich vyobrazené. Rovina figurativní a rovina intertextuální spolu korespondují a tato korespondence představuje zdvojené uchopení společného tématu: erotického prožitku zasazeného do odlehlosti podkroví. Figurativně se prolínají obrazy těla a prostoru, intertextuálně dva texty poukazující na prožitek intimity v podkroví. Prolínání tělesných a textových povrchů tak evokuje motiv palimpsestu, na nějž se text *Written on the Body* doslovně odkazuje ve svojí pravděpodobně nejcitovanější pasáži:

Written on the body is a secret code only visible in certain lights; the accumulations of a lifetime gather there. In places the *palimpsest* is so heavily worked

²⁶ Zde cituji originální znění *Mrs. Dalloway* v angličtině zejména proto, že ji srovnávám s textem rovněž v anglickém originále, což v důsledku umožňuje pracovat při analýze ve stejném (zde anglickém) jazyce. Český překlad Kateřiny Hilské je dostupný v posledním vydání nakladatelství Odeon (2004).

that the letters feel like Braille. I like to keep my body rolled up away from prying eyes. Never unfold too much, tell the whole story. I didn't know that Louise would have reading hands. She has translated me into her own book. (*Written 89* – zvýraznění autorka)

Tělesný povrch se v této pasáži (a mnohých jiných) velmi podobá papíru/knize (srv. Gilmore, 2001: 123). Jestliže umožňuje intertextualita předchozí pasáže spatřit motiv palimpsestu, potom pasáž, která užívá nejen samotné slovo palimpsest, ale cituje i název románu, naznačuje, že tělesný povrch může být takovým palimpsestem, který je sám propustný a je metaforou sváru kontinuity a fragmentárnosti. Dvě konceptualizace těl v románu představují takový podobný svár. Dualistická koncepce zůstává na povrchu, je dominantní a svou převahou v textu získává punc autorizovanosti. V rámci heterosexuální matrice napomáhá k udržování mýtu o jednotné genderové identitě vycházející z pevně ohraničeného těla s jasně daným pohlavím. Pod ní probleskuje ve fragmentech těžko čitelná konceptualizace těla jako propustného povrchu, místa, z jehož neohraničenosti lze spatřovat alteritní imaginaci tělesných schémat, která neslouží koherenci genderové identity pevně svázané s mužským či ženským tělem, ale aktivně ji nahlodává.

Psáno na povrchu, psáno povrchně

Jeanette Winterson dvěma odlišnými konceptualizacemi těla střídavě narušuje a udržuje zdánlivě pevné tělesné kontury. Oba tyto proti sobě jdoucí projekty Winterson podrývá a zpochybňuje. Dvě vzájemně se popírající konceptualizace těla jsou obtíženy odlišnými stylistickými a figurativními jazykovými prostředky. Dualistická konceptualizace těla symbolicky převažuje, je v textu *Written on the Body* příznačně spojena s biomedicínským diskurzem, který pro jeho zpodobnění využívá vyčpělých metafor užívaných vědou (Onega, 2006: 127; Rubinson, 2001: 223-228). V románu se opakují obrazy těla jako nástroje (medicíny, vědy) či jako hříšné nádoby, kterou je nutné ovládat. Tyto obrazy jsou, jak již bylo v teoretické kapitole naznačeno, pokračovateli karteziánského dualismu. Jsou jimi pojetí těla jako nástroje pro vědu a medicínu a jako hříšné hmoty, což je obrazotvornost připomínající křesťanské pojetí těla. Oba udržují dualistickou konceptualizaci těla, která stojí na dyádě duše/tělo. Tyto obrazy jsou v románu načrtnuty jazykem klišé či vyčpělých metafor, které jakoby značily samotnou tuto dualistickou konceptualizaci těla i uvažování v binárních

opozicích, kterým jsou vyjádřeny. Protože tato konceptualizace těla i jazyk klišé, jakým je psána, v textu zdánlivě převažuje, představuje povrch palimpsestu. Jeho vystavění na jazyku klišé z něj činí rovinu povrchní či plytkou.

Tělo jako nástroj

Elgin je lékař, onkolog a manžel Louise, o které se čtenářstvo v průběhu románu dozví, že trpí leukémií. Když se s ním poprvé vypravěč/ka v knize setká, má příležitost sledovat ho při počítačové hře, ve které operuje pacienta/ku, jenž/jež ho trestá za každou chybu: „you get to operate on a patient who shouts at you if you do it wrong“ (*Written* 29). Winterson lékaře Elgina vyobrazuje v čistě mechanistickém zaujetí tělem a stejně mechanistickém přístupu k virtuálnímu pacientovi/pacientce. Elgin je vyobrazen jako lékař, který nemá rád lidi; je lékař, který neléčí. V této hře se tělo stává nástrojem a nemoc „poruchou“, kterou lékař odstraňuje jako závadu. Nemocné tělo Louise se stejně tak pro Elgina stává předmětem směny a nástrojem sledování vlastního prospěchu v okamžiku, kdy se Elgin rozhodne, že si Louise přisvojí právě pod záminkou neodkladnosti a nutnosti její léčby. Elgin zároveň staví vypravěče/ku před falešnou, ale zdánlivě nevyhnutelnou volbu mezi životem *bez* Louise (a tedy znemožnění jejich lásky, které však podmiňuje Louisino zdraví a život) a životem *s* Louise (a naplnění jejich lásky, což bude mít, dle této falešné volby, za následek Louisinu smrt). Tělo je pro Elgina nástrojem, který jako lékař opravuje. Louisino tělo je předmětem směny mezi Elginem a vypravěčem/kou a je tak objektivizováno. Zpředmětnění těla v těchto vyobrazeních představuje jeden střípek ze skládky dualistické konceptualizace těla.

Bylo by však zavádějící připisovat vinu za směňování Louise mezi Elginem a vypravěčem/kou pouze jeho zpředmětnění v biomedicínském diskurzu. Směnu Louise mezi těmito dvěma aktéry umožňuje ještě jeden diskurz, který je asociován v románu právě s postavou vypravěče/ky. Je to křesťanské pojetí těla, které je s jeho biomedicínským pojetím slučitelné právě tam, kde považuje tělo za materii, kterou je třeba ovládat a dozírat na ni.

Tělo jako nádoba hříchu

Křesťanské pojetí těla se objevuje v místech, ve kterých vypravěč/ka formuluje svoji lásku k Louise jako absolutní a bezchybnou. Její formulace je tak absolutní, že připomíná slepou víru. Na stejné stránce textu se tak setkáme s formulací lásky k Louise, která si ale žádá přísné dozírání na hříšné tělo:

When I say "I will be true to you" I must mean it in spite of the formalities, instead of the formalities. If I commit adultery in my heart then I have lost you a little. The bright vision of your face will blur. I may not notice this once or twice, I may pride myself on having enjoyed those fleshy excursions in the most cerebral way. Yet I will have blunted that sharp flint that sparks between us, our desire for one another above all else. [...]

My circadian clock, which puts me to sleep at night and wakes me up in the morning in a regular twenty-four-hour fashion, has a larger arc that seems set at twenty-four weeks. I can override it, I've managed that, but I can't stop it going off. With Batsheba, my longest love at three years, the faithful ticker was cheated. She was so little there that while she occupied fair stretch of time, she filled my days hardly at all. That may have been her secret. If she had lain with me and eaten with me and washed scrubbed and bathed with me, maybe I'd have been off in six months, or at least itching. (*Written 79*)

Požadavek absolutní oddanosti je tak naléhavý, že je spojen s nedotknutelností obrazu Louise. Jako pravá víra tedy tato neposkvrněná láska může jediné zachovat její ucelený obraz. Hřích – nevěra – je „fleshy excursion“, tedy jakási cesta tělesné hmoty. Tělo je zde tedy jakousi materií, hmotou, v níž se konstituuje hřích a odklon od pravé lásky. Neposkvrněnost lásky je jako jasná „vize“ Louisina obličeje – vypravěčovy/činy modly. Aby si zachovala věrnost Louise, musí především bojovat se svým hříšným tělem. Tělo vypravěče/ky má totiž v sobě „biologické hodiny“ („circadian clock“). A ty jsou nastaveny tak, že dokáže být věrný/á jen dvacet čtyři týdnů. Hříšnost těla je tedy pevně zakotvená v jeho biologické předurčenosti. Ale proti tomuto tělu, nádobě hříchu, se může vzpoutat: „I can override it“. Subjekt vypravěče/ky, „I“ tak má svého nepřítele, hříšné tělo, které musí zdolat. Absolutní věrnost a slepá oddanost připomínající religiozitu, je doprovázena oddělováním duše a těla – dualistickou konceptualizací těla.

Absolutní láska, či absolutní oddanost s sebou nesou oddělování těla a duše, potažmo oddělování tělesné a duševní vrstvy. Co asociuje tento diskurz religiozní oddanosti, je stejná oddanost pravdám medicíny, kterou performuje Elgin. Winterson tak asociuje pojetí těla jako nástroje s jeho křesťanským pojetím jako hrubé materiality, kterou je třeba duší řídit, usměrňovat a tudíž ovládat stejně, jako to činí medicína. Oba tyto diskurzy o oddané lásce a medicíně produkují hierarchizovaný poměr k tělu. Tělo je v něm instrumentalizováno a ovládnuto. Takovým tělem je tělo Louise. Tělo Louise

má přidanou silně femininní charakteristiku, která vkládá do tohoto hierarchického poměru duše k tělu genderový rozměr. Je to tělo vymezené stereotypní ženskou krásou, která je femininními znaky silně prosycena (srv. Gilmore, 2001: 132). Podporuje-li tato konceptualizace dualismus duše/tělo, pracuje i s „metaforou zvnitřnění“ (duše), kterou druhou konceptualizací těla Winterson později vyvrací.²⁷

Svrchní rovina jako klišé

Volba, kterou vypravěč/ka musí učinit, aby se Louise mohla uzdravit, je falešná. Vypravěč/ka si uvědomí až v závěru románu, že „vzdát se“ Louise, aby se mohla uzdravit, nebyl jediný možný scénář. Jelikož ale Louise v jejím důsledku ztratí, je zkázonosná nejen pro vypravěče/ku, ale také pro Louise. Winterson tak do schématu této dichotomně uspořádané volby přidává význam zkázy. Konstrukce volby mezi životem Louise (a životem vypravěče/ky *bez* Louise) a Louisinou smrtí (a životem vypravěče/ky *s* Louise) metaforicky připomíná pořádání světa do binárních opozic a podobných dichotomně uspořádaných voleb mezi dobrým/zlým, mužem/ženou či heterosexuální/homosexuální. Vypravěčova/čina volba svojí osudovostí připomíná klišé z červené knihovny. Připomíná také klišé, která známe již ze zpodobnění křesťanské dualistické konceptualizace těla a která je provázena nutností absolutní oddanosti synonymické se slepou vírou. Označuje-li toto rozhodování Winterson významem zkázy, označuje i klišé za zkázonosné. Nad zkázonosností klišé se Winterson zamýšlí ve dvou scénách z úvodu a konce románu. Ty přirovnávají klišé k rozsezenému křeslu:

It's the clichés that cause the trouble. A precise emotion seeks a precise expression. If what I feel is not precise then should I call it love? It is so terrifying, love, that all I can do is shove it under a dump bin of pink cuddly toys and send myself a greetings card saying 'Congratulations on your Engagement'. But I am not engaged I am deeply distracted. I am desperately looking the other way so that love won't see me. I want the diluted version, the sloppy language, the insignificant gestures. The saggy armchair of clichés. (*Written* 10)

Vypravěč/ka se ve slovních hříčkách zaobírá možností přesného vyjádření pocitů lásky. Rmoutí se nad tím, proč lásku tak často vyjadřují klišé. Klišé jsou konejšivá a pohodlná, jako křeslo. Vyobrazuje je jako možnost vyhnout se zdánlivě nepředstavitelné alternativě – vyjadřovat se bez nich. Že jsou ve své konejšivosti vyprázdněná, ukazuje,

²⁷ „Metafoře zvnitřnění“ se věnuji především v části „Psáno pod povrchem, psáno v pomlčkách“.

když frázi „Congratulations on your Engagement“ dodává obsah, který kontrastuje s jeho zaužívanou podobou. Jednak na této pomyslné pohlednici gratuluje sama sobě, jednak slovo Engagement zde značí zaujetí sama sebou, vlastní posedlostí svými emocemi. Znamená to, že místo pro gratulaci k zasnoubení s druhou osobou obměňuje význam této fráze za zaujetí sama sebou. Obměňuje běžný význam frekventované fráze a tak čtenáře odcizuje jejímu původnímu, již vyprázdněnému významu. Naznačuje tak, že klišé, ač jsou konejšivá a všeobjímající nás odcizují tomu, co cítíme. V důsledku potom poukazuje na to, že obsah klišé jednak samozřejmý vůbec není, jednak že se nad jejich nesamozřejmostí vůbec nejsme zvyklí zamýšlet. Druhá scéna, ve které je křeslo hlavní rekvizitou, však místo humoru přináší beznaděj. I v ní se vypravěč/ka – nyní bezvládně a beznadějně – svalí do křesla:

There was a greasy armchair by the fire, armchair shrunken inside its loose covers like an old man in a heyday suit. Let me sit in it and never have to get up. I want to rot here, slowly sinking into the faded pattern, invisible against the dead roses. If you could see through the filthy windows you'd see just the back of my head bulging over the line of the chair. You'd see my hair, sparse and thinning, graying, gone. Death's head in the chair, the rose chair in the stagnant garden. What is the point of movement when movement indicates life and life indicates hope? I have neither life nor hope. Better than fall in with the crumbling wainscot, to settle with the dust and be drawn up into someone's nostrils. Daily we breathe the dead. (*Written* 107)

Vypravěč/ka popisuje toto křeslo jako první věc ze své chýše, do které se uteče hned potom, co vydá Louise na pospas Elginovi. Napíše Louise dopis plný klišé a uteče do Yorkshiru. Zde v objetí umaštěného křesla přemýšlí o smyslu života. Sevření křesla přitom připomíná zajetí duální logikou (život Louise nebo její smrt), která dovedla vypravěče/ku až sem, do opuštěné chatrče v Yorkshiru. Jestliže v předchozí pasáži křeslo představovalo pohodlné objetí, které znamená možnost nemuset se vyjadřovat přesně o svých emocích a místo nich moci používat zaběhané fráze, zde dovádí důsledky používání klišé mnohem dál. Objekt křesla se náhle v této druhé scéně, ve které dominuje křeslo jako metafora klišé, již nevybavuje jako konejšivé objetí, ale jako smrtonosné sevření. Toto křeslo je pro něj/ni jako rakev. Je to místo, ve kterém se rozloží, ve kterém z něj/ní vyprchá postupně všechen život. Připomíná-li volba mezi životem Louise a její smrtí klišé z červené knihovny a dospěla-li ke zkáze jejich vztahu, pak se tato zkáza zhmotňuje v této scéně na těle vypravěče/ky jako představa jeho smrti. Představovalo-li křeslo metaforu pro pohodlnost klišé, pak tato druhá pasáž přidává k významu klišé i jejich zkázonosnost, která je zde vykreslena jako znehybnění, rozklad a smrt. Přeneseně na obecnější rovinu jsou klišé, která Winterson asociuje

s dichotomním myšlením, spojována vedle konejšivé pohodlnosti s významem znehybnění a smrti.

Charakteristickým wintersonovským postupem historiografické metafikce je paradox, kterým Winterson nejrůznější formy klišé používá jako základní stavební kameny jak struktury, tak obrazotvornosti románu. Nezcizitelnou součástí tohoto paradoxu je zesměšnění těch samých klišé, na kterých se román zakládá. Jejich zesměšnění přitom představuje pointu románu. Když vypravěč/ka mezi vyznání lásky k Louise a vykreslování její osudovosti vkládá historiky o láskách ztroskotaných, je to, jakoby jimi narušovala koherenci tohoto příběhu o pravé lásce. Jennifer Gustar spatřuje v tomto postupu „parodické opakování“ narativu lásky, které dominantní příběh v románu systematicky podkopává (srv. 2005: 31). Podle Gustar představuje nedostatečná originalita zápletky její „samotnou pointu“ (2007: 61). Winterson tedy nejprve zesměšní ústy vypravěče/ky klišé o lásce, aby je vzápětí opakovaně zhmotňovala v jeho/její osobě. Klišé ale nejsou používána jen pro strukturu zápletky románu. Onega (2006: 127) i další kritičky a kritikové (Lindenmeyer, 1999: 48 – 63 citována in Onega, 2006: 127; Rubinson, 2001) si všímají jazykových a figurativních klišé, kterými je text prosycen, a kterými vypravěč/ka vyjadřuje svoji lásku a touhu po Louise (jež je samotná vypořádána jako klišé femininity). Louise je objevovanou a dobývanou zemí („I want to unravel you, pull you between my fingers“ (*Written* 51); „Your nakedness was too complete for me, who had not learned the extent of your fingers. How could I cover this land?“ (*Written* 52)). Vypravěč/ka je námořníkem, plavícím je po Louisině těle, objevujícím tak její krásu („Louise, let me sail in you over these spirited waves. I have the hope of a saint in a coracle“ (*Written* 80)). Winterson naznačuje, že tato klišé objevování a dobývání těla jsou spojena s jeho ovládnutím a podmaněním: „Did Columbus feel like this on sighting the Americas? I had no dreams to possess you but I wanted you to possess me“ (*Written* 51). Artikuluje-li vypravěč/ka tuto touhu jako touhu být podmaněn/a, na strategii ovládnutí, která je s těmito neoriginálními figurativními zpodobněními lásky spojena, to nic nemění, neboť zachovává dynamiku ovládající/ho a ovládané/ho. Bylo-li tělo v předchozích kapitolách vyobrazeno jako nástroj medicíny či jako hříšná hmota, se kterou je třeba vést souboj, jsou zachovány koncepty podmanění a instrumentalizace těla i v těchto figurativních klišé. Winterson pak spojuje strategii instrumentalizace a ovládnutí těla s jazykem vyčpělých metafor – klišé. Značí-li v citovaných pasážích klišé jako nehybná a připodobňuje-li jejich objetí ke smrtelnému sevření, potom i tyto konceptualizace těla,

vyjádřené v těchto jazykových formách klišé, představují nehybnost a smrtelné sevření těla.

Vrátíme-li se ke scéně, ve které vypravěč/ka usedne do umaštěného křesla, navazuje na tuto asociaci smrti meditací nad smyslem života.

What are the characteristics of living things? At school, in biology I was told the following: Excretion, growth, irritability, locomotion, nutrition, reproduction and respiration. This does not seem like a very lively list to me. If that's all there is to being a living thing I may as well be dead. What of that other characteristic prevalent in human living things, the longing to be loved? No, it doesn't come under the heading Reproduction. I have no desire to reproduce but I still seek out love. Reproduction. Over-polished Queen Anne style dining-room suite reduced to clear. Genuine wood. Is that what I want? The model family, two plus two in an easy home assembly kit. I don't want a model, I want the full-scale original. I don't want to reproduce, I want to make something entirely new. (*Written 108*)

V předchozích úryvcích Winterson postupně spojuje klišé s nehybností významu a odcizení od jeho původnosti. Klišé, znázorněno jako rozsezené křeslo, se z pohodlného místa k posezení stává místem sevření a znehybnění, které vede ke smrti. Klišé, kódovaná tak románem jako nehybnost a zkáza přinášející smrt, zároveň autorka spojuje s dichotomním myšlením, potažmo tedy s dichotomií duše/tělo, kterou konstruuje v románu jako jednu z konceptualizací těla (tělo jako ovládaný nástroj, tělo jako hříšná materie, kterou duše musí usměrňovat.). V této pasáži vypravěč/ka zesměšňuje medicínský popis těla – tedy samotnou konceptualizaci těla jako nástroje. Tato pasáž načrtává linii, ve které je medicínský popis života („Excretion, growth, irritability, locomotion, nutrition, reproduction and respiration. This does not seem like a very lively list to me.“) ve spojitosti s medicínským popisem sexuality („What of that other characteristic prevalent in human living things, the longing to be loved? No, it doesn't come under the heading Reproduction. I have no desire to reproduce but I still seek out love.“) a tedy povinnou heterosexuální a heteronormativním modelem buržoazní rodiny („The model family, two plus two in an easy home assembly kit. I don't want a model, I want the full-scale original. I don't want to reproduce, I want to make something entirely new.“), který takový model těla a sexuality nepřímou posvěcuje pouze heterosexuálně pořádanou sexualitu za účelem reprodukce jako možnou a správnou. Winterson tak spojuje mechanistické zpodobňování těla s povinnou heterosexuální a heteronormativitou. Práce s medicínským popisem těla, stejně jako jeho napojení na heteronormativitu spojením schopnosti reprodukce se schopností života, přichází na mysl v křesle, do kterého vypravěč/ka usedla po útěku, jež je důsledkem dualisticky uspořádané volby, symbolizující dichotomií myšlení. Zůstává-li

v zajetí dualistickým myšlením medicínské zpodobnění těla jako nástroje a je-li volba, jejímž důsledkem se vypravěč/ka ocitá v zajetí klišé, sama dichotomií, potom Winterson staví na rovinu význam klišé jako nehybnost vedoucí ke smrti, dualistické pořádání těla a heteronormativitu. Spojuje-li dichotomní pořádání hodnot s klišé a tedy s nehybností a smrtí, potom s těmi samými konotacemi uvádí do souvislosti i dualistické pořádání těla. Nehybnost, smrt a rozklad se nakonec mohou jevit jako logické (a absurdní) důsledky dualisticky (a tedy pasivně) pojatého těla a heteronormativity. Winterson kóduje dualistickou konceptualizaci těla a s ním spojenou heteronormativitu jako nehybnost vedoucí ke zkáze a smrti.

Psáno pod povrchem, psáno v pomlkách

Negenderovaná a do definovatelné identity neuzavřená postava vypravěče/ky se stala důvodem kontroverze vyprovokované kolem celého románu, jak jsem již předeslala. Jakoby zároveň tato kontroverze a tvrdošíjná touha literární kritiky toto nezačleněné „já“ přeci jen inkorporovat do heterosexuální matrice byla nezamýšleným, avšak usvědčujícím efektem takto zvoleného uměleckého prostředku. Kritika se nejprve shodla na jejím ženském pohlaví. Někteří naopak obhajovali druhou možnost – mužství vypravěče (srv. Rubinson, 2001: 219). Rubinson zdůrazňuje, že „žádná informace o vypravěčově/čině těle nás nemůže navést tak, abychom určili, zda je vypravěč/ka muž, žena, transčlověk, intersexuál/ka nebo XXY.²⁸ A přesně o to jde: znamená to, že taková informace je, nebo by měla být irelevantní“ (Rubinson, 2001: 220). Záměrným nepopsáním pohlaví Winterson totiž neuniká jen této charakteristice. Ukazuje zároveň, jak samozřejmě plynou kategorie genderu z pohlaví, pohlaví z jasně určeného těla, a sexualita z jasně definovaného genderu. Odmítne-li určit pohlaví vypravěče/ky, odmítá odpověď na všechny tyto otázky. Domnívám se však, že důsledkem tohoto aktu neuzavření vypravěčovy/vypravěččiny identity není, že se tyto kategorie stávají irelevantní, jak tvrdí Rubinson. Tyto kategorie na sebe poutají pozornost tím víc, čím víc se dožadují svého určení a uzavření. A tak tomu činila první vlna literárního přijetí tohoto díla. Nelze však tvrdit, že je toto „já“ v románu neidentifikovatelné či

²⁸ Tyto kategorie vyjmenovává Rubinson jako možné identifikované a diskurzivně formulované kategorie pohlaví, kterým se kritika například mohla snažit postavu vypravěče/ky identifikovat. Nejsou však příklady skutečně používané identifikace vypravěčky. V příkladech, které zde uvádím, se jednalo o pohlaví ženské, mužské a o různé kategorie sexuality, především lesbickou a bisexuální.

nepoznatelné. Jeho základní charakteristikou je totiž právě absence těchto nepostradatelných charakteristik. Tato skutečnost nutí čtenářstvo k aktivnímu vymezování tohoto „já“ jeho textuálními charakteristikami. Pro Gilmore tento vztah mezi textem a tělem narátora/ky představuje absenci mimetického či primárně referenčního odkazu v textu na tělo. Podle Gilmore tak text rezignuje na stabilní referenční prvek mezi vypravěčem/vypravěčkou v jeho anatomické podobě. Existuje tedy neuzavřený vztah mezi identitou a reprezentací narátora/ky, který aktualizuje určité otázky po vědění. Absence kategorií identity uvádí tyto otázky do popředí a zároveň znemožňuje jejich zodpovězení. Absence kategorií identity předesílá určitou nekoherenci těla s heterosexuální matricí. Vrátime-li se tedy k úvaze, čím je toto „já“ definovatelné, není to performativ určující příslušnost k určitým genderovým identitám. Tímto performativem je podle Gilmore věta „rmoutím se“ (Gilmore, 2001: 124). „Já“ je identifikováno prostřednictvím ztráty, kterou v zápletku románu utrpí. Jeho/její tělo však zůstává radikálně neurčené v rámci heterosexuální matrice (srv. Gilmore, 2001: 124).

Tato neurčenost v rámci heterosexuální matrice je uchopitelná právě v kontextu nedokreslených tělesných kontur, které zůstávají, stejně jako kategorie genderu, pohlaví a sexuality neurčeny. Pevně ohraničené tělo je utvářeno jeho pohlavní a z ní plynoucí genderovou konkrétností. V rámci heterosexuální matrice je pevnost a tedy identifikovatelnost těla ztotožnitelná s jeho koherencí s kategoriemi pohlaví a z něj vyplývající kategorie genderu prostřednictvím jasně vymezených tělesných kontur. Pevně vymezené tělesné kontury implikují dle Butler možnost bádání na tělesných hranicích a jejich otevírání. Neproniknutelné hranice těla Butler spojuje s kladením otázek po jeho kulturní koherenci. Tato kulturní koherence znamená identifikovatelnost v rámci heterosexuální matrice a ta ve své identifikovatelnosti udržuje sociálně hegemonický řád – reprodukuje heterosexuální matrici (Butler 1990, 176-179). Tělesné hranice, které udržují kulturní koherenci, jsou pak dle Butler konstituovány sociálními tabu a jejich možnými transgresemi.²⁹

Lze-li spatřit v textu *Written on the Body* v tomto smyslu formulovanou transgresi, není tomu nikdy v „čisté“ podobě, která by jasně implikovala druhou konceptualizaci těla. Konstruuje-li Winterson v textu obraz palimpsestu, setkávají se tyto dvě odlišné konceptualizace těla způsobem, který motiv palimpsestu naznačuje:

²⁹ Více v „Teoretické kapitole“ v části „Tělo a jeho zakotvení v heterosexuální matrici“.

prolínají se, vzájemně se překrývají, jedna popírá druhou. Zároveň, stejně jako při čtení palimpsestu, je i přečtení spodní vrstvy, kterou tato druhá konceptualizace těla představuje, výsledkem aktivní praxe čtení nevyřknutého a neúplného, stejně jako je tomu s konturami těla vypravěče/ky: jeho/její tělo je nedokreslené. Otevřenost jeho/jejích tělesných hranic je potom nutně spojena s transgresemi, jež podrývají některá společenská tabu. Soutěží-li v textu tyto dvě konceptualizace jako dvě prolínající se vrstvy palimpsestu, potom v románu nelze označit žádnou pasáž za čistý projev úsilí o rekonfiguraci těla. Tak tomu je i s hojně komentovanou pasáží, kterou Winterson prostřednictvím své/ho vypravěče/ky nazývá „milostnou básní“ o těle Louise (*Written* 111). Tato pasáž je prosycena kontroverzní a morbidní, leč inspirativní obrazotvorností, která ve svých pomlkách a neúplnostech, či s absurditou hraničící explicitností, nabízí prostor pro spatření možné (a románem značené jako zvrácené)³⁰ strategie, jak tělo rekonfigurovat a vyjádřit jeho nekoherenci možnost narušení jeho uzavřenosti a tím předurčené pohlavní a genderové určenosti v rámci heterosexuální matrice.

V textu zůstává vypravěč/ka nedefinován/a prostřednictvím performativu genderové identity. Text nabízí performativy jiné. Absence, kterou nacházíme v těle Louise,³¹ se zároveň významově překrývá s neurčitostí identity vypravěče/ky. V obou případech cosi chybí. V nepřítomnosti Louise se vyprávějící „já“ rmoutí a jak již bylo řečeno společně s Gilmore, představuje „rmoutím se“ jeden z charakteristických performativů, jehož prostřednictvím můžeme toto „já“ poznat. Gilmore artikuluje i další možný performativ, kterým můžeme toto neidentifikovatelné „já“ popsat. V části textu, ve kterém je Louise nenávratně ztracena, se vypravěč/ka s jejím zmizením snaží vyrovnat prostřednictvím medicínsko-poetického popisu jejího těla. Vyprávějící „já“ se tak vyrovnává s nezacelenou ztrátou. Vypravěč/ka nemůže Louise jakkoliv získat zpět a všechno, co činí, aby ji získala, její/ji od Louise ještě více vzdaluje (Gilmore, 2001: 140). Narátor/ka se ve svém vzdalování od Louise paradoxně navrací ke svému vlastnímu tělu. Tělo Louise je pouze výplodem jeho/její vlastní fantazie. Podle Gilmore nelze pasáž „milostné básně“ číst jako vyobrazení Louisina těla. Naopak, „[v]ypravěč/ka se navrací k tělu: svému vlastnímu. Diskurz o těle, pocházející od tohoto *já*, nepřeklenuje násilné rozdělení, naopak ponechává toto *já* na okraji propasti s tělem,

³⁰ Tato strategie je v textu značená jako zvrácená. V rámci butlerovské interpretace je to ale důsledek hraničnosti takové možnosti znázornění otevírání tělesných hranic, jak bude vysvětleno.

³¹ Louise je napřed „fantazmatem,“ z něž se změní na nepřítomnost a v závěru románu na vidinu.

kterého se pouze může dotýkat jako důkaz její [(Louisiny)] přítomnosti... a absence. [...] Identita milence/ky (*vyprávějího já* – autorky) přetrvává jako absence Louise a skrze ni“ (Gilmore, 2001: 140). Můžeme-li tedy vysledovat v textu další performativ, vysvítá z následující pasáže jako absence druhé/ho: „Jsem to, co mi schází.“

I became obsessed with anatomy. If I could not put Louise out of my mind, I would drown myself in her. Within the clinical language, through the dispassionate view of the sucking, sweating, greedy, defecating self, I found a love-poem to Louise. I would go on knowing her, more intimately than the skin, hair and voice that I craved. I would have her plasma, her spleen, her synovial fluid. I would recognize her even when her body had long since fallen away. (*Written 111*)

Je-li zhmotnění těla Louise pouze obrazem fantazie tohoto já, pak se vypravěč/ka v popisu těla Louise vztahuje k tělu vlastnímu: „You are what I know“ (*Written 120*). Tato věta zároveň shrnuje performativ popisující jej/ji samotného/samotnou: „Jsem to, co napíšu.“ Příznačná pro tuto interpretaci této věty vyňaté z „milostné básně“ pro Louise je přitom skutečnost, že ilustruje i druhou, tyranizující tendenci biomedicínského diskurzu: popsat, identifikovat a ovládnout.

Dvoznačnost, charakteristická jak pro celý román, tak pro tuto pasáž, potom umožňuje chápat „milostnou báseň“ nejen jako morbidní a zvrácenou, ale jako text, který efektivně otevírá tělesný povrch pro nové značení. Dochází-li v textu (nejen) této básně k formulaci performativu „jsem to, co napíšu,“ potom se v textu obsažená nedořečenost vztahuje i na identitu narátora/ky a nefixovaná identita narátora/ky se vztahuje zpět na jeho/její neoznačené tělo. Otevírání tělesného povrchu, které se v textu básně fakticky děje, je pomyslným obrazem otevřenosti tělesných kontur vyprávějího, písíčího a rmoutíčího se „já“. Jsou-li hranice těla v textu otevřeny a narušeny, potom je tento proces konotován jako transgrese, nebezpečí a znečištění (Butler, 2001: 179-180). S charakteristickou ambivalencí naznačující tuto transgresi v pasážích o těle Louise/„já“ splývá poetické a morbidní, opěvovaný líbezný tělesný povrch a nemilosrdně obnažená kostra a vnitřnosti:

I know how your hair tumbles from its chignon and washes your shoulders in light. I know the calcium of your cheekbones. I know the weapon of your jaw. I have held your head in my hands but I have never held you. Not you in your spaces, spirit, electrons of life. (*Written 120*)

Poetičnost přitom přechází do celých pasáží explicitně popisujících pronikání do vnitřností Louisina/vypravěčova/vypravěččina těla. V tomto proklamativně milostném textu neúprosně evokuje pitvu mrtvého těla holýma rukama:

If I push my fingers into the recesses behind the bone I find you like a soft shell crab. I find the openings between the springs of muscle where I can press myself into the

chords of your neck. The bone runs in perfect scale from sternum to scapula. It feels lathe-turned. Why should a bone be balletic? (*Written* 129)

Pronikání do mrtvého těla vedle sebe juxtapozičně vrší obrazy poetické a brutální:

As I enbalm you in my memory, the first thing I shall do is to hook out your brain through your accommodating orifices. Now that I have lost you I cannot allow you to develop, you must be a photograph not a poem. You must be rid of life as I am rid of life. We shall sink together you and I, down, down into the dark voids where once the vital organs were. (*Written* 119)

Otevírání tělesných povrchů je tak značeno poeticky, malebně i morbidně a brutálně. Není to jen proces otevírání tělesných povrchů, ale tato adjektiva střeží i samotné tělesné hranice, jejichž otevíráním vzniká prostor pro jejich resignifikaci. Označení násilnosti, brutality a morbidnosti jsou oním „trestem,“ který stojí za hranicí překročených tabu ležících na hranicích těla. Morbidností a brutalitou tedy Winterson vyjadřuje, že se dopouští transgrese při jejich překračování.

K tématu otevírání tělesných hranic Butler konceptualizuje, jaké jsou regulační praktiky, které je udržují. K osvětlení těchto praktik aplikuje Kristevin koncept zavrženého, aby přiblížila, jak je konstituování tělesných hranic prostřednictvím tabu využíváno pro ustavování hranic subjektu prostřednictvím vyloučení/exkluze (Butler, 1990: 181). Samostatný, oddělený subjekt tedy vzniká v procesu odštěpení. Zvržení označuje to, co je z těla vypuzeno jako exkrement, doslova nazváno „jiné“. To, co je cizí, se ustavuje skrze toto vypuzení. „Hranice těla se stejně jako rozlišení mezi vnitřním a vnějším ustavuje skrze vypuzení a přehodnocení něčeho, co bylo původně součástí identity, do jasné jinakosti/Druhosti“ (Butler, 1990: 181).³² Otevírá-li Winterson tělesné hranice, otevřené tělo samo a jeho výše citované „pitevni“ zpodobnění lze považovat za synonymické se zavržením, jelikož připomíná tělo neživé.³³ S užší definicí zavržení, přesněji odpovídající vymezení v butlerovském zpracování Kristevina konceptu,³⁴ se potom překrývají zachycení pachů a tekutin Louisina těla, jejichž popis je zasazen do pasáže rezonující s Písní písní:

The smells of my lover's body are still strong in my nostrils. The yeast smell of her sex. The rich fermenting undertow of rising bread [...]. Three days without washing and she is well-hung and high. Her skirts reel back from her body, her scent is a hoop about her thighs...When she bleeds the smells I know change colour. There is iron in her soul on those days. She smells like a gun. (*Written* 136)

³² Více o zavržení je v „Teoretické kapitole“ v části „Zavržení jako regulační praxe vytvářející hranici těla a konstituující hranice subjektu.“

³³ Gilmore toto tělo označuje za simulakrum (2001: 134).

³⁴ Butler explicitně uvádí přirovnání zavržení a zavrženého k exkrementu (Butler, 1990: 182).

Nejedna reference na tělesné šťávy a pachy („Three days without washing and she is well-hung and high.“) a z nich vzcházející dojem pokleslé oslavy krásy těchto vylučovaných tělesných součástí potom ze zavrženého činí přítomnost charakteristickou pro narušování tělesných hranic, jak tvrdí Butler. V souladu s Butler přitom tato pokleslá imaginace tělesných pachů a šťáv konotuje s ustavováním tělesných hranic stejně jako hranic subjektu, jež je zdůrazněna při jejich destrukci. Budeme-li vnímat „milostnou báseň“ o těle Louise jako zpodobnění narušování tělesných kontur, jsou místa věnovaná zavrženému zároveň místy, ve kterých Winterson medituje nad hranicí možností zpodobnění takového narušení tělesných hranic. Konotuje-li otvírání tělesného povrchu s úpadkovostí, nedopouští se Winterson jen doslovné transgrese na tělesném povrchu a vnitřku. Nespájí jen poetické a makabrozní v jakémsi frankensteinovském pokusu o oživení mrtvého těla. Transgrese mezi tělesným povrchem a vnitřkem zároveň evokuje perverzi, násilí a sadismus (srv. Guess, 1995: 33). Nebojácné naznačení těchto významových přesahů otevření tělesných povrchů je na straně Winterson také zdůraznění, že prostředky takové (literární) imaginace jsou omezeny. Interpretace Carol Guess, která obviňuje Winterson ze sadismu a skopofilie (1995), je přitom další v řadě důkazů nejen o kontroverzi takového počínu, ale o společenském trestu, který nutně musí následovat, a který dokládá, že hranice těla nejsou jen obtížena sociálními tabu, ale reprezentují udržitelnost sociální hegemonie (Butler, 1990: 179). Původní razantní odmítnutí tohoto wintersonovského projektu na straně literární kritiky pak můžeme vnímat v tomto kontextu jako performování společenského trestu za přešlapy na tělesných hranicích a na hranicích udržitelnosti heterosexuální matrice, které se dějí odmítnutím kategorií konstituujících její pevnost jako je ohraničené a neměnné tělo s určeným pohlavím a z něj vyplývajícím genderem.

Narušování tělesných hranic přitom nekonotuje pouze se zavržením. Při nastiňování regulačních praktik udržujících tělesné hranice a tedy popisu zavrženého Butler zároveň uvádí jako příklad výměnu tělesných tekutin mezi homosexuály, která reprezentuje nebezpečí plynoucí z proniknutelných tělesných hranic. Toto nebezpečí je provázáno trestem – v textu Butler uváděném příkladu nemoci HIV/AIDS, jež je zde chápána jako důsledek překračování tělesných hranic. Překračování tělesných hranic tak metaforicky ohrožuje sociálně hegemonický řád. Budeme-li chápat narušování tělesných hranic v kontextu tělesných praktik, splývají tedy významově neheterosexuální tělesné praktiky s deregulací tělesných kontur (Butler, 1990: 179). Potom lze významové konotace projektu narušování tělesných hranic ve *Written on the*

Body chápat jako poukazování na neheterosexuální praktiky. Související významy zašpinění a zavržení mohou stejně tak gestikulovat směrem k významovému překrytí neheterosexuálních praktik a aktu překračování tělesných hranic. Je-li „milostná báseň“ aktem otevírání tělesných hranic, význam tohoto aktu jakožto sexuální praktiky potom nelze přehlédnout. Winterson tedy přidružuje jako konotativní význam neheterosexuální praktiky aktivitu otvírání tělesných povrchů a jejich přepisování (Butler, 1990: 180).

Butler v pasáži věnované zavrženému, jeho vymezení a funkci upozorňuje, že smyslem těchto regulačních praktik je sociální kontrola a diferenciací identit v procesu odlučování/vypuzování něčeho, co bylo dříve součástí těla. V procesu tohoto vypuzování dochází ke konstrukci dyády vnitřního a vnějšího a tato dále vymezuje hranici, jejíž vznik je v procesu vypuzování smyslem (Butler, 1990: 182). Výsledkem je nejen vznik této hranice, ale hlavně ohraničení subjektu (v procesu oddělování od zavrženého) a jeho výsledná koherence (Butler, 1990: 182). Vznikem této dyády vzniká topos „vnitřního světa,“ do kterého je pomyslně umístěna duše, jež má své místo v dualistickém chápání těla, v tomto textu spatřovaném ve „svrchní,“ dominantní a zdánlivě převažující vrstvě pomyslného palimpsestu. Tento topos Butler nazývá „metaforou zvnitřnění“ (Butler, 1990: 183). „Metafora zvnitřnění“ je v tomto textu diskutovanou spodní rovinou románu vyvracena právě procesem otevírání tělesných povrchů, čímž jakoby Winterson se zcela absurdní a pro její humor typickou doslovností ukazovala, že vskutku neexistuje žádný prostor pro uložení duše uvnitř těla. Jakkoliv se tedy při čtení „milostné básně“ můžeme domnívat, že autorka prostřednictvím narátora/ky jen destruuje pasivní tělo, vzniká zde při čtení básně jako otevírání tělesného povrchu zcela humorná rovina otrocké doslovnosti. Znázorňuje-li tělo jako neobsahující žádný „vnitřní svět,“ usvědčuje tím dualistickou konceptualizaci těla ze lži: není žádný prostor pro uložení duše dovnitř a „metafora zvnitřnění“ je v absurdní pointě usvědčena z neexistence. Pojmeme-li přes veškeré konotace brutality, sadismu a voyeurismu „milostnou báseň“ jako aktivní redefinování opozice tělesného vnitřku a vnějšku, otevírá se tím prostor pro chápání (a čtení) těla v této spodní a přeepsané rovině palimpsestu jako „proměnlivé hranice, povrchu, jehož propustnost je politicky regulovaná, značící praxe v rámci kulturního pole genderové hierarchie a povinné heterosexuality“ (Butler, 1990: 189). Propustnost a proměnlivost hranic nakonec evokuje jak sama metafora palimpsestu, tak praxe jeho čtení jako aktivity, která se děje v pomlkách a neúplnostech jeho dvou rovin. Ponecháním prostoru pro aktivní čtení Winterson otevírá prostor pro subverzi, podvracení sdělení ve svrchní

rovině textu. „Subverze se neděje v textu, ani se neděje textu. Stává se (či nestává) při jeho čtení (Bordo, 168 citována in, 2005: 30). Hledáme-li v pomlčkách na obrysech těla vypravěče/ky možnost rekonfigurace těla jako propustné a proměnlivé hranice, která předznamenává narušení kauzality mezi pohlavím pevně označeným tělem a z něj vyplývajícím genderem, můžeme je spatřit právě tam, kde jsou tyto hranice narušovány.

Rmoutící se já v líbezném a zohaveném těle

Zesměšněním a z něho vyplývajícím vyvrácením „metafory zvnitřnění“ přitom Winterson dosahuje ještě jednoho efektu. Analogicky k tvrzení Butler, že „metafora zvnitřnění“ umísťuje „důvod touhy“ dovnitř aktéra, Winterson důvod touhy vypravěče/ky přesouvá ven, do aktivit, jimiž lze toto já identifikovat. Otevřením tělesných hranic tedy touha může být konstituována v aktech, nikoli v těle označeném jednou kategorií pohlaví. Vyprávějící „já“ se tak ustavuje v textu prostřednictvím vlastního psaní. Performativními akty tohoto já jsou příběhy, jež dokládají jeho nevyrovnanost, labilitu a nekoherenci s heterosexuální matricí. Winterson tak prostřednictvím tohoto přesunutého těžiště identifikace otvírá rupturu v heterosexuální matrici, ve které vzniká prostor pro nové zdroje identifikace. „Je to prostor, který Winterson ponechává nesešitý“ (Gilmore, 2001: 133). Podle Gilmore zaplňuje Winterson tuto rupturu a vzniklou mezeru v identifikaci tohoto „já“ významy ztráty a nedořečenosti, stejně jako konotacemi odmítnutí a zničení. Je to prostor značící úspěšný únik neměnné identity, kterou měly upevňovat právě ty kategorie identity, jímž se vypravěč/ka úspěšně vyhýbá. Vzniká-li v heteronormativní matrici ruptura nesešitím těchto kategorií, které měly původně utvářet její koherenci, a popírá-li Winterson souběžně „metaforu zvnitřnění“ a tím předpoklad, že identita vychází z jádra/duše, které má být uloženo v těle, dochází nejen „k rozbití soudržnosti [heterosexuální matrice] na poli těl,“ ale i k rozbití regulačního ideálu, kterým je povinná heterosexuality a který je v textu Winterson vyjádřen jako norma a fikce (Butler, 1990: 185). Spojováním heteronormativity s dualistickou a mechanistickou conceptualizací těla pak Winterson ukazuje, že tato regulativní fikce, jež je obsažena v „metafoře zvnitřnění“ a dualistickém uspořádání těla, „se sama vydává za vývojový zákon, který reguluje sexuální pole, jež se snaží popsat“ (Butler, 1990: 185). Tělo zohavené otevřením povrchů, proces, jenž je

popsaný malebným a obrazotvorným jazykem, líbezné zobrazování jeho pitvání za živa, libozvučné a Píseň písni připomínající pasáže o zavržené tělesnosti, to jsou možnosti a zároveň samotné hranice imaginace, která obývá tuto rupturu v heteronormativní matrici. Je to neutěšená a přesto podstoupená cesta, kterou rmoutící se, toužící a píšící „já“ v heterosexuální matrici otevírá rupturu, ale nejen to. Touto rupturou do ní vnikají „alternativní imaginární schémata pro konstituci [...] [neheteronormativní] rozkoše [a v heterosexuální matrici nezaklíněného, ale performativními akty konstituujícího se subjektu]“ (Butler, 1993: 91 citována in Gilmore, 2001: 136).

6. Závěr

Pokud bych dostala možnost napsat tuto práci znovu, rozšířila bych základní primární texty Jeanette Winterson o tvorbu nejnovější. Kladla bych si otázku, jestli práce s genderovou identitou v románu *Written on the Body* představuje skutečně nejradikálnější postoj Winterson k genderové identitě v jejím díle vůbec. Tato práce představuje pouze zlomkovité nahlédnutí do děl Winterson, přestože tak činí na výběru prací, jež reprezentují dva dominující styly jejího psaní – fragmentární (*The Passion*) a lineární (*Written on the Body*), s vícero vypravěčskými hlasy (*The Passion*) a s jedním (*Written on the Body*), magický realismus (*The Passion*) a či román nezpochybňující status reality (*Written on the Body*). Stejně tak bych rozšířila diskuzi zavrženého těla o jeho významový přesah s tělem zavrženým, jak se tento přesah objevuje v obou románech, a představuje významné téma vinoucí se oběma jejími díly. Kategorie queer by tak mohla být doplněna kategorií postižení, kterou lze učinit znázornění těla v románech Jeanette Winterson ještě plastičtější. Jak již bylo naznačeno kapitole věnované literárnímu kontextu tvorby Jeanette Winterson, je významový přesah nemoci a homosexuality přítomen v jejím uměleckém manifestu *Art Objects*, kde homosexualitu staví na roveň věci soukromé, jako to činí s nemocí.

Tato práce se věnuje zodpovězení otázek po literárních prostředcích znázornění queer těla ve dvou vybraných románech Jeanette Winterson. Těžiště její pozornosti představují konotativní významy, kterými je toto podivné, queer tělo obdařeno. Od artikulace technik znázorňujících queer tělo a vyjádření významů, kterými je toto tělo ve dvou románech Jeanette Winterson obtíženo, pak dospívá k zodpovězení otázky, co toto znázornění queer těla přináší za možnosti a jaké otázky otevírá. V této závěrečné kapitole tedy podobným způsobem dospějí od literárních technik, přes konotativní přívlastky queer těla, k interpretaci jeho znázornění. Zodpovím tak otázku, jak můžeme queer tělo v literárním textu spatřit, jaké je, a co nám jeho spatření otevírá za možnosti.

Klíčovým literárním prostředkem ve dvou zvolených pracích Jeanette Winterson, s jejichž čtením můžeme přečíst i queer tělo, jsou dekonstruktivní strategie a tendence psaní. V rámci románu *The Passion* zůstávají klíčem k porozumění hře s genderovou identitou i povinnou heterosexuální. Stejně tak je v románu *The Passion* čtení dekonstruktivní strategie, se kterou je napsán, klíčem ke spatření queer těla.

Dekonstruktivní strategie psaní se v románu *The Passion* podílejí na literární artikulaci podivného, queer těla.

Jeanette Winterson podrývá stabilitu vlastního textu v románu *The Passion* prostředky historiografické metafikce, vypravěčské nespolehlivosti, která má efekt znejistění autorského hlasu, výrazovými prostředky magického realismu, postupy paradoxu ale i motivy, které udílí charakter čtenářské zkušenosti s tímto textem. Společně tyto postupy vytvářejí efekt ontologické nejistoty, která denaturalizuje kategorie utvářející pevnost heterosexuální matrice, jako jsou genderové identity maskulinity a femininity či povinná heterosexuality. Tohoto výsledku dosahuje obnažením nahodilosti uspořádání významů do binárních opozic, když rozpojuje opozici mezi maskulinitou a femininitou, či heterosexuálním a homosexuálním. Motivem jejich zrcadlení spěje k jejich rozbití a upozornění na arbitrárnost jejich dichotomického pořádku. Konstruuje dichotomie, jako je maskulinita a femininita, aby je mohla vzápětí destabilizovat. Zrcadlí-li se v sobě postavy Villanelle a Henriho, převrací zároveň charakteristiky maskulinního a femininního. Efekt vzájemného zrcadlení těchto a dalších postav v románu, ale i míst, na kterých se odehrává, vytváří dojem zrcadlového labyrintu. Bloudění v zrcadlovém labyrintu je pak metaforickým ztvárněním denaturalizace dichotomicky pořádaných významů, jehož román dociluje. Genderové identity i povinná heterosexuality jsou tak denaturalizovány společně s těmito dichotomiemi. V tomto prostoru zrcadlového labyrintu, jenž metaforicky pojmenovává efekt ontologické nejistoty, vzniká místo pro denaturalizaci těla. Denaturalizované, queer tělo se v něm pohybuje s lehkostí, neboť možnost jeho spatření je konstituována v podivném, queer prostoru románu.

Je-li postup dekonstrukce binárních opozic ztvárněn v románu *The Passion* přístupným a na povrch vystupujícím motivu zrcadlení, nachází svůj protějšek v románu *Written on the Body* v motivu palimpsestu. Pro strukturu románu *Written on the Body* je určující paradox, na němž je román vystavěn. Jazyková a figurativní klišé sloužící jako základní stavební kameny jeho imaginace zároveň Winterson značí jako nehybná a v důsledku zákázonosná. Popírá tak základní výrazový prostředek románu. Jazyková a figurativní klišé se odrážejí i v motivu palimpsestu, jenž nese dvě protirečící si konceptualizace těla příznačné pro dvě roviny palimpsestu. Dvě konceptualizace těla se vzájemně vylučují a podvracejí. Jako v palimpsestu však žádná z nich nevítězí a neuzavírá text, v němž je znázorněna. Winterson tak dekonstruktivní tendenci tohoto textu dovádí ke zdání neuzavřenosti a neukončenosti, ztraceného významu, který text

neustále nastoluje a podvrací. Kliše, která charakterizují znázornění dualistické konceptualizace těla ve svrchní, autorizovaně značené rovině palimpsestu, dostávají rozměr smrtícího sevření. Jazyková kliše jsou tak značena textem, který je produkuje, jako smrtící sevření dualistického těla. Pod svrchní rovinou palimpsestu prosvítá druhá, textem značena jako neautorizovaná a nedominantní, konceptualizace těla. Je čitelná v místech, ve kterých genderově neoznačené a neuzavřené vyprávěcí já popisuje Louisino (avšak při čtení textu vysvítající jako jeho/její) tělo. Ztvárňování tohoto těla je vyvedeno jako aktivita otevírání tělesného povrchu. Tato aktivita otevírání tělesných hranic přináší možnost přepisování dualistického těla, stejně jako možnost ztvárnění queer těla, těla neimplikujícího genderovou identitu či povinnou heterosexuálnost. Toto tělo je aktivitou otevírání tělesného povrchu značeno jako tělo propustné.

Dvě konceptualizace těla spolu vzájemně soutěží. Winterson tak střídavě vyvíjí aktivitu upevňování tělesných hranic při konceptualizaci těla jako dualistického, rozděleného na tělo a duši, či jako propustného, neznačící vyplývající genderovou identitu a povinnou heterosexuálnost. Genderově neoznačená postava vypravěče/ky v kontextu otevírání tělesných povrchů dává uhadnout, jak samozřejmě při její (v textu absentující) genderové ohraničenosti plynou kategorie genderu z pohlaví, pohlaví z naturalizovaného těla a sexualita z jasně definovaného genderu. Tato druhá konceptualizace těla je opět znázorněna paradoxním postupem. Je přítomen v obrazotvornosti, kterou je toto propustné, queer tělo zobrazeno. Je to imaginace vzájemně si odporujících významů líbeznosti a morbidity, krásy a brutality.

Od technik zobrazování queer těla se odvíjí jeho kvality. Podivné, queer tělo je v románech znázorněno několika kvalitami. Některé představují kontinuitu imaginace queer těla v obou románech, některé jsou v textech odlišné. V románu *The Passion* dospívá Jeanette Winterson k denaturalizaci těla. Tento akt denaturalizace vyplývá z denaturalizace genderových identit utvářející ontologickou nejistotu románu. Queer tělo, jakožto denaturalizovaná kategorie, představuje diskontinuitu v rámci heterosexuální matrice. Oproti *Written on the Body* však Winterson v románu *The Passion* nerozpouští kategorie genderových identit. Podivné, queer tělo se v *The Passion* mezi těmito kategoriemi pohybuje a získává tak přívlastek fluidity. Diskontinuita genderových identit je v románu vyjádřena jako jejich převrstvení. Když Villanelle převlečená za muže touží po ženě a chodí po vodě, což ji ujišťuje ve schopnosti milovat ženu, Winterson zmnožuje přítomnost několika genderových identit v jejím těle. Nacházejí se v performanci kouzelné schopnosti chodit po vodě.

Korporeální ztvárnění protikladných genderových identit tak nachází průsečík v těle Villanelle. Příznačně se tato performance kouzelné schopnosti performovat genderovou diskontinuitu stává z legendy skutečností, která se vzápětí stává legendou. Kouzelná schopnost se stává skutečností, aby se stala neskutečnou. Queer tělo je tak tělo kouzelných schopností, které jsou a nejsou skutečné. Villanellino tělo je v románu metaforickým obrazem města Benátek. Stejně jako Benátky je kouzelné a fluidní, proměnlivé. Spatřujeme ho v prostoru ontologické nejistoty, která umožňuje spatřování genderových diskontinuit při artikulaci genderového nepořádku. V tomto genderovém nepořádku se pohybuje tělo Villanelle, jednou mužské, jednou ženské, jednou heterosexuální, jednou homosexuální. Je-li možnost genderového nepořádku v heterosexuální matici možností odsouvanou a skrývanou, získává spatřitelné obrysy v Benátkách, metafoře Villanellina těla. Diskontinuita genderových kategorií je zde znázorněna a obnažena, stejně jako queer tělo. Genderový nepořádek, původně neznázornitelný, je v Benátkách románu *The Passion* nastolen. Je to prostor, který umožňuje fluidní, genderově proměnlivé, queer tělo.

Fantastické rysy queer těla Villanelle v románu *The Passion* konvenují s fantastickými vlastnostmi města Benátek. Benátky ale skrývají ještě jednu vlastnost, kterou při sejetí s tělem Villanelle značí i znázornění queer těla. Benátky ukrývají svoje vnitřní město, „city of the interior,“ které je metaforou zavržené tělesnosti. Spájíme-li obraz Benátek s obrazem těla Villanelle, získává queer tělo přívlastek zavrženosti a ošklivosti, která popisuje i toto vnitřní město. Je to město/tělo, které leží v srdci Benátek. Město zavržené, město uvnitř ukryté je místem zavržené konstitutivní sféry subjektu, jak zavržení definuje Butler. Stejně jako Butler i Winterson metaforicky klade zavrženou tělesnost do nitra subjektu. Podivné, queer tělo tak vedle svých magických, na hranici viditelné reality existujících možností, získává charakteristiku těla zavrženého. Zavržené tělo se objevuje podruhé v románu *Written on the Body*, kde podobným způsobem značí podivné, queer tělo.

Queer tělo v románu *Written on the Body* je tělo s otevřenými hranicemi. Pomlky na jeho konturách jsou metaforickými skulinami, které se otevírají i v heterosexuální matici. V těchto skulinách vznikají prostory pro nové významy těla a spatření diskontinuit kategorií utvářejících heterosexuální matici, čímž je tento postup ztotožnitelný s postupem vytváření genderových diskontinuit v románu *The Passion*. Oproti *The Passion* však ke znázornění diskontinuit volí *Written on the Body* odlišné

postupy, byť zůstávají v jádru paradoxní a dekonstruktivní, stejně jako je tomu v *The Passion*.

Otevíráním tělesných hranic ve *Written on the Body* vzniká tělo propustné. Je to tělo, které stejně jako spodní rovina palimpsestu, v jejímž rozpětí může být toto tělo čteno, nese znaky alterity a diskontinuity. Aktivita otevírání tělesných hranic s sebou nese významy morbidity i líbeznosti. Je-li queer tělo z definice tělo vznikající v diskontinuitě kategorií utvářejících heterosexuální matrici, jsou tyto diskontinuity viditelné na jeho otevřených hranicích. Jestli otevírají takové diskontinuity prostor pro nové významy, jsou v rozsahu románu *Written on the Body* tyto významy zaplněny performativy já píšícího a rmoutícího se já. Tyto performativy otevírají novou možnost konstituce subjektu v performativních aktech psaní a emotivity. V důsledku otevření hranic těla Winterson spájí přenesení těžiště identifikace subjektu zevnitř těla do performativních tělesně-psychických aktů.

Otevření těla je kromě nových možností pro identifikaci však v románu značeno významy morbidity a brutality. Vedle nich jsou vrstveny významy líbeznosti a krásy. Rozporuplnost těchto významů předznamenává hraničnost imaginace queer těla ve wintersonovských textech. Queer tělo, propustné tělo s otevřenými hranicemi, je tělo značené jako zohavené, pitvané, brutální a důsledku stejně zavržené, jako bylo vnitřní město Benátek v románu *The Passion*. Jsou-li významy morbidity a zavržené tělesnosti na hranici přijatelnosti, Winterson tak těmito významy připouští skutečnost, že otevírání tělesných povrchů je v kontextu heterosexuální matrice akt překračující hranice tabu. Jsou to tabu, která střeží pevné hranice těla, jež jsou v butlerovském pojetí metaforickým ztvárněním udržitelnosti sociální hegemonie.

Možnosti genderového nepořádku, které znázorňuje Winterson v románu *The Passion*, ulpívají na queer těle, které je značeno tu jako mající kouzelné schopnosti unikající realitě, tu jako zavržené a ošklivé. Genderový nepořádek je značen v *The Passion* jako funkce ontologické nejistoty, která vzniká denaturalizací binárních opozic. Winterson tak upozorňuje na skutečnost, že binární opozice jsou svazující, avšak zároveň určující pro možnosti jejich překonávání. Konstruuje je, aby je mohla destabilizovat. Upozorňují-li magické schopnosti těla jakožto výrazového prostředku těla podivného těla na hranici reality, ve které můžeme queer tělo spatřit, pak přívlastek těla zavrženého upozorňuje na nadcházející trest, který sociální realita vykonává na genderové diskontinuitě umožňující genderový nepořádek, který ohrožuje sociální hegemonii. Genderový nepořádek je skutečnost představitelná, leč trestaná. Tento

nadcházející trest Winterson předznamenává spájením queer těla s tělem zavrženým. Zavržená tělesnost, zůstává v samotném nitru těla/subjektu v románu *The Passion*, ale i v románu *Written on the Body*. Konstituuje-li se queer tělo v druhém románu jako tělo zohavené otevíráním tělesných povrchů, je to tělo zošklivené svým zavržením. Proniká-li otevíráním povrchů Winterson do jeho nitra, i v románu *Written on the Body* zůstává zavržená tělesnost v jeho nitře. Vybírá-li Winterson prostředky zavržení a zohavení pro queer tělo, spájí literární imaginaci queer těla s jeho zavržením. Značí tak omezenost možností literární imaginace queer těla. Kouzly značí nedostupnost jeho spatření v realitě a nezbytnost imaginace k jeho načrtnutí, zavržením omezenost volby, která je dostupná pro jeho znázornění. Nastolení genderového nepořádku, který vzniká při zmnožené diskontinuitě genderových identit, těl a sexualit, diskontinuitě, která odporuje kauzalitě vztahů uvnitř heterosexuální matrice, je tedy značeno jako hranice představitelné reality a jako předznamenávající sociální trest. Toto významové překrytí zavržené tělesnosti a queer těla představuje otázku, která by si zasloužila rozvinout v dalším zkoumání. Jelikož pojetí queer těla zasazeného do kontextu butlerovského modelu heterosexuální matrice nebylo v celkovém rozsahu literární tvorby Jeanette Winterson dosud zpracováno, představovala by výzkumná otázka, jak pracuje Jeanette Winterson s paradoxem imaginativní avšak zavržené a trestané možnosti znázornění queer těla, další výzkumné rozvinutí, které by mohlo navázat na závěry této práce.

Jakou otázku otevírá queer tělo v textech Jeanette Winterson? Jsou-li možnosti znázornění queer těla v románech *The Passion* a *Written on the Body* na hranici přijatelnosti či reality, jsou přesto a v rozporu s těmito významy uskutečněny. Jeanette Winterson tak akt literárního znázornění queer těla nechává vyznít s příznačně paradoxním nádechem, nicméně tohoto znázornění přesto dosahuje. Posiluje tak víru a zároveň skepsi k možnostem literární imaginace queer těla. Tyto možnosti zůstávají ukotveny v anticipaci zavržení a zavrženíhodnosti. Je-li queer tělo v textech Jeanette Winterson čitelné v dekonstruktivních technikách psaní, pro něž je charakteristický především paradox, je tato omezená imaginace stejně paradoxně osvobozující. Přestože si zachováme vědomí o nadcházejícím trestu, zmnožujeme spatřením literárního queer těla možnosti spatření konfigurací genderového nepořádku. Queer tělo, stejně jako genderový nepořádek tak můžeme spatřit, ale můžeme za to být potrestáni. Genderový nepořádek, osvobození těla od diktátu genderových kategorií a režimu povinné heterosexuality, je tedy možné prostředky literární nastolit, předznamenat a umožnit. Není to ale svoboda neomezená – střeží ji možnost sociálního trestu. Přesto ji Jeanette

Winterson uskutečňuje. Můžeme-ji při podivném čtení zakoušet. Stejně jako můžeme nespátřené, queer tělo spatřit.

Nespátřené, queer tělo tedy nezůstává navždy skryto. Zjevuje se v momentech podivného čtení. Stejně jako queer tělo můžeme spatřovat i širší paletu neznázornitelných možností genderového nepořádku. Jeanette Winterson tak vkládá do svého umění politický rozměr zmnožení genderových diskontinuit, které, pokud mohou být znázorněny v textu, mohou krystalizovat i v každodennosti světa. Spátření domněle neznázornitelných genderových diskontinuit v literárních textech Jeanette Winterson tak umožňuje zahlédnutí těchto domněle neexistujících možností v sociální realitě kolem nás. Nespátřené tělo tak můžeme v sociální realitě přes všechny nesnáze zahlédnout.

Literatura

- Abrams, M. H. a Geoffrey Galt Harpham. [2005] 2009. *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Andermahr, Sonia. 2007. „Introduction: Winterson and her critics“. In Sonia Andermahr (ed.). *Jeanette Winterson: a contemporary critical guide*. London: Continuum, s. 1-14.
- Butler, Judith. [1990] 2008. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1997. „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.“ In Katie Conboy, Nadia Medina a Sarah Stanbury (eds.). *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, s. 401-417.
- Butlerová, Judith. [1993] 1999. „Kritické teploušství“. In *Filozofický časopis* 47 (5): 753-771.
- Butlerová, Judith. 2003. *Trampoty s rodem. Feminizmus a podryvanie identity*. Přeložila Jana Juráňová. Bratislava: Aspekt.
- Činátlová, Blanka. 2009. *Příběh těla*. Příbram: Pistorius & Olšanská.
- Doan, Laura. 1994. „Jeanette Winterson's Sexing the Postmodern“. In Laura Doan (ed.). *The Lesbian Postmodern*. New York: Columbia University Press, s. 137-155.
- Franková, Milada. 2003. *Britské spisovatelky na přelomu tisíciletí*. Brno: Masarykova univerzita v Brně.
- Franková, Milada. 2004. „Fantastic Female Figures in the Works of Fay Weldon, Angela Carter, Jeanette Winterson and Marina Warner“. In Sabine Coelsch Foisner, Milada Franková (eds.). *The Human Figure (Post-) Modern Fantastic Literature and Film*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, s. 15-21.

- Gatens, Moira. 1996. *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. London: Routledge.
- Gilmore, Leigh. 2001. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. New York: Cornell University Press, s. 120-142.
- Grice, Helena a Tim Woods. 1998. „Reading Jeanette Winterson Writing“. *Postmodern Studies* 25: 1-11.
- Grice, Helena a Tim Woods. 2007. „Winterson’s Dislocated Discourses“. In Sonia Andermahr (ed.). *Jeanette Winterson: a contemporary critical guide*. London: Continuum, s. 27-40.
- Grosz, Elisabeth. 1994. *Volatile Bodies: toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Guess, Carol. 1995. „Que(e)rying Lesbian Identity“. *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 28 (1): 19-37.
- Gustar, Jennifer. 2007. „Language and the Limits of Desire“. In Sonia Andermahr (ed.). *Jeanette Winterson: a contemporary critical guide*. London: Continuum, s. 55-68.
- Gustar, Jennifer. 2005. „The Body of Romance: Citation and Mourning in Written on the Body“. *Aesthetika* 2 (1): 25-41.
- Hallová, Radclyffe. 1992. *Studna osamění*. Přeložil Vladimír Vendyš. Praha: Československý spisovatel.
- Hodrová, Daniela a kol. 2001. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.
- Jagose, Annamarie. 1996. *Queer Theory*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Knotková, Čapková a kol. 2010. *Tváří v tvář: Gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender Studies.
- Lacqueur, Thomas. 1990. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard: Harvard University Press.

- Lewis, Barry. 2002. „Postmodernism and Literature: (or: Word Salad Days, 1960-90)“. In Barry Lewis (ed). *The Routledge Companion to Postmodernism*. New York: Routledge, s. 121-133.
- Nünning, Ansgar (ed.). 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Přeložili Jiří Trávníček a Jiří Holý. Brno: Host.
- Onega, Susana. 2006. *Jeanette Winterson*. Manchester: Manchester University Press.
- Onega, Susana. 1993. „The Passion: Jeanette Winterson’s Uncanny Mirror of Ink“. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 14: 112-129.
- Palmer, Paulina. 1998. „The Passion: Storytelling, Fantasy, Desire“. *Postmodern Studies* 25: 103-125.
- Rubinson, Gregory J. 2001. „Body Languages: Scientific and Aesthetic Discourses in Jeanette Winterson’s Written on the Body“. *Critique* 42 (2): 218-232.
- Schabert, Ina. 2001. „Habeas Corpus 2000: The Return of the Body“. *European Studies: A Journal of European Culture, History and Politics* 29: 87-115.
- Schoene, Berthold. 2006. „Queer politics, queer theory, and the future of „identity“: spiralling out of culture.“ In Elen Rooney. *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press. 283-302.
- Seaboyer, Judith. 1997. „Second Death in Venice: Romanticism and the Compulsion to Repeat in Jeanette Winterson’s The Passion“. *Contemporary Literature* 38 (3): 483-508.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*. London: Penguin Books.
- Shildrick, Margrit a Janet Price. 1999. „Openings on the Body: A Critical Introduction“. In Margrit Shildrick a Janet Price (eds.) *Feminism and the Body: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shorter Oxford Dictionary*. (SOED) [CD-ROM]. 2002. Oxford: Oxford University Press.
- Spargo, Tamsin. 2001. *Foucault a teorie podivného*. Přeložil Jiří Vacek. Praha: Triton.

- Sokolová, Věra. 2001. „Slovník pojmů“. In Leila J. Rupp J. 1999. *Vytoužená minulost. Dějiny lásky a sexuality mezi osobami stejného pohlaví v Americe of příchodu Evropanů po současnost*. Přeložila Věra Sokolová. Praha: One Woman Press.
- Staveley, Helen. 2004. „It's not power, it's sex: Jeanette Winterson's PowerBook and Nicole Brossard's Baroque d'Aube“. *English Studies in Canada* 30 (4): 81-119.
- Sullivan, Nikki. 2003. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Taylor, Victor E. a Charles E. Winquist. 2001. *Encyclopedia of Postmodernism*. London: Routledge.
- Tew, Philip. 2007. *The Contemporary British Novel*. London: Continuum.
- Tew, Philip. 2007. „Wintersonian Masculinities“. In Sonia Andermahr (ed.). *Jeanette Winterson: a contemporary critical guide*. London: Continuum, s. 114-129.
- Vojvodík, Josef. 2006. *Imagines Corporis: Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host.
- Weiss, Gail. 1999. „The Abject Borders of the Body Image.“ In Gail Weiss a Honi Fern Haber (eds.) *Perspectives on Embodiment: the Intersections of Nature and Culture*. London: Routledge. 41-57.
- Winterson, Jeanette. 1985. *Oranges Are not the Only Fruit*. London: Vintage.
- Winterson, Jeanette. 1985. *Boating for Beginners*. London: Meuthen.
- Winterson, Jeanette. [1987] 1996. *The Passion*. London: Vintage.
- Winterson, Jeanette. 1989. *Sexing the Cherry*. London: Bloomsbury Publishing.
- Winterson, Jeannette. [1992] 2001. *Written on the Body*. London: Vintage.
- Winterson, Jeanette. 1994. *Art & Lies: A Piece for Three Voices and a Bawd*. London: Jonathan Cape.
- Winterson, Jeanette. [1995] 1996. *Art Objects*. London: Vintage.

- Winterson, Jeanette. 1996. „Předmluva“. In Jeanette Winterson. *The Passion*. London: Vintage.
- Winterson, Jeanette. 1997. *Gut Symmetries*. London: Random House Value Publishing.
- Winterson, Jeanette. 2000. *The PowerBook*. London: Jonathan Cape.
- Winterson, Jeanette. 2003. „'Celý život jsem čekala na 21. století' (rozhovor s Jeanette Winterson o lesbismu, genderu a kyberprostoru)“. *Souvislosti* 14 (4): 105-108.
- Winterson, Jeanette. 2004. *Lighthousekeeping*. London a New York: Fourth Estate.
- Winterson, Jeanette. 2005. *Weight. The Myth of Atlas and Heracles*. Edinburgh: Canongate.
- Wintersonová, Jeanette. 1998. *Na světě nejsou jen pomeranče*. Přeložila Lenka Urbanová. Praha: Argo.
- Wintersonová, Jeanette. 2001. *Vášeň*. Přeložila Lenka Urbanová. Praha: Argo.
- Wintersonová, Jeanette. 2004. *Jak naštěpit třešeň*. Přeložila Lenka Urbanová. Praha: Argo.
- Wintersonová, Jeanette. 2005. *Tíha. Mýtus Atlanta a Herakla*. Přeložila Jitka Fialová. Praha: Argo.
- Woolf, Virginia. [1925] 1992. *Mrs. Dalloway*. London: Penguin Books.
- Woolf, Virginia. [1928] 2000. *Orlando. A Biography*. London: Vintage.
- Woolfová, Virginia. 2004. *Paní Dallowayová*. Přeložila Kateřina Hilská. Praha: Odeon.