

VE JMÉNU SVÁDĚNÍ

ZDEŇKA KALNICKÁ, Katedra filozofie FF OU, Ostrava, Česká republika

KALNICKÁ, Z.: In the Name of Seduction
FILOZOFIA 59, 2004, No 7, p. 491

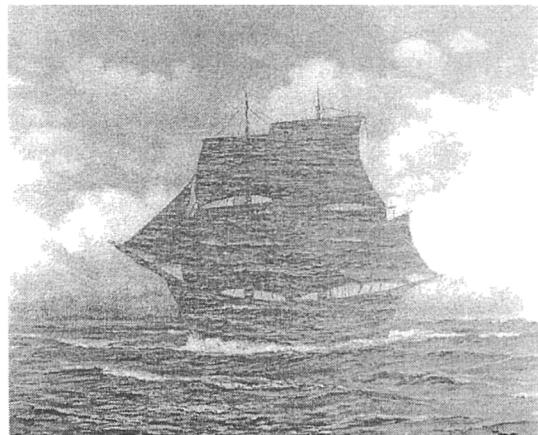
The paper is an example of interdisciplinary research. It combines aspects of mythology, philosophy, psychoanalysis, aesthetics and feminism to support the analysis of images of water associated with woman and seduction, mainly in visual art. The author's question is as follows: What are the basic characteristics of woman, water and seduction that have enabled them, throughout the world's history, to fuse into a complex that can be found in myths, fairy tales, philosophical treatises, psychoanalysis and especially in works of art? Is it a kind of Jungian archetypal image? To answer this question the author searches for a philosophical explanation of seduction in Jean Baudrillard's *On Seduction*, and for an explanation of women's identity in the works of Helene Cixous and Julie Kristeva. Further, an explanation of the development of the image of the mermaid is offered. The main emphasis is put on the interpretation of several works of art: *What a Water Gave Me* by Frida Kahlo, *The Seduction* and *The Collective Invention* by René Magritte, *Queen of the Fish* by Mimi Parent, and *Bathing Nymphs* by Paul Delvaux.

I. Kulturní afinity obrazů vody, ženy a svádění.

*Svádění a ženství jsou nerozlučné
jako samotný rub sexu, smyslu, sily.*

Jean Baudrillard: O svádění

Svádění vždy vychází z řádu znaku a rituálu, píše Baudrillard. I vodní plochu můžeme chápát jako znak, a ještě lépe, jako „prázdný znak.“ Baudrillardova teorie svádění rozvíjí myšlenku, že právě tyto „prázdné znaky“ jsou nejsvůdnější, protože „lidská mysl je neodolatelně uhranuta prázdným místem, nenaplněným smyslem“ ([1], 88). Moře jako „prázdné místo“, které vyvolává aktivitu lidské imaginace, která si z mořských vln vytvoří loď (která zpětně svádí jejího tvůrce), výstižně zobrazuje René Magritte na obraze *Svůdce*.



Obr. 1 : René Magritte : Svůdce

To, že i tak omezená masa vody, která se vejde do vany, je schopna rozproudit naši představivost, nám připomíná obraz Fridy Kahlo *Co mi dala voda*: malířka zcela zaplnila vanu s vodou svými vizemi a obrazy, z nichž některé jsou replikou jejích skutečných uměleckých děl (voda jako zdroj umělecké imaginace).



Obr. 2 : Frida Kahlo : Co mi dala voda

Spojení vody a svádění se prostřednictvím Baudrillaře organicky propojuje se ženou: žena a svádění jsou pro něj téměř synonyma. „Svádění a ženskost se zaměňují a proplétají,“ piše ([1], 6). Co je tak úzce spojuje? Podle Baudrillaře jsou to tyto společné charakteristiky: neurčitost, ambiguita, netransparentnost, neuchopitelnost, rozmyvání hranic mezi povrchem a hloubkou, mezi skutečností a fikcí, mezi přirodním faktorem a kulturním artefaktem.

Ke svádění totiž nedojde, pokud se ve hře objeví transparentní znaky. Naopak, to, oč při svádění jde, je vždy reverzibilní hrou netransparentních znaků, které nemohou být „reprezentovány“, ale pouze tajně sdíleny těmi, kteří se hry svádění účastní. „Svádění je cirkulárním reverzibilním procesem souboje, předražování a smrti,“ tvrdí Baudrillard ([1], 57). Kruhovost procesu spočívá v tom, že nedokážeme rozlišit a určit, kdo je sváděn a kdo svádí, protože ten, kdo chce svádět, musí už být sveden.

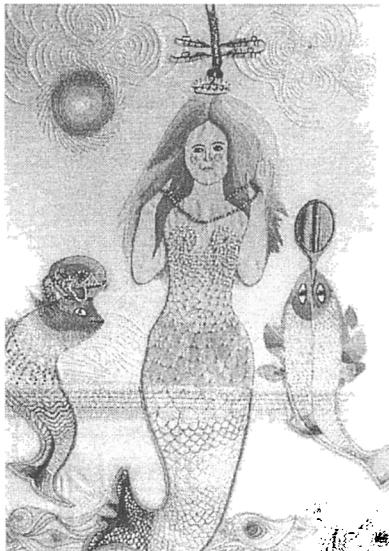
Úzké spojení vody, ženy a svádění můžeme nalézt například v antické legendě o Panovi. Pan, jak je známo, se pokusil chytit jednu z nymf, aby uspokojil své sexuální touhy proti její vůli, tedy znásilnil ji. Nymfa příliš přímý a transparentní znak jeho sexuální touhy, pokoušející se použít sílu, odmítla, a hledala záchrannu útěkem k řece (což je signifikantní). Protože se jí však nepodařilo dostat se k vodě včas, obětovala se tím, že se proměnila ve stébla bambusu. Pan si z těchto stébel, tedy nymfy, udělal svou proslulou flétnu, a její pomocí sváděl další nymfy, teď však již úspěšně. To, co nám tento příběh vypráví, je velmi blízké tomu, co formuluje Baudrillard jako kruhový pohyb svádění. Pókud bychom chtěli hledat „prvního“ svedeného, což je podnik poněkud pochybný, bude to snad v tomto případě Pan, kterému nymfa svou obětí (smrtí) naznačila, že svoji sexuální touhu uspokojí úspěšněji bez jejího transparentního vyjádření a použití síly, ale nepřímo tím, že ji ukryje do zvuků flétny, která obě strany vtáhne do hry svádění. A tak byl Pan schopen uspokojit svou touhu tím, že vyvolal v nymfách jejich touhu po něm.

Není náhodou, že typickou postavou, která reprezentuje ženskou moc svádění, je mořská panna s horní částí těla ženy a spodní částí těla ryby.¹ Můžeme v ní spatřit neoddělitelné spojení ženského a vodního živlu, ale také netransparentní znak, který svádí tím, že skrývá to, co je cílem svádění. Toto skrývání je podle Baudrillaře

¹ Představa bytosti napůl ženské a napůl rybí (nebo hadí) je velmi stará. Její popis či vyobrazení nacházíme v nejstarších dochovaných památkách mnohých kultur. Takto byla zobrazována egyptská bohyň Isis (dolní část hadí) a také semitská bohyň měsíce Atargatis (napůl rybí). Toto spojení vychází ze starých mytologických spojení mezi vodou (a zemi) a ženou. V prvotních mytologích měla tato bytost i svůj mužský obraz např. babylonský bůh moře Jea (Oannes) nebo řecký Triton (syn boha Poseidona) byli zobrazováni jako takovéto podvojné bytosti. Jako komplexní symbol s vrchní částí těla ženskou a spodní rybí (případně se dvěma ploutvemi), s dlouhými vlnitými vlasy, vybavena hřebenem a zrcátkem, a hlavně krásou a nádherným hlasem, se představa mořské panny vykristalizovala ve středověku. Měla své předchůdkyně také ve velké rodině vodních nymf řecké mytologie, jako byly nereovny (mořské nymfy), oceánovny (jejich družky z oceánu), a najády (říční nymfy, resp. nymfy sladkovodní), a také Sirény. (V běžné lidové představivosti, ale také ve středověkých bestiářích, se Sirény často zaměňovaly či propojovaly s mořskými paniami).

Důvody, proč křesťanská církev akceptovala pohanskou představu mořské panny jsou pochopitelné: mohla ji totiž dobré využít pro své účely jako symbol marnivosti a nebezpečnosti ženské krásy, která vábí muže, aby je zničila.

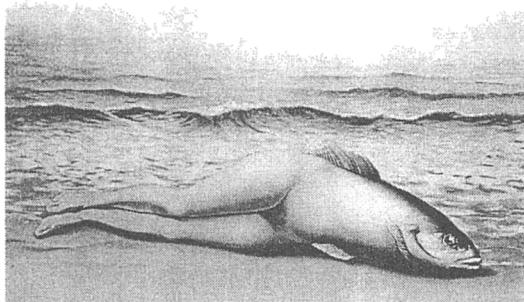
důležitou součástí svádění: i proces líčení můžeme chápat jako zakrývání tváře a tak proměnu toho, co je „přírodní“ v dokonalost umělého znaku. Na vyšivaném obraze Mimi Parent *Královna ryb*



Obr. 3: Mimi Parent: Královna ryb

vidíme usmívající se mořskou pannu, která právě dokončuje líčení a ozdobování. Mořská panna využívá materiál, který jí poskytuje moře hlavně perly (také symboly skryté krásy, která se objeví očím až po násilném aktu otevření lastury), a sama je jako takováto perla našim očím nabízena, je jako dar moře, který máme obdivovat a těšit se z něj. Pozice mořské panny naznačuje, že prochází dvěma světy vodním a ženským, které svým tělem harmonicky spojuje. Zrcadlo, které jí nabízí zdvojená ryba, však nepotřebuje (odráží se v něm moře, ne ona, což může poukazovat na to, že je svedena mořem, resp. naznačovat, že její obraz je stejně svůdný jako moře). Nepotřebuje totiž toto zrcadlo, protože jejím zrcadlem se stáváme my, mořská panna se dívá na nás a oslovuje nás, chystá se nás svést. Možná malá vážka, která sedí na její korunce, nám má připomenout, že takovéto okamžíky jsou velmi křehké. A poslední poznámka není nevýznamné, že mořská panna bývá často popisována jako němá slova jsou totiž jedním z těch druhů znaků, jejichž význam je možno blíže určit (například slovníkem), a tím snížit jejich schopnost svádět. Ovšem mořské panny či nymfy často zpívají (vzpomeňme Sirény), což má rovněž své důvody, o kterých se zmíníme později. I když nevíme, zda usmívající se mořská panna umí mluvit či zpívat, hovoří k nám jinými znaky (dokonce i technika obrazu, textilní tkanina, a použití skutečných předmětů se podílí na této mluvě tím, že oslovuje naše hmatové receptory a vzbuzuje tak hmatové pocity).

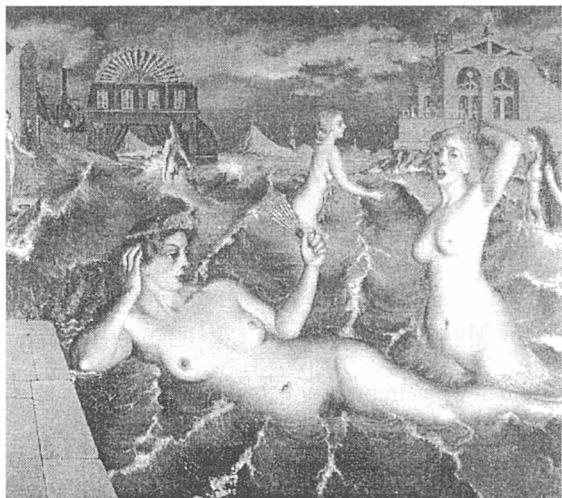
A teď se podívejme, jaký je obrovský rozdíl mezi touto mořskou pannou, která využívá všech prostředků ke svádění, a mořskou pannou z Magrittova obrazu *Kolektivní vynález*.



Obr. 4: René Margritte: Kolektivní vynález

Příhodným názvem pro obraz by byla Negace svádění; Magritte zde totiž převrací obvyklý způsob, jakým si představujeme mořskou pannu, a maluje ji s vrchní částí těla ryby a spodní částí těla ženy. Tímto způsobem odnímá tomuto stvoření všechnu sílu svádění. Nyní je znak transparentní, to, co bylo dříve zakrýváno, je vystaveno na odiv. A to, co bylo dříve použito k účelům svádění namalovaná tvář a oči se nyní nedá využít. Tato „obrácená mořská panna“ není schopna svádět, může pouze vyvolat nepříjemný pocit. Můžeme ji dokonce považovat za mrtvou, moře v jejím pozadí totiž vypadá, jako by se právě této „věci“ zbavilo, tváříc se, že s ní nemá nic společného. I vlny se pokouší jakoby vytlačit tuto nevítanou bytost dále a dále na písečné pobřeží. V této souvislosti se nabízí upozornění Baudrillarda na nás omyl považovat za mrtvého toho, „kdo nemůže vůbec a nic produkovat. Ve skutečnosti je mrtev ten, kdo už nechce svádět nebo být sveden.“ ([1], 99) Magrittova mořská panna už nedokáže nikoho svést, protože si neuchovala žádné tajemství. Její tělo jednoduše čeká na kohokoli, kdo je spotřebuje, použije, vezme si. Magritte jako velmi inteligentní malíř zvolil pro daný obraz název vycházející z narážky na Jungův pojem kolektivního nevědomí, nabývajícího ve spojení s „vynálezem“ dosti ironickou příchuť: kolektivní nevědomí jako prostor velmi živých spojení našeho dnešního Já s hlubokými, původními a společnými vrstvami naší duše je totiž ve zřejmém protikladu ke „kolektivnímu vynálezu“, zobrazenému Magrittem. Kolektivní vynález naší doby transparentní znaky je jeho „mrtvě narozeným dítětem“. Magritte by jistě souhlasil s Baudrillardem v tom, že civilizace, která směruje k transparentnosti znaků za účelem jejich reprodukce a produkce, jejich kontroly a manipulace, je civilizací, nad kterou visí stín smrti. Slovy Baudrillarda: „Vše, co bylo utajováno, co se těšilo zákazu, bude exhumováno, bude podrobeno řeči a evidenci. Tato realita nabývá obřích rozměrů, taková realita se rozpíná a jednoho dne bude celý svět takto reálný, a až se tato realita stane univerzalitou, přijde smrt.“ ([1], 40) Ztráta tajemství, záhadnosti a neurčitosti je koncem svádění. Tuto situaci podle autora možná

vyřeší „měkké svádění, feminizace a bílá rozptýlená erotizace všech vztahů v rozjížděném sociálním univerzu.“ ([1], 6) Takto i skutečnost, že može na obraze Magritta jako archetypický symbol kolektivního nevědomí bylo schopno zbavit se svého mrtvě narozeného dítěte, můžeme přejmout s povděkem.



obr. 5: Paul Delvaux: *Koupající se nymfy*

Obraz Paula Delvaux *Koupající se nymfy* můžeme chápat jako obraz bílé erotizaci naší civilizace pomocí feminizace. Ovšem vodní prostor tohoto měkkého svádění připomíná spíše ostrov, obehnáný zdmi naší technické přítomnosti, ostrov, který obývají vodní nymfy tiché a svůdné. Na rozdíl od mořské panny Mimi Parent nás však nechť ji svádět jsou tak ponořeny do vlastního prožitku, že si nás vůbec nevšimají. Jejich prožitek je blízký tomu, co popisuje Irigaray jako potěšení způsobené ženskou autoerotičností, a možná spojen (hlavně v postavě nymfy napravo) s tím, co Freud považuje za zdroj ženského masochismu, se slasti, která je způsobena a promíchána s bolestí. Tak, jak se nymfy blíží vstříc vzájemnému objetí (dvě dvojice ve druhém plánu obrazu), tak si jdou vstříc také vlny, které jejich pohyb následují a naklánějí se k sobě navzájem jako přitahovány magickou silou, která porušuje přírodní zákony. Voda je namalována tak, že působí dojmem zkamenělosti a připomíná vzhled polodrahokamu nebo horských masivů se zasněženými vrcholky.² Ona zkamenělost snad může být interpretována jako

² Byl snad Delvaux ovlivněn spojením kamene a vody (kopců a vln) v japonském umění? Charakteristiku „Skály jsou jako velké vlny, které se přivalí a narážejí proti kopcům.“ ([9], 222), můžeme totiž obrátit a říci, že vlny jsou jako velké skály. Rozdíl mezi obrazem Delvaux a klasickými japonskými analogiemi kopců a vln je v tom, že japonská představa vychází z kopců a kamenů, které jsou oblé jako vlny, jsou to kameny zformované neustálým působením jemné

aluze na neživotnost světa mořských panen v naší racionální době,³ přece si tento obraz uchovává nejen tradiční symboly spojené s vodními výšemi (dlouhé vlnité vlasy, korunka a vějíř jako symboly krásy a svůdnosti), ale hlavně jejich schopnost oslovit naši představivost i dnes. Dokonce střecha domu, připomínajícího kulisy divadla (opona), kde na scéně leží jedna z nymf, je replikou vějíře, teď už rozevřeného, který drží jedna z nymf v ruce. Analogicky ke scéně divadla v pozadí můžeme celý výjev interpretovat jako podívanou, kterou zpovzdálí, téměř neviděn a oblečen v tmavém obleku, pozoruje muž, opírajíce se o pilíře civilizace parní vlak a továrenské zdi. Nymfy si jej však nevšimají, podobně jak ani nás, jsou zabrány do prožívání slasti a bolesti, zatímco jsou nezúčastněně pozorovány.⁴

Účinek obrazu vytvářejí významové ambivalence vody jako kamene, moře jako ostrova, existence reálné a imaginární (nymfy jako imaginární bytosti jsou realističtější než nás svět techniky, který vypadá jako fantasmagorie). Vnímatel je zmaten: to, co on prožívá jako tvrdé a ostré (špičaté vrcholky zkamenělých vln), tak očividně nevnímají vodní nymfy (nymfa spokojeně leží na těchto hrotech), ale je i fascinován. Jedna z nymf má na hlavě korunku posetou perlami, také vějíř je jimi ozdoben. S perlami jako nedílnou součástí výbavy mořských panen jsme se setkali již u Královny ryb, tady je však jejich spojitost s vodou a ženou posilněna dalšími asociacemi. Jak uvádí konfuciánské texty: „Perla je světlý princip ve tmě, proto překonává oheň.“ ([9], 223) Vznik perly je těsně spjat také s měsícem, jak se píše v klasických čínských a japonských textech: „Měsíc tvoří příčinu všeho, co nalezi jin (ženský princip v jednotě jin-jang Z. K.) Při úplňku jsou lastury naplněny perlami a všemu bytí, které ztělesňuje jin, se pak dostane naplnění. Zatmí-li se ale měsíc v posledních nocích svého oběhu, pak jsou lastury prázdné, pak se rozplyne všechno bytí jin.“ ([9], 223) Měsíc se na obraze skrývá, a proto se s rámem rozplynou i nymfy, které jsou dnes již jen imaginárním obrazem, hypertrofií těch složek mužské psychiky, které jsou naší civilizací zatlačeny do temnoty nevědomí.

2. Dovětek : Chvála ambiguity a multiplicity

Jaká je vlastně voda? Je měkká, ohebná, ale i tvrdá a neústupná. Teče, anebo stojí. Je tichá i hlučná, má všechny povahy. Je krystalická a čirá, je kalná a slepá, je mokrá i suchá, slaná i bez chuti, je těžká i lehká, nudná i bystrá... Je hloubkou i povrchem,

sily vody. Japonským umělcům a filozofům jde o symbolické znázornění slabosti vodní kapky, která je však svým neustálým působením tou největší silou voda je schopna rozrušit a odplavit i tvrdý kámen.

³ Snad tato interpretace vedla autory kapitoly o mořských pannách v knize *Mythical and Fabulous Creatures*, 1987 k názoru, že Delvaux byl ironikem světa vodních ženských bytostí.

⁴ Tento vztah – nahé ženy vystaveny pohledu skrytého a oblečeného muže je jedním z předmětů feministické kritiky tak výtvarného umění (ženské akty), tak umění filmového (ženské tělo na plátně a divák v šeru kinosálu). Jedním z pokusů poukázat na povahu tohoto vztahu předvedením jeho inverze byla performance Vali Export, kterou nazvala Hmatací a šmátrací kino. Akce spočívala v tom, že se Vali Export postavila na rušnou ulici ve Vídni oděna v krabici, pod kterou měla nahá řadra. Okolojdoucí se mohli otvory v krabici dotýkat jejich řader po dobu jedné minuty. Jde o převrácení vztahu skryté (předtím mužský divák, teď nahé ženské tělo) a vystavené (předtím ženské nahé tělo a teď divák, resp. ten, který se dotýká (i pohled je druhem doteku.)

směřuje k cíli a přitom se rozlévá do všech stran. Třptytí se jako zrcadlo a zrcadlí nám naši podobu. Ale stejně tak utopí každý obraz a odnese pryč každou vzpomínu.
Josef Kroutvor: Živly

Muž je stejný od doby, kdy byl obřezán, až do doby, kdy zchátrá. Je stejný předtím, než si poprvé najde ženu, i potom. Ale den, kdy se žena raduje ze své první lásky, ji rozdělí vedví. Toho dne se z ní stane jiná žena. Tak to pokračuje celý život. Muž stráví noc u ženy a odejde. Jeho život a tělo jsou pořád stejně. Žena počne. Jako matka je jiná osoba než žena bez dítěte. Nosi plod noci devět měsíců ve svém těle. Do jejího života vrůstá něco, co z něj už nikdy neodejde. To všechno muž neví, neví nic. Neví, že před láskou a po lásce je to jiné, že je to jiné před mateřstvím a po mateřství. Žena může udělat jen jednu věc. Musí si vážit sama sebe. Musí být stále panna a stále matka. Před každou láskou je panna a po každé lásce je matka.

Slova vzešené haběšské ženy.

Kerényi- Jung: Věda o mytologii

Všechny předcházející asociace vody a ženy se zauzljují v problematice jejich identity. Jaká je identita vody a ženy? Je to identita, která je ne-identická, která zjevně nezypadá do novověké představy identity jako čehosi rovného samému sobě, jednoho. Obraz těhotné ženy naruší představu identity založené na zřetelné oddělitelnosti a separaci Já a Jiného. Jak tvrdil i Hegel, „její“ identita je ne-identická, není v souladu se statickou představou identity jako Já (s velkým písmenem), které je vybaveno silným vědomím sama sebe a schopností odlišit a oddělit Já od Jiného. I když už samotný Hegel chápe identitu jako jednotu protikladů, přece jeden pól tohoto protikladu připisuje muži a druhý ženě. Žena se tak jeví ztělesněním toho pólu identity, který představuje proměnlivost a nestálost.

Statickou descartovskou koncepcí identity dnes kritizuje množství filozofů, snad nejsilněji poststrukturalismus a dekonstrukce. Je to snad znak příklonu k ženskému prvku a jeho pozitivního přehodnocení⁵ Ty filozofky (i filozofové), které se zaměřily na problém ženské identity, obnovují spojení vody a ženy jako podstatné a organické. Cixous vyjadřuje myšlenku ženské identity následujícími slovy: „Čisté Já, identické samo se sebou neexistuje. Já je vždy rozdíl. Já je otevřený soubor stop Já, které je svou podstatou měnící se, pohyblivé, protože je žijící hovořící myslící sníci... Rozdíl je v nás, ve mně, rozdíl mne hraje (moje hra). A je mnohý: hraje totiž se mnou ve mně mezi mnou a mnou anebo Já a mnou. A 'mnou', které je nejintimnější křestní jméno tebe. Nikdy se mi nepodaří dostatečně často říci, že tento rozdíl není jeden, že nikdy není jeden bez druhého, a že půvabem rozdílu (začínajíc pohlavním rozdílem) je ten, že propouští (passes). Kříží se v nás, podobně jako bohyňě. Nemůžeme ji uchopit. Způsobuje, že se tetelíme citem. Právě tato žitá vzrušenost způsobuje, že vždy existuje hledání

⁵ Někdy se opravdu zdá, že je tomu tak: Baudrillard chválí svádění jako záchrannu světa před vyprázdněním smyslu, z našich filozofů Machovec končí svou práci *Filosofie tváří v tvář zániku* oslavou potenciálu ženskosti pro budoucnost lidstva, kniha feministky Vodrážky Chakracie aktivně využívá symbol vody a o další příklady by nebyla nouze.

tebe ve mne, hledám tvou přítomnost a prostor. Já není nikdy individuem. Já je chytáno. Já je vždy před tím, než cokoli víme, Já tě miluji.“ ([11], xviii)

Tento názor možná v mnohých vyvolá otázku, zda bychom se dalších úvah na téma identity neměli vzdát, vždyť *ji* nemůžeme uchopit. Zdá se však, že tomu tak není. Pokud nám k uchopení nestáčí pojmové nástroje, které jsou omezeny ve své schopnosti postihnout ono přelévání se Já do Jiného a Jiného do mne, existuje zde jazyk umění. A právě francouzské filozofky, hlavně Cixous a také Irigaray, takto píší své filozofické práce. Spolu s dalšími se pokoušejí najít *feminine difference* rozdíl, který určuje femininitu. Zdánlivě pochopitelně ji našly v mateřství. Jak tvrdí Irigaray: „Když jsme ženami, jsme vždy i matkami.“ ([10], 158) V některých obdobích byla schopnost být matkou jedním z neoddělitelných komponentů ideálu ženskosti a ženské krásy: ženy byly zobrazovány s vypouklým břichem, jakoby těhotné, tak, aby se zdůraznila jejich potenciální mateřskost jako něco, co neoddělitelně patří k ženě jako takové.⁶

Francouzské autorky identifikují Matku s mořem, ve francouzštině tuto identifikaci posilňuje homofonie mezi slovy *mère* a *mer* (matka a moře). Cixous a Irigaray povyšují neustálý pohyb moře na symbol femininity. Podle Stanton je součástí apoteózy tekuté matky jako konečného zdroje rozdílu „strašlivá bouřlivost moře, která vylučuje jeho ovládání, a dokonce ničí identitu, a jeho svádívé tajemství, které naznačuje nepředstavitevnou odlišnost“ ([10], 166). Prostřednictvím metafory moře/matky pátrají autorky po zdrojích femininity v před-oidipovské fázi vývoje dítěte, kdy jsou matka a dítě ještě jistým způsobem sjednoceni a proces oddělení ještě není neukončen. Jak tvrdí tyto autorky, v případě dcery ani nikdy ukončen nebude.

Snáhy rozpracovat myšlenku tekuté či plynulé identity stále pokračují. Jako příklad můžeme uvést Etingert, která pracuje s představou budoucnostního subjektu, který nazývá M/other to be, (být matkou/ být jiným) což bychom mohli volně přeložit jako jednotu matky a jiného, který se díky ní a prostřednictvím ní stává sám sebou (a ona prostřednictvím něj). Na zviditelnění této představy používá obraz ženy v nejvyšším stádiu těhotenství, poněvadž identita matky a dítěte je zatím neoddělitelná, i když zároveň už odlišitelná, a matka a dítě spolu žijí zatím bez toho, aby se viděli.⁷ Kristeva popisuje těhotenství takto: „Těhotenství je dramatická zkouška: rozpolcení těla, oddělení a koexistence mne a jiného, podstata uvědomování, fyziologie mluvy. Tato fundamentální změna identity je doprovázena fantaziemi o celkovosti narcistické soběstačnosti. Na druhé straně vede narození dítěte matku labyrintem vzácné zkušenosti: láskou k jiné osobě v protikladu k sebelásce, ke svému zrcadlovému obrazu, a zvlášť k jiné osobě, se kterou Já splynulo. Je to poměrně pomalý, složitý a radostný proces stávání se pozornou, něžnou a ustupující do úzadí. Pokud má být mateřství zbavené hříchu, je tuto cestu potřeba podniknout bez toho, aby žena zrušila emocionální, intelektuální a profesionální část své osobnosti. Tímto způsobem se stane mateřství skutečně *tvořivým aktem*, něčím, co jsme si dosud nedokázali představit.“ ([5], 219)

Jako ukázkou můžeme uvést obraz Jana Van Eycka *Svatba Arnolfiniových*, kde je nevěsta zobrazena tak, že šaty, které si přidržuje před svým břichem, dávají vzniknout dojmu těhotenství. Podle historických údajů však manželství Arnolfiniových bylo bezdětné.

To, že dítě ještě nebylo spatřeno, hraje v celém obraze důležitou roli. Můžeme v tom spatřovat aluzi na Sartrovu kritiku pohledu jako něčeho, co činí ze subjektu objekt a co subjekt zmrazuje v jeho potencialitách do jedné jeho podoby, která je potom tomuto subjektu připsána.

„Snad přijde čas, kdy budeme oslavovat multiplicitu ženských perspektiv a zájmů,“ píše Kristeva ([5], 206). Zdá se, že tyto autorky podobně jak Baudrillard svou oslavou svádění, chápou ženskou identitu jako jistý vzor, ke kterému by se měla rozvinou i identita mužská, jako paradigma vzniku nového subjektu: tekutého, flexibilního, v jistém smyslu de-sexualizovaného, tj. psychicky androgynního, multiplicitního, tvořivého.

Na závěr jedna poznámka: pokud některé autorky trvají na ontologii odlišných rodových identit a připisují ženě v podstatě stejně vlastnosti, s jakými jsme se již setkali, teď však chápánými jako pozitiva, neznamená to pouhou formální změnu hodnotícího znaménka? Nepřispívají tak k upevnění dichotomického způsobu vidění rodových rozdílů? A tím také k upevnění archetypického spojení ženy a vody? Neboť jak řekl Jung: „Archetypy jsou jako koryta řek, která vyschnou, když je voda opustí, ale která voda kdykoli zase dokáže najít. Archetyp je jako stará vodní cesta, kterou proudila živá voda po staletí, vymírajíc si pro sebe hluboké koryto. Čím déle voda tímto korytem tekla, tím je pravděpodobnější, že dříve nebo později se do tohoto starého řečiště vrátí.“ ([3], 38–39)

LITERATURA

- [1] BAUDRILLARD, J.: *O svádění*. Olomouc, Votobia 1996.
- [2] HEGEL, G. W. F.: *Fenomenologie ducha*. Praha, ČSAV 1960.
- [3] JUNG, C. G.: *Psychological Reflections. An Anthology of his writings 1905 – 1961, selected and edited by Joland Jacobi*. London, Ark Edition 1986.
- [4] KERÉNYI, K.; JUNG, C. G.: *Věda o mytologii*. Brno 1997.
- [5] KRISTEVA, J.: *New Maladies of the Soul*. Translated by Ross Mitchell Guberman. New York, Chichester, West Sussex 1995.
- [6] KROUTVOR, J.: *Živly*. Praha, Herrmann a synové 1997.
- [7] MACHOVEC, M.: *Filosofie tváří v tvář zániku*. „Zvláštní vydání...“ 1998.
- [8] *Mythical and Fabulous Creatures. A Source Book and Research Guide*. Edited by Malcolm South. New York, Greenwood Press 1987.
- [9] SCHACK, G.: „Über das Wasser in der Chinesischen und Japanischen Kunst.“ In: *Wasser und Wein*. KG von Werner Hofmann. Wien, Köln, Weimar, Boldau 1995, s. 219 – 231.
- [10] STANTON, D. C. 1989: „Difference on Trial. A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva.“ In: *The Thinking Muse. Feminism and Modern French Philosophy*, ed. by Jeffner Allen and Iris Marion Young. Indiana University Press 1989.
- [11] *The Hélène Cixous Reader*: Ed. by Susan Sellers. London, Routledge 1994.
- [12] VODRÁŽKA, M.: *Chaokracie. Z nového světa A-vropy*. Praha, Votobia 1997.

SEZNAM REPRODUKcí

1. Magritte, René : Svůdce, 1953, olej, plátno, 38,2 x 46,3 cm. Místo vystavení neuvedeno. Reprodukováno z knihy: Marcel Paquet 1994: René Magritte (1898–1967). Thought rendered visible. Köln, Benedikt Taschen, s. 89. Fotografie z: Fototéka Succession René Magritte, Brusels.
2. Kahlo, Frida : Co mi dala voda, 1938, olej, plátno, 170,5 x 76 cm. Mexico City, Collection of Thomas Fernandez Marquez. Reprodukováno z: Slide Collection of Cortland College, Cortland, New York, USA.
3. Parent, Mimi: Královna ryb, 1962, výšivka s korálky, 28 x 22 in., Paříž, Bomsel Collection. Reprodukováno z knihy: Surrealism 1970: José Pierre, Geneva, Edito Service SA, s. 82. Autor fotografie: Marc Garanger, Paříž.
4. Magritte, René: Kolektivní vynález, 1934, olej, plátno, 75 x 116 cm. Místo vystavení neuvedeno. Reprodukováno z knihy: Marcel Paquet 1994: René Magritte (1898–1967). Thought rendered visible. Köln, Benedikt Taschen, s. 74. Fotografie z: Fototéka René Magritte Giraudon.
5. Delvaux, Paul : Koupající se nymfy, 1938, olej, plátno, 130 x 150 cm. Nellens collection, Knokke. Reprodukováno z internetové stránky: .

Doc. PhDr. Zdeňka Kalnická, CSc.
Katedra filozofie FF OU
Reální 5
702 00 Ostrava
ČR
e-mail: zdenka.kalnicka@osu.cz