

38. Cit. in: Sandy Nairne, *State of the Art: Ideas and Images of the 1980s*. Chatto and Windus, London 1987, s. 157.
39. Bachtin, op. cit., s. 146-147.
40. Donald Kuspit, „Barbara Kruger“, *Artscribe International*, č. 65, září/říjen 1987, s. 76.
41. Nancy Grimes, „Barbara Kruger“, *Artnews* 88, č. 4, duben 1989, s. 200.
42. Kuspit, op. cit., s. 77.
43. Ellen Handy, „Barbara Kruger“, *Arts Magazine* 65, č. 8, duben 1991, s. 79.
44. Susan Tallman, „Counting Pretty Ponies: Barbara Kruger and Stephen King Make Book“, *Art Magazine* 63, č. 7, březen 1989, s. 20.
45. Cit. in: Squiers, op. cit., s. 80.
46. Sigmund Freud, „Vtip a jeho vztah k nevědomí“, in: *Totem a tabu. Vtip*. Práh, Praha 1991, přel. Ludvík Hošek, s. 158.
47. Jacques Lacan, *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris 1973. V angličtině: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Norton, New York 1977, přel. Alan Sheridan, s. 117.
48. Craig Owens, „The Medusa Effect or, The Specular Ruse“, *Art in America* 72, č. 1, leden 1984, s. 104.
49. Freud, „Vtip a jeho vztah k nevědomí“, op. cit., s. 159.

## Zlobivé holky

Marcia Tucker

Věnuji památce mé matky Dorothy Wald Silverman alias Dory (1911-1960), své tchyni Evadne McNeil a své dceři Ruby Doře McNeil, té nejlepší zlobilce.

### Ukrojit si života

Snad žádná událost v poslední době nevyvolala takovou pozornost americké veřejnosti jako případ manželského páru z Virginie, Loreny a Johna Wayna Bobbittových. Dvacátého třetího června 1993, zatímco její manžel spal, drobounká čtyřadvacetiletá manikýrka Lorena Bobbitt uchopila kuchyňský nůž, oddělila Johna Wayna od jeho penisu a tuto jeho součást za jízdy vyhodila z okna vozu, v němž prchala. Později uvedla, že se nacházela ve stavu přechodného pomnutí smyslů poté, co jí manžel podruhé během pěti dnů dal do úst roubík a znásilnil ji, a chtěla učinit přítrž letitému opakovanému fyzickému a pohlavnímu zneužívání.

A zatímco ženy – zejména ty, které jsou přesvědčeny, že tentokrát trest dokonale odpovídá zločinu – vyjádřily Loreně Bobbitt značnou podporu, mnoho mužů po daném „incidentu“ polila hrůza. Někteří reagovali poměrně vypjatě; například jedenatřicetiletý inženýr Marty Johns prohlásil: „Tu ženskou by měli popravit.“

Umím si představit, že Lorena Bobbitt byla celý život hodná a poslušná, tradiční žena, která potlačovala svůj vztek



a odpor, aby nějak zvládla situaci; jinak by vedle sebe Johna Waynea vůbec nemohla snést. Rozruch a kontroverzní reakce (nemluvě o posměscích), jež její čin vyvolal, a skutečnost, že její manžel, obžalovaný ze znásilnění a zneužití, byl následně zproštěn viny, svědčí o tom, že feministky sice již pětadvacet let působí v oblasti ženských studií, literární a psychoanalytické teorie, přírodních a behaviorálních věd a stejně tak i v běžném životě, ale dynamika ložnice, kanceláře či továrny se pro ženy příliš nezměnila. Stále se od nás očekává, že budeme poslušné holčičky a basta.

[...]

### Vůz feminismu

Ženy, které si na konci 60. a na počátku 70. let říkaly feministky – ženy ze středních tříd, jimž se dostalo formálního vzdělání, většinou mladé, bílé a heterosexuální –, si velmi dobře vybavují, s jakými nesnázemi se prodíraly kupředu při dobývání nového území zvaného Osvobození žen (*Women's Liberation*). Od setkání zaměřených na zvyšování sebevědomí (*consciousness-raising sessions*), která se soustředila na nerovné postavení žen, co se týče společenského statusu, povoleného chování, příležitostí, zdravotní péče a kompenzací, až po politickou a legislativní práci, jež konečně začala přinášet jakés takés zadostiučinění a změny, se „nevítaný vůz feminismu“ nezadržitelně rozjel po úrodných amerických pláních. Cestou přibíral pasažérky z oblastí kritické teorie, psychoanalýzy, filmových a literárních studií – jen aby dojel na místo, které, bohužel, v mnohém vypadá úplně stejně jako to, z něhož jsme vyjely a kde nás dodnes jen neradi vidí.

Odmítly jsme „neosvobozené“ chování našich rodičů a jejich staromódní představy o roli žen a pokusily jsme se

najít nové způsoby, jak samy sebe definovat. Kolik času jsme strávily na cestách plných odboček diskusemi o biologické předurčenosti („Jako cukr a bič a víc / je holčičky naší líc“), společenské konstrukci genderu („Sedte rovně, chovejte se slušně a nehrajte si na chytrou, slečno!“), ekonomické rovnosti („Do bohatého se zamiluješ stejně snadno jako do chudého“), autoritě a vlivu falocentrického řádu („Jen počkej, až přijde tatínek!“), péči o děti („Nesed' celý den doma, běž ven a hraj si“), o těle („Mě nezajímá, že ti to nechutná, prostě to sníš“), třídní strukturu („V téhle domácnosti nejsem žádná služka“), rasových problémech („Ale někteří mí nejlepší přátelé jsou...“) a o rozporu mezi teorií a praxí („Šaty nedělají člověka“) – jen abychom zjistily, že svět je podle všeho stále nepříjemně rozdělen na „nás“ a „je“! Tyto rozdíly se bolestně konkretizovaly v představě Loreny Bobbitt prchající z ložnice s uříznutým orgánem Johna Waynea v ruce.

Rozpory, jež charakterizovaly počátky Ženského hnutí, jsou dnes mnohem komplikovanější, a v naší úrodě stále přežívají úporné a neodbytné „mušky“, i přesto, že jsme si jich stále více vědomy. Nejde jednoduše jen o nedorozumění mezi muži a ženami, ale i mezi bohatými a chudými, „bílymi“ a „barevnými“, mezi heterosexuály a homosexuály, *butch* a *femme*, freudiány a lacanovci, liberály a radikály, přírodou a kulturou, rodičem a dítětem, rodičem a bezdětným. Můj esej „Zlobivé holky“ je pokusem překlenout tyto a další hluboké předěly ne tím, že se je budu snažit zaretušovat, ale tím, že budu hledat společný prostor, kde si spolu všichni můžeme promluvit.

Otázka je, *kdo* bude mluvit.



Za právo mluvit a být zticha, naslouchat a být slyšet, ženy bojovaly od samých počátků hnutí sufražetek v době před přelomem 19. a 20. století. Tento boj byl však od chvíle, kdy začalo být potřeba pochopit rozmanitou, spleťtíou a proměnlivou povahu samotného jazyka, stále složitější.

Jazyk je něčím víc než jen tím, co se říká a píše; v podstatě veškerá komunikace, společenské struktury a systémy nějak odvozují svoji formu právě od jazyka. Ten, kdo má vládu nad jazykem – ten, kdo mluví, komu naslouchají nebo kdo je slyšet –, má také hlavní slovo v tom, jak o sobě mluví a jak se cítí ostatní. Jazyk je moc.

[...]

Když ženy skutečně mluvily a bylo je slyšet, většinou hovořily jen mezi sebou a naslouchaly jen sobě navzájem – ženám stejné rasy a třídy. Zároveň šlo o formu komunikace, kterou ostatní systematicky ignorovali nebo podceňovali. O jazyk, který byl považován za osobitě ženský, o nepsaný jazyk anekdot, příběhů, ústně předávaných historek a svědectví, vyprávění otrokyň a imigrantek, popěveků, balad a písní – stejně jako o „triviálnější“ formy ženské poezie, autobiografie, deníkových záznamů, osobní korespondence a podobně – se až do nedávné doby zajímalo jen několik málo odborníků, a tudíž pro ně nebylo širší odbytiště. Díla, která ženy naopak masově kupují – mýdlové opery, červenou knihovnu a filmy určitého typu –, zase u všech vyjma jejich stoupenkyň narážejí na hluboké opovržení. (Je možné být zároveň feministka a neskrývaná milovnice seriálu *Dynastie*?)

Ve výtvarném umění se proces „nalézání vlastního hlasu“, který by přesahoval domácí sféru rozhovoru „mezi námi ženami“, objevil ve významných dílech amerických umělkyně Nancy Spero, Faith Ringgold, Mary Kelly, Adrian Pi-

per, Jenny Holzer, Barbary Kruger a mnoha dalších, jež ve své tvorbě používají písemné texty k diskusi o stárnutí, rasismu, reprodukčních právech, mateřství, fyzickém a pohlavním zneužívání, měřítkách krásy a ovládnutí jazyka samotného. Svitky s postavami z legend a mýtů a s texty, které vytváří Nancy Spero, prošívání textilie s příběhy na pokračování od Faith Ringgold, bezprostřední záznamy názorů žen na stárnutí, jež zachytila Mary Kelly, adresné verbální i písemné návody týkající se rasismu a otázky kladené divákům ohledně jejich rasistických postojů, jimž se věnovala Adrian Piper, slogany a truismy, které vymýšlí Jenny Holzer, a „reklamy“ Barbary Kruger – všechna tato díla společně vytvářejí přímý a nekompromisní „rozhovor“, s nímž se mohou identifikovat laici i profesionálové.

Jazyk v rukách umělkyně, které jsme mohli vidět na výstavě „Bad Girls“ (Zlobivé holky), se od jazyka jejich předchůdkyň a kolegyně liší záměrně nevázaným humorem; zlobivé holky si hrají se slovy tím, že je přetvářejí v objekty, přepisují vyprávění, aby odpovídala jejich vlastním představám o světě, nebo poukazují na absurdní rozpor mezi slovy a činy („Chovej se podle toho, co ti říkám, ne podle toho, co dělám!“). Na výstavě najdeme nekonečný proud slov – slova se tu přesypávají, valí, chrlí, prýští, varují, nabádají, urážejí, klamou, oslavují i klejí.

Stejně jako autorky feministických utopických románů, které zažily rozmach během 70. let 20. století, kdy Ženské hnutí ve Spojených státech začalo sílit, používají umělkyně z řad zlobivých holek jazyk tak, aby narušovaly stereotypy. Tyto autorky, které vnesly revoluci do žánru sci-fi – a s nimi mnohé další –, zároveň také vynalezly nová slova a zbavily se starých ve snaze překonfigurovat bytostně sexistický jazyk. Výrazy *fems* a *unmen* v knize *Motherlines* (Mateřské vazby, 1978) od Suzy McKee Charnas, jejíž protagonistka se od



ostatních svého druhu liší schopností mluvit, byly vytvořeny proto, aby definovaly, podtrhly a kritizovaly zažitě stereotypy. Literatura, umění performance a výtvarné umění společně poskytovaly nejrůznější alternativní vyprávění jako způsob, jehož prostřednictvím lze jednak kritizovat svět viděný tak, že byl vytvořen muži pro muže, a jednak navrhnout alternativy tohoto světa, v nichž podobné hierarchie neexistují.<sup>2</sup> Zlobivé holky vnášejí do tohoto jazyka smích a mluví o tom, co je špatně, co zůstane špatně a bude ještě horší a nač jsou v genderově rozděleném světě lepší vyhlídky.

Ty, jimž byl upřen hlas, zejména proto, že mimo jejich domácí sféru, do níž byly odsunuty, je všichni ignorovali, se obvykle pořádně naštvou, jakmile si uvědomí, co se to vlastně stalo. Když ženy z generace mé matky říkaly svým dětem „Já tě o to neprosím, já ti to nařizuju“, myslely to smrtelně vážně, protože v ničem jiném je nikdo vážně nebral. Hněv způsobený tím, že za vás samozvaně mluví někdo jiný, je ještě bolestnější. Výstižně to popsala Gwendolyn Henderson ve své analýze situace amerických černošek: „Vývoj od mlčení k hlasu, od ticha k jazykům ... by neexistoval nebýt těch druhých, kteří mluví za ni a o ní. Jinými slovy, nejde o to, že by černošky v minulosti neměly co říct – ony neměly právo to říct.“<sup>3</sup>

Úkol hovořit je dnes ve všech sférách stále těžší vinou hrozivého rozmachu pravicového fundamentalismu, který se snaží umlčet nesouhlasné projevy umělců nejrůznějšími nevybíravými prostředky – počínaje pohrůzkami smrtí a konče hrozbami zrušení veřejného financování. Největším terčem útoků se stali především gayové a lesby, ale také barevní umělci a umělkyně a ženy, které prosazují svou sexualitu z ženské perspektivy.

Krevní msta cenzury bohužel nedávno získala na nové síle prostřednictvím tzv. anti-porn feministek protestujících

proti roli, kterou podle jejich názoru hraje veškerá pornografie v propagaci násilí na ženách. Jelikož toto pašální odsouzení stírá rozdíly mezi pornografií a například erotickou literaturou psanou ženami pro ženy, sexuálně explicitními uměleckými díly nebo pornografickými obrazy, jež se objevují v tvorbě feministických umělkyně jako forma kritiky, je v moci cenzury tohoto typu zrušit výstavu – například fotografky Sally Mann – stejně jako peep show na Dvaatřicáté v New Yorku. Jedna feministka se tedy ze všech sil snaží umlčet druhou, a otevírá tak volné pole působnosti „morální většiny“, která si s potěšením přivlastňuje feministický jazyk a používá ho jako novou municí pro své vlastní zbraně, z nichž se ještě kouří.

Bez ohledu na tyto rozpory platí slova Tanii Modleski: „... ženy, jež dodnes nemají politické zastoupení ani politický hlas – čímž se z nich stala skutečná němá většina –, nemají příliš důvod k optimismu nad možnostmi revoluce založené na mlčenlivých taktikách věčné ženskosti.“<sup>4</sup>

Vida. Zdá se, že tady je spousta práce pro zlobivé holky! Zlobivé holky mají k slušnosti daleko – jsou agresivní, nečekají, až na ně někdo promluví, a ještě skáčou do řeči. A co víc – *nejraději* mluví s plnou pusou. Jejich jazyk je vulgární nebo nezastřeně obscénní, a nezmlknou, ani když jim matky pohrozí, že jim vymydlí pusou. Nadávají, klejou, vyvádějí a tropí si posměšky z čehokoli a kohokoli se jim zachce, i samy ze sebe.

Je prostě super ... vyndat tampon a strčit si ho za ucho. Tomu říkám vytržnost! Prostě si ho strč za ucho a procházej se s tím. Normálně se procházej. A když k tobě někdo přijde a řekne: „Promiňte, máte za uchem tampon,“ odpovíš: „Sakra, kam jsem potom dala tu tužku?“

Kate Clinton, *Women's Comic Visions (Komické představy žen)*



O mluvení jsem se zde tak obšírně rozepsala proto, že jen málokdy bývá zbytečné (přestože všeobecně panuje jiný názor). Stačí pomyslet na všechny ty ženy, kterým říkali, ať zmlknou, protože dělaly rozruch: na Betty Friedan, Joan Rivers, Jane Fonda, Angelu Davis, Anitu Hill, aktivistky proti atomové energii Holly Hunter a Karen Finley a na bezpočet dalších; na všechny, které se odvážně a tvrdohlavě vydaly ve stopách Johanky z Arku (a tu, jak víme, umlčeli, až když ji upálili). Mít moc – moc pojmenovat samu sebe, stát se z mlčícího objektu myšlenek, formulací a obrazů někoho jiného hovořícím subjektem – s sebou nese možnost působit. A je zřejmé, že klíčovým úkolem feminismu je právě přinést subjektivitu, hlas a vliv všem, které nic z toho dříve neměly.

[...]

Dámy a pánové, přistupte blíž!

K soustředěnějším úvahám o zlobivých holkách mi pomohly dva zážitky z loňského podzimu: neplánovaný výlet na Coney Island – oproti dobám své největší slávy působí dosti omšele, ale přesto zůstává místem, z něhož stále vyzařuje aura svobody a vzrušení –, a průvod na svátek Halloween v Greenwich Village, kterého jsem se jako každoročně účastnila s přáteli a rodinou.

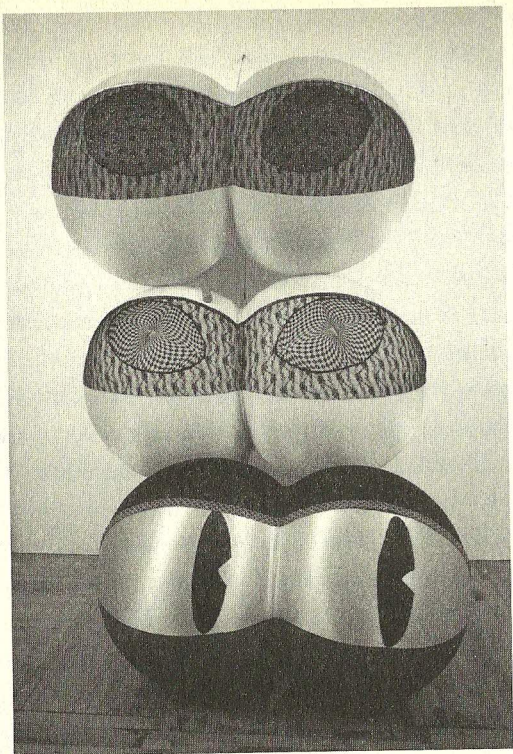
V dobách mého dětství byl Coney Island obrovským hřištěm, cirkusem, přehlídkou a bufetem pod širým nebem; dokonce i rodiče dokázali hodit za hlavu poslední zbytky důstojnosti a podlehnout magické přitažlivosti kolotoče (většinou mamky) nebo cvičné parašutistické věže (obvykle tatkové). V poválečných 40. letech 20. století jste mohli v luna-parku a podél mola ještě najít poutače, které vás lákaly na

představení exotických tanečnic, do obludária a na nejrůznější zázraky a podivuhodnosti (většinou šlo o zmutované lidské plody natěsnané do skleněných lahví s formaldehydem). Návštěva těchto obskurních míst byla dětem rodiči i ze zákona zapovězena, ale potají tam chodili jak neposlušní kluci, tak zlobivé holky.

Někdejšímu Coney Islandu se v dnešním New Yorku asi nejvíc podobá průvod na svátek Halloween v dolním Manhattanu, při němž bylo „nevázané chování“ povýšeno na vysokou uměleckou formu. Narazíte tu na některé tradičně povolené parádičky – například pochodující kapely a mažoretky, ovšem v dragu, a stejně jako při průvodu na Den díkůvzdání pořádaném obchodním domem Macy's tu jedou alegorické vozy, ale všechny jsou domácí výroby a výtvozem hýřící fantazie. Účastníci průvodu jsou stejně rozmanití jako obyvatelstvo města vůbec, a tak nekonvenční, jak by každý od starousedlíků z newyorského downtownu očekával. K účasti v průvodu nepotřebujete žádné povolení – jednoduše se zařadíte na shromaždišti. Je to průvod obyčejných lidí, každým rokem početnější a oblíbenější, a chodníky podél Šesté avenue od Spring Street až nahoru k Třiadvacáté při něm přetékají jásajícími diváky v kostýmech. Sem tam si dokonce i policajt ve službě nasadí upíří zuby. Nakonec se průvod obrátí a jako stuha se pomalu vine zpět do downtownu, lidé se podél chodníků dívají, kam zajít na pozdní večeri, a po ní pak hlučně veselí ve společnosti přátel i neznámých pokračuje ještě dlouho do noci.

Když jsem přemýšlela o tom, jak karnevalová atmosféra Halloweenu dává oslavencům možnost vypadat a chovat se jinak, přestat se ovládat, bát se nebo budit hrůzu bez následků, cítit se příjemně a uvolněně ve společnosti cizích lidí a zažít solidaritu s davem, přivedlo mě to na myšlenku uvažovat o zlobivých holkách z hlediska karnevalu.





Nancy Davidson, *Carnival Eyes (Karnevalové oči)*, 1998-99

V posledních letech se mezi současnými kulturními kritiky a teoretiky objevil rostoucí zájem o povahu karnevalu jako klíče k pochopení lidského chování. V karnevalovém dění, které kritici Peter Stallybrass a Allon White popsali jako „nespoutaný amalgam procesí, hodování, soutěžení, her a spektaklu“ a jako „opakované, periodické vzývání groteskního těla – tučných jídel, opojných nápojů, promiskuity, pozměněné identity ega a inverze“,<sup>5</sup> najdeme překvapivě nápadné paralely s vnímáním zlobivých holek.

[...]

Základní koncept karnevalu může posloužit jako rámec pro pochopení řady uměleckých děl z nedávné doby zabývajících se otázkami genderu a feminismu – zejména těch, která se snaží vyvolat pozitivní společenskou změnu tím, že budou zároveň přestupovat meze i bavit (v naději, že medem se dá zabít víc much než plácačkou).<sup>6</sup> Nakažlivý a osvobozující smích také bytostně patří karnevalu a stejně tak je mu vlastní demokratičnost. Pro karneval je charakteristická schopnost s nevázanou bezstarostností promíchat nesourodé prvky a nerozlišovat mezi kategoriemi, společenským postavením a hierarchiemi prostoru, jazyka a třídy, předkládat v jednom okamžiku zároveň „sváteční kritiku“ i extrémní utopickou společenskou vizi a proměňovat svět smíchem.<sup>7</sup> Karneval kdysi býval společenským prostorem, kde bylo možné dát průchod potlačovaným choutkám, kde byla přechodně povolena inverze moci a společenského postavení, kde šlo bez následných represálií zkoumat dimenze sexu. Stručně řečeno, karnevalu vládla slast.

Michail Bachtin, ruský spisovatel a teoretik (1895-1975), který se proslavil pozoruhodnými teoriemi o vlivu karnevalu v literatuře i v řadě dalších kulturních oblastí, nepsal o jeho moderních projevech a nápodobách, ale o předkarnevalových slavnostech, jež mají kořeny v předkřesťanském Řecku a Římě a ve středověku dosáhly epické intenzity a pěstovaly se až do poloviny 19. století. Některé prvky této karnevalové kultury se dochovaly dodnes – především v proslulém Mardi Gras v New Orleansu (vycházejícím z evropské kulturní tradice) a v karnevalech v Brazílii a na Antilách (jejichž prapůvod sahá i k rituálům a oslavám pocházejícím z různých duchovních a společenských praktik Afriky).

Na rozdíl od dnešní návštěvy Coney Islandu, Atlantic City, cirkusu nebo Disneylandu nebyl někdejší karneval jen prostředkem odpočinku nebo způsobem, jak se odreagovat



od všednodenní lopoty. Ve svých důsledcích – ať byly jakkoli pomíjivé – byl takřka revoluční. Dnešní karneval se od karnevalu středověkého liší formou i obsahem a stejně tak záměrem i důsledkem: jeho nespoutanost začala na počátku 17. století oklešťovat vzrůstající se buržoazie, až z něj nezbylo téměř nic vyjma jeho nejvíce institucionalizovaných, zritualizovaných a komerčních aspektů. Karneval, tak jak se odehrává dnes, má sloužit k tomu, aby se lid vybouřil v rámci povolených pravidel, čímž se bezpečně předchází jakémukoli skutečnému politickému kvasu. Vášně, které rozpoutával kdysi, jsou dnes uspokojovány prostřednictvím nezkrotného konzumerismu, a tak je možné například ryzí a symbolickou inverzi karnevalového cross-dressingu společensky akceptovat coby neškodný projev sledování módních trendů – samozřejmě za mohutné podpory a zisků módního průmyslu. Zdá se, že i asociální chování lze přizpůsobit spotřebním účelům bez znatelného odporu (viz například nedávná reklamní kampaň na spodní prádlo značky Calvin Klein, v níž jako hlavní protagonista zazářil rapper Marky Mark).

Reálná schopnost podvracet a vyhrocený humor, charakteristické pro práce na výstavě „Bad Girls“, sice nejdou tak snadno zpeněžit, ale sám výraz „zlobivé holky“ včetně jeho konotací se už v jazyce i ve společnosti zabydlel v nejrůznějších formách. Všeobecná popularita černých kožených „křiváků“, které dnes nosí kdekdo od pětiletých holčiček přes hospodyně se zálibou v baletních matiné po prominentní mecenáše, může být jen chabou platformou pro jakýkoli revoluční politický čin. Je velmi obtížné proniknout do míst, jež společenské přestupky institucionalizují (včetně muzeí!), a rozpoutat nějakou skutečnou změnu. Právě zlobivé holky se však při nastolování takových výzev umělecké tvorbě i strategiím uměleckého světa chopily velmi aktivní role.<sup>8</sup>

Atributy karnevalu – zejména osvobozující moc smíchu – představují v rukách těchto umělkyně osvěžující změnu perspektivy. Karneval, slovy Roberta Stama,

[R]uší hierarchie, zahazuje rozdíly mezi společenskými třídami a dává vzniknout novému životu, zbavenému konvenčních pravidel a omezení. Během karnevalu se všechno, co je jindy okrajové a nepřístojné – všechno šílené, skandální a vrtkavé –, ocitá v epicentru života v osvobozující explozi jinakosti. Principy hmotného těla – hlad, žízeň, vyměšování, kopulace – se mění v pozitivní korozivní sílu a karnevalový smích slaví symbolické vítězství nad smrtí, nad vším nedotknutelným, nad vším, co potlačuje a omezuje.<sup>9</sup>

Nejdůležitější asi je, že pozorovatel karnevalových slavností je zároveň jejich účastníkem, byť možná jen nakrátko, a mezi pozorovatelem a „performerem“ tak dochází ke komunikaci a k dialogu.<sup>10</sup> Měnit pozorovatele v účastníka vytváří mezi velmi různorodými aktéry celé události pocit spolitosti, příslušnosti ke skupině. Stejnou povahu má demokratický a populární humor typický pro výstavu „Bad Girls“. Humor je cvičením ve vzájemném porozumění a vcítění; když se zasmějete, pochopili jste pointu, „došlo vám to“, dokázali jste si v dané situaci uvědomit novou konfiguraci vztahů. A samozřejmě není na škodu, když nejste zrovna ten, z koho si tu utahujeme.

Pro karneval – který je sám o sobě olbřímím hřištěm – je ústřední hra. Hra, kterou Susan Rubin Suleiman popisuje jako „fantazii, svobodomyšlný vynález, mistrovské dílo, zesměšňování, parodii a transgresi“,“ tedy prvky, jež byly klíčové nejen pro avantgardní estetiku surrealistů, ale i pro ranou estetiku moderny, která zlobivým holkám připravila širokou platformu (ne ovšem piedestal!).<sup>12</sup> (U umění většínou skončili ti kluci, které rodiče museli strkat z domu, aby



si hráli s kamarády, a holky, které pro změnu nikdo za žádnou cenu neudržel, aby si doma hrály s dětskou kuchyňkou, a tudíž na tom všem vlastně není nic překvapivého.)

Nejsilnější odpor k přizpůsobivosti a otevřenosti hry přichází ze strany morální většiny a náboženských fundamentalistů, kteří trvají na jediné, ploché a jednorozměrné interpretaci veškerých textů a obrazů nehledě na to, zda se jim líbí, nebo ne. Jejich paušální odsudek všeho, co obsahuje jakoukoli sexuální obraznost, mě přivádí k myšlence, jak moc se svým způsobem vnímání podobají široké veřejnosti, jež stejným stylem „čte“ abstraktní nebo konceptuální umění – a to raději nemluvě o tom, jak se dívají na feminismus, který se média a převážná část veřejnosti snaží zploštit na skupinu maniaček pálicích podprsenky, zaslepených nenávistí k mužům a nevyléčitelnou frustrací.<sup>13</sup>

Možná uniklo vaší ctný pozornosti, že přesně stejnej vysavač, jakej máte doma ve sklepě, nedávno v aukci střílili za 100 tisíc dolarů. Taky dřez odklepli za 121 tisíc a dva „protějškový“ pisoáry za 140. To všechno a spousta ještě neuvěřitelnějších krámů je umění. Teda tak to alespoň tvrdí umělci, dealeri a samozřejmě lidi, který do toho vrážej prachy. Člověk pak klidně odkejve moudrýmu P. T. Barnumovi, že každěj den se narodí jeden čurák, takže uměleckej svět dneska prostě stojí za prd...

*Morley Safer v pořadu „60 minut“, 19. září 1993*

Specifická forma hry zvaná parodie, která byla pro Bachtina „privilegovanou formou karnevalu v umění“,<sup>14</sup> patřila do kulturního jídelníčku po staletí, mezi *haute bourgeoisie* šlo ovšem vždy jen o cizorodé koření. To proto, že parodie dokáže pánovi domu demolovat sídlo jeho vlastními zbraněmi a mezitím (alespoň v rukách zlobivých holek) stavět i nové křídlo pro paní. Parodie se dnes také začíná zabývat v kultuře hip-hopu a zčásti i v rapu, kde funguje ja-

ko strategie k přežití, jako metoda, jak do základů rozebrat dům, aniž by za to člověk skončil za mřížemi. V široce sledovaných televizních show typu „In Living Color“ (V živých barvách) nebo poněkud méně riskantního „Saturday Night Live“ (Sobotní noc v přímém přenosu) můžeme pozorovat osvobozující důsledky frašky, která obrací jazyk o sto osmdesát stupňů a aktivně vytváří realitu, místo aby ji jen pasivně reflektovala. Koneckonců humor je, jak se tvrdí v reklamách na „Comic Justice“ (Komickou spravedlnost), program stanice The Comedy Channel pro Afroameričany, „jediná zbraň, která nám zůstala“.<sup>15</sup>

Zlobivé holky si prostřednictvím parodie utahují z uměleckých děl, která se s největší pravděpodobností budou vystavovat, bude se o nich psát, dostanou podporu z veřejných zdrojů a budou se kupovat – protože, i když jinak jsme si samozřejmě všichni rovni, umělci mají mnohem spíš penis než vagínu. V několika uplynulých letech se objevila řada děl, v nichž si umělkyně přisvojily charakteristický styl svých „špičkových“ mužských protějšků a mírně ho pozměnily tak, že velikánům nejen nastavily zrcadlo, ale ještě ho použily jako feministickou kritiku.<sup>16</sup> Taková strategie vede mnohem spíš k parodickým reakcím než ke zlobě, a místo aby daný model jednoduše zničila, může ho transformovat v něco pozitivnějšího.

Parodie nicméně vždy zůstává spojena s formou, kterou zesměšňuje. Mnoho zlobivých holek proto dalo přednost humorné dekonstrukci společenských nerovností, tak jak se projevují v rozsáhlých sférách manželství, módy, náboženství, dějin umění, vychovávání dětí, třídních a rasových hierarchií a „skleněného stropu“ korporálního světa. Myslím si, že pro feministky v dnešní době – ať už feministky mladších generací, jež těží z hroznů hněvu svých matek, nebo o jejich matky, které tím všim kdysi samy prošly – je charak-



teristický právě smysl pro humor a komično. (Některé z nás se dostaly z deště pod okap a čelí trochu jiné, leč stejně nekompromisní výzvě – střednímu věku. Výzvě, již lze nejlépe zvládnout – jak asi – se smyslem pro humor!)

Vlivem své bytostně agresivní povahy avantgarda vždy stála na periferii umělecké praxe, tedy tam, kde se nejčastěji nacházely také ženy, a proto mají právě ony nesmírný potenciál překračovat a narušovat hranice. Rolí avantgardy vždy tradičně bylo obracet věci vzhůru nohama a provokovat oficiální či morální většinou schvalovanou kulturu. Tuto roli avantgarda sdílí s karnevalem a s jeho symbolickou inverzí všeho na dosah i na dohled. Přímá svědectví z období od poloviny do konce 16. století o karnevalových průvodech zmiňují transvestity a účastníky karnevalu převlečené za členy kléru a stejně tak v dobové lidové obraznosti najdeme například sluhu na koni, za nímž kráčí král, generála, kterého perlustruje civil, ženu bijící manžela nebo dítě pečující o nemohoucího, kdysi pánovitého rodiče.<sup>17</sup> Při karnevalových slavnostech nižší třídy karikovaly manýry a pompéznost aristokracie a vysmívaly se všem, kdo stáli na vyšší společenské příčce: vracely je zpátky na zem a zároveň se bláznivě radovaly z toho, že se jim to daří. Bezmocní si doslova i obrazně hráli s mocnými – jako by myš držela kočku v šachu.

Známým způsobem symbolické inverze je obrácení rolí, které představuje velmi důležitý nástroj feministické teorie, a stejně tak i ženské komediální divadlo jednoho herce. Směr, jemuž se začalo říkat „kulturní feminismus“, obrací role tak, že intuice, spiritualita a péče o rodinu se stávají bytostně ženskými a ušlechtilými vlastnostmi. To vede k nastolení protikladného kánonu, v jehož rámci lze rehabilitovat a podporovat dříve opomíjené či odmítané práce spisovatelek, umělkyně, hudebnic a všech ostatních.<sup>18</sup> Klíčem ke společenské změně v této verzi feminismu je nahrazení igno-

rantského a despotickeho maskulinního étosu a praxe étosem a praxí, jež jsou čistě femininní – tedy laskavější a jemnější. Teorie, že kdyby byli za vychovávání dětí, každodenní povinnosti v domácnosti, vaření a kávové sedánky zodpovědní muži, ženy by tím získaly svobodu například k tomu, aby řídily svět lépe, navíc nepřestává být bezedným a prvotřídním zdrojem komediálního materiálu.

Karneval je „symbolickou akcí, která jen zřídka představuje pouhou hru; je spíše výrazem kulturních a společenských významů“.<sup>19</sup> Ale i „pouhá“ hra je druhem zábavy, v níž mohou symbolické inverze moci a bezmoci, mužského a ženského, stáří a mládí, bohatství a chudoby či „vysokého“ a „nízkého“ představovat příjemnou a relativně nenákladnou ochutnávku potenciální společenské změny.

[...]

#### Mluvit s proříznutou pusou

Populistickou, utopickou vizi karnevalu a tržiště charakterizuje právě Bachtinův dialogický hlas – hlas, který vstupuje do každého vyprávění, aby protiřečil, komentoval, zpochybňoval, zesměšňoval nebo kritizoval. Dialogický hlas je alternativou a zdrojem mnohavrstevných názorů a spojuje se raději s otevřenými, proměnlivými systémy výměny a komunikace než se singulárními, uzavřenými a statickými formami klasického modelu. Dialogický hlas ve feministických komediálních dílech je mnohem spíš rozhovorem než monologem a může představovat skutečnou komunikaci, například à la Gracie Allen a George Burns, nebo vnitřní dialog, který tak brilantně používá Dorothy Parker ve svých povídkách.

[...]



Důsledkem rozkolu mezi veřejným a soukromým jsou další dichotomie, například mezi „dobrou“, tedy starostlivou, a „špatnou“, tedy tvůrčí, matkou. Ženy se s těmito zdánlivě protikladnými mateřskými rolemi snaží vyrovnat po celá staletí. Společnost jim však neustále klade překážky a snaží se, seč může, aby oba póly zůstaly navzájem neslučitelné. Zlobivé holky takový názor na mateřství odmítají a trvají na tom, že být zároveň matkou a placenou pracovní silou má svoji kontinuitu a že obě tyto role mohou být kompatibilní. Stejně tak si utahují z posvátnosti mateřství a se svými dětmi i mezi sebou si hrají tak, že to někdy pořádně leze na nervy všem, kdo mají ten jediný správný názor na „rodinné hodnoty“.

Dialogický hlas je pro humornou a podvratnou taktiku zlobivých holek víc než příhodný – zčásti protože je nezdvořilý a agresivní a říká to, co se jindy neříká; činit ze soukromého naprosto veřejné patří k největšímu umění humoristy. V tomto smyslu je dialogický hlas vítán. Je to však zároveň hlas, který říká pravdu a porušuje tabu, a proto se ho s největší pravděpodobností budou druzí také bát, snažit se ho „vyléčit“ anebo umlčet. Je to hlas loutky břichomluvce, spontánního dítěte, dvorního šaška a hysterky.

#### My Body Lies over the Ocean...

Michail Bachtin vzdoruje dodnes rozšířeným ideálům racionality 18. století alternativní logikou – logikou excesu, nižších sfér lidské tělesnosti, grotesknosti, která „dokázala zvuklat 'dané' společenské pozice a zpochybnit pravidla přijímání, vylučování a dominance, jež určují strukturu společnosti jako celku“.<sup>20</sup> V tom lze zřejmě najít další klíčové pojítko mezi rysy karnevalu a pracemi avantgardních uměl-

ců celého světa, v nichž s groteskností flirtuje a často ji i otevřeně oslavuje neuvěřitelné množství obrazů.<sup>21</sup>

Groteskní tělo většinu lidí děsí. Stojí v přímém protikladu k čisté, konečné, symetrické a centrální klasické podobě uznávané vysokou či oficiální kulturou (zejména módními časopisy). O groteskním těle se dá vlastně jen těžko říci, že „stojí“: je ho všude plno, přelévá se, překypuje, je mnohovrstevné, rozmanité a neustále se mění.

[...]

Groteskní tělo svou neexistencí pevných hranic, svým přijímáním potravy a vyměšováním, svými otvory a škvírami boří hranice mezi tělem a světem.<sup>22</sup> Angažuje se, je interaktivní. A je neoddiskutovatelně ženské.

Tato transgresivní postava je v protikladu ke všem všeobecně zastávaným hodnotám a normám. Je stará, těhotná, nadržená, hlučná, tlustá, umolousaná a opilá a říká autoritám, aby šly k šípku. Není divu, že budí strach. A není divu, že ideální postava ženy, jejíž groteskní aspekty jsou pohledu skryty (alespoň v západní kultuře středního proudu) – žena, kterou zlobivé holky neberou vážně – je ženou, již beze zbytku ovládá její vlastník a její „pronajímatel“: Módní Průmysl.

[...]

Výstava „Bad Girls“ je přímo exkurzí do sféry transgresivních těl. Nejenže tu najdeme řadu obrazů žen, které odporují stereotypním mediálním konvencím; jsou to zároveň obrazy žen v jejich nekonečné rozmanitosti, vytvořené s pochopením a bujnou fantazií, a porušují pravidla jednoduše proto, že se diametrálně liší od zobrazení žen, jaká můžeme vidět na každém kroku. Výstava ukazuje, jak lživé jsou stereotypní obrazy ženského těla: ženské tělo představuje v podobě, která není nijak idealizovaná ani nevědomá, a tím předem zpochybňuje nevyhnutelná obvinění z ženského



narcismu; dává jasně na vědomí, že to, co je normální, závisí na tom, kdo a z jaké pozice definici normálního stanoví.

Současným projevem zájmu o groteskní tělo je fascinace veřejnosti lidmi nazývanými „freaks“, zrůdami, oněmi lidskými anomáliemi, jimž se také eufemisticky říká „podivíni“ (či prostě „baviči“). „Freaks“, jak poznamenává Leslie Fiedler,<sup>23</sup> fascinovali „normální“ lidi po staletí, protože byli odrazem jejich vlastních tajných a potlačovaných obav, ztělesněných ve formě extrémní lidské fyziognomie. Ani soudobou populární kulturu nepřestává uchvacovat vše deformované a pokřivené, jak můžeme vidět v moderních divadelních hrách a filmech – vzpomeňme jen na *Frankensteina*, *Sloního muže*, *Fantoma opery* a *Muže bez tváře*.

Ne náhodou dnes mezinárodně rozšířený výraz „freak“ označoval také narkomany, ztroskotance a odpadlíky počátku 60. let 20. století, z nichž někteří v roce 1968 pomáhali rozpoutat nejen studentská povstání, ale i rašící Hnutí za osvobození žen (*Women's Liberation Movement*). Idolem a zosobněním té doby byla Janis Joplin, v jejímž hlase – který v sobě dokázal spojit blues, rock'n'roll a inspiraci bílou i černou hudbou v jedinečný svůdný a nakonec smrtící koktejl – se odrážely obžaloby a touhy celé generace. Stejně jako Joplin i „freaks“ nenáviděli autoritu, vypadali jinak, oblékali a chovali se jinak než „normální“ lidé, vrhali se do sexuálních výstřelků s neznámými lidmi a experimentovali s mimotělními zážitky; stručně řečeno, stanovili nová měřítka vynalézavého protispolečenského chování.

Výraz „freak“ si na počátku 70. let přisvojili undergroundoví kreslíři komiksů – Robert Crumb, Gilbert Shelton, Bill Griffiths a dokonce i Art Spiegelman –, jejichž mutantní kreslené postavičky zazářily v mnoha eskapádách. Tito noví hrdinové a hrdinky, „vyšilující“ v důsledku drog a moderního života, zosobňovali vše, čeho se 50. léta děsila

a co z hloubi duše odsuzovala. Zároveň s tím se dařilo „mládeži nepřístupným“ komiksům, z mnoha jmenujme například *Home Grown Funnies*, *Zip Comics*, *Young Lust*, *Bijou Funnies*, *Big Ass* a *Unedea Comix* (jejíž hlavní postava Honeybunch „se připojuje k Ženskému hnutí a učí se, jak je nakopat do prdele“) nebo *Motor City Comics* (v hlavní roli s Lenore Goldberg a jejími Girl Commandos). Přestože tento žánr tehdy charakterizovala naprostá absence autorek a jeho tón byl zhusťta velmi misogynní, dané práce nicméně poskytly cenné východisko pro práci zlobivých kreslířek, jejichž komiksy si můžeme listovat dnes.

### Dětská hra

Autoři některých současných analýz si povšimli, že mezi dětskými rituály a hrami a praktikami karnevalu existuje určitý vztah.<sup>24</sup> Komičky jako Lily Tomlin a zesnulá Gilda Radner jsou důkazem, že přeměnit samu sebe v dítě vyjadřuje chuť si hrát. V počátcích vysílání pořadu „Saturday Night Live“ si Gildina hyperkinetická skautka Judy Miller vůbec nebrala servítky a naprosto ignorovala jakoukoli zpětnou vazbu mezi fantazií a slušným chováním. Edith Ann v podání Lily Tomlin excelovala na divadelních pódiiích a v televizních pořadech, když usazená v obrovitém křesle s uličnickou prohnáním odkrývala lži a pokrytectví světa dospělých. Toto už není ono toužící, potřebné, fňukající, zraněné a zanedbané „vnitřní dítě“ z psychologických žvástů new age, ale schopná, silná, necenzurovaná a podvratná síla vyvěrající z těla, která zve dospělé ke spolujždě. Zlobivé holky si tu vytvořily vlastní verzi fakanů z filmů *Village of the Damned* (Prokleté městečko), *The Bad Seed* (Špatné semě) a „Dobrý“ synek, které nás sice děsí, ale zároveň se při nich neubráníme smíchu.



Transgresivní tělo mutuje nejen ze stáří do mládí a zpět, ale i skrze gendery, nekonečně se proměňuje a odmítá jakoukoli pevnou formu. Analogicky se snažila definovat vlastní tělo i řada umělkyň zabývajících se performancí. Některé pořádaly workshopy zaměřené na „převlékání“ genderu, například Diane Torr, která učí základy cross-dressingu pro obě pohlaví, ale v různé dny pro muže a pro ženy; nebo na hraní rolí, jako dílny Annie Sprinkle, při jejichž lekcích se naučíte, jak se stát „bohyní sexu“ nebo „děvkou“. Genderovou identitu ve své práci zkoumali či zkoumají i muži-performeři jako John Kelly, Hunter Reynolds nebo dnes již zesnulý Ethyl Eichelberger, kteří v cross-dressingu sledují dvojí linii. Jedna začíná u Rose Sélavyho, proslulého alter ega Marcela Duchampa. Druhá, novější, se odvíjí od herce Divine, hlavní postavy úchvatných filmů *Pink Flamingoes* (Růžoví plameňáci) nebo *Hairspray* (Lak na vlasy) režiséra Johna Waterse, a pokračuje až k široce oblíbené tezi „Dokážu je obalamutit a navíc být větší ženská než všechny ženský dohromady“, kterou razí Dustin Hoffman v komické roli Tootsie nebo později Robin Williams jako paní Doubtfire ve filmu *Táta v sukních*.

Na panelové diskusi o existenci „homosexuální estetiky“, pořádané v roce 1982, poznamenala spisovatelka Bertha Harris, že „tím, co Amerika nejvíc nenávidí a čeho se nejvíc bojí, je bull dyke“.<sup>25</sup> Její výrok vyvolal v obecnstvu explozi smíchu a uznání, protože uhodila hřebík na hlavičku. Jestliže lesbické tělo – a dokonce i pouhá představa lesbického těla – ve většině heterosexuálního světa vzbuzuje nepřekonatelný odpor (pokud ovšem nemá formu *femme* nebo se nevěnuje sexu jen pro potěšení mužských diváků), pak je jeho nejvyhraněnější podoba, bull dyke, groteskním a transgresivním tělem *par excellence*. To proto, že ženské tělo je především nástrojem, skrze nějž společnost vyjadřuje svá měřítka

patřičnosti, náležitého vzhledu a chování. Muž, který svým stylem oblékání vybočuje z normy, je považován za excentrika, dandyho nebo roztržitého profesora (jehož žena, pokud nějakou má, neustále utíká k matce); zato v případě žen „vážnost, s jakou pojmáme otázky oblékání a vzhledu, svědčí o skutečnosti, že pokud je *nebereme* vážně, slouží nám to jako ukazatel ... vážných psychologických problémů“.<sup>26</sup> („Ty zase vypadáš!“)

Žena, která odmítá kontrolovat vlastní tělo, jak jí to předepisují mediální obrazy, která si je nechce nechat znetvořit, pokřivit, svázat nebo změnit chirurgickou cestou, nebo žena, která se je dokonce ani nesnaží změnit, jen aby bylo přitažlivější pro muže, podryvá společenská kritéria, a společnost ji proto mnohem spíš považuje za politicky nebezpečnou než za esteticky rebelující. „Bull dyke“ má dvojnásobnou sílu: dobrovolně přijala maskulinní atributy a zároveň si své tělo přetvořila k vlastním potřebám. Umíte si představit, že by americká veřejnost reagovala na Tootsie nebo paní Doubtfire stejně vřele a nadšeně, kdyby šlo o jejich lesbickou verzi?

Pokusy potlačit lesbické tělo připomínají 19. století, kdy se společnost snažila léčit tělo postižené hysterií. Je příznačné, že ženské tělo se stalo bitevním polem, na němž se důsledky represe projeví jako hysterie, zejména vlivem strachu z toho, co Freud ve *Studiích o hysterii* nazývá „silou odporu“ – ke špíně, chorobám a tloušťce.<sup>27</sup> Hysterické chování připomínalo karnevalové „šilenství“ a v mnoha ohledech se vyznačovalo stejnými atributy – „obžerstvím, inverzí, zmatkem, špínou, sexem a afektovaným pohybem“.<sup>28</sup> Není pochyb, že potlačené a vystupňované touhy a utrpení vyústily v extrémní tělesnou vyhublost a posunková gesta hysterického těla, jehož strnule stylizované pózy svědčily o impulzech, rozkoších a excesech, které si toto tělo nemohlo dopřát.<sup>29</sup>



„Šílené“ tělo se stalo nástrojem k vyjádření těchto – jakkoli pokřivených – impulzů, a lišilo se tak od těla „zdravého“, spoutaného společenskými předsudky. (Výraz „hysterie“ jako označení ženské patologie dnes díkybohu téměř vymizel a přežívá jen jako oblíbená adjektivní forma, jíž muži obvykle označují ženy, které dají průchod hlubším emocím.)

Teatrálnost, která je hysterii vlastní, ilustruje neurolog Jean Martin Charcot ve svém psychoanalytickém „divadle“ konce 19. století. Z dnešního pohledu to působí téměř neskutečně, ale do tohoto „divadla“ byli podobně jako na jiná „vědecká“ představení té doby zváni laičtí pozorovatelé. Scénická provedení ženské hysterie, která Charcot režíroval, dokumentoval a byl i jejich choreografem, byla dobovým ekvivalentem broadwayského trháku. Jak poznamenala Elaine Showalter, Charcot nejenže věřil, že formuluje a kodifikuje gestikulační zákony hysterie, ale také je učil své pacientky, které je pak „hrály“ před téměř výlučně mužským obecnstvem. Kresby těchto gest visely po celé Salpêtrière, nemocnici, v níž Charcot pracoval. Showalter píše, že tyto *attitudes passionelles* nápadně připomínaly stylizované pohyby charakteristické pro soudobé francouzské divadlo a melodrama a zejména pro hry hudebníka a pedagoga Françoise Delsarta, který také rozvíjel „vědecký“ systém gestikulace pro účely hudebního a divadelního výrazu.<sup>30</sup> Showalter nicméně uvažuje, zda Charcotův zájem o strnulá gesta hysterie nemohl ve skutečnosti poukazovat spíše na jejich vztah k fotografii a malířství než k divadlu – tedy k oblastem, kam, jak se zdá, směřují i Freudovy teorie; z řady kdysi libivých obrazů a symbolů evropského karnevalu, zmiňovaných ve Freudových *Studiih o hysterii*, byly totiž časem učiněny symptomy hysterie.<sup>31</sup>

Bez ohledu na Charcota a Freuda divadlo ve skutečnosti představovalo jednu z mála uměleckých sfér, v níž mohly



Jean Martin Charcot, *Invention de l'hysteria (Objev hysterie)*, c. 1880

pracovat ženy – možná protože bylo prostorem, který stál stranou každodenního života, a protože hraní bylo považováno více za interpretaci než za tvorbu.<sup>32</sup> Ženy jsou nedílnou součástí dějin amerického burleskního divadla, jež roku 1869 zachvátilo celou zemi a zaniklo až po Velké hospodářské krizi. Burleska byla původně doménou spisovatelek, producentek a performerek, které zpívaly, tančily, převlékaly se za muže a zesměšňovaly snobství vysoké kultury, chování převážně mužských divadelních fanoušků a návštěvníků divadla i veškeré mužské humorné kousky. Původně byla burleska, stejně jako karneval, podvratná, nevázaná a dábel-sky vtipná. S karnevalem měla společný i rys odporu k jakékoli unifikované divadelní formě: zůstávala otevřená, anti-autoritářská a mnohohlasná a nekladla si nárok na jediného



autora či názor. Robert Allen ve své fascinující analýze tohoto žánru, v knize *Horrible Prettiness* (Děsivá krása), poznamenává, že první burlesky v Americe obvykle končily narážkami na ženskou volební právo, neboť tato umělecká forma se objevila právě v době, kdy se rozsáhle diskutovalo o definicích genderu. Jak říká, „burleska v 19. století patřila k formám zábavy, jež vycházely z estetiky transgrese, převrácených rolí a grotesknosti“,<sup>33</sup> přestože se postupně stále více vulgarizovala a na její divadla se dnes už většinou vzpomíná jen jako na místa, kde byla k vidění (a často i ke koupi) ženská těla a ženská sexualita.

„Hraní“ mělo také funkci mimo divadlo: sloužilo jako obranná technika pro ty, kdo byli nuceni k submisivnímu chování, zatímco ve skutečnosti smýšleli podvrtně. Hrát se dodnes velmi rychle učí všichni utlačovaní, „kteří se často zdánlivě smíří s tím, jak o nich smýšlí jejich utlačovatel, a tak dávají vzniknout dvojsmyslu: určitý jazyk nebo čin na jednu stranu potvrzuje utlačovatelovy stereotypy vůči utlačovaným a na druhou stranu všem zasvěceným nabízí protikladný názor, který jim dává sílu“.<sup>34</sup> Jednotlivých pramenů propleteného klubka karnevalu, hysterie a divadla se dnes zmocnily zlobivé holky pracující se všemi médii, počínaje tradičnějšími formami malby a sochařství až po relativně nové fúze tance, divadla, hudby, demonstrace, živých obrazů a komedie jednoho herce, které se prolnuly v soudobé performanci.

#### „Masy čmáralek“

Ještě před padesáti lety bylo divadlo demokratickou formou zábavy, relativně nenákladnou a určenou širokým vrstvám. Dnes se stalo, podobně jako opera, spektaklem dostupným pouze pro privilegované. Ale zlobivé holky, které se věnují

performanci, stejně jako jejich kolegyně ve výtvarném umění, přešly přes Berlínskou zeď mezi uměleckým světem a populární kulturou. Jdou ve stopách komiček Whoopi Goldberg, Roseanne Arnold a Lily Tomlin, a ty by se přes ni nevyškrábaly, kdyby nemohly stát na ramenou svých předchůdkyň Mabel Norman (slavné filmové komičky 10. let 20. století) nebo Moms Mabley (skvělé sólové komičky činné celých padesát let, od 20. let až do roku 1975, kdy zemřela). Tyto hvězdy počátku století zase zčásti vděčí za svůj úspěšný výstup někdejšími královnám burlesky – Lydii Thompson a Pauline Markham, jejichž nadání, krása a drzosti tleskala stejně nadšeně buržoazie i publikum dělnických tříd. Přežívající pokusy udržet „vysoké umění“ a „populární kulturu“ v separaci jako Romea a Julii se zdají být odsouzeny k záhubě, ať se Montekové a Kapuletové kultury snaží sebevíc.

[...]

Počínaje 19. stoletím se „pravé“ umění utvářelo jako čistě maskulinní a jeho proroci a přívrženci byli nadmíru šťastní, že jsou uchráněni kontaminujících vlivů podřadného, vulgárně sexuálního, kýčovitého zmaru masové a populární kultury, utvářené jako femininní.<sup>35</sup> Podle analýzy Andrease Huyssena je v modernismu obsažen „silný maskulinní a misogynní proud..., který zas a znovu neskrývaně vyhlašuje své opovržení ženami a masami“.<sup>36</sup> Strach z neovladatelného, iracionálního, sexuálního a nevědomého, jež by měly právě ženy a masy ztělesňovat, je důkazem, že ženy i masy jsou považovány za potenciální politickou hrozbu pro společenský *status quo*.<sup>37</sup> Dokud bude ženám přisuzována zodpovědnost za „kažení vkusu a sentimentalizaci kultury“<sup>38</sup> a dokud mají masy vkus a kulturu postrádat úplně, dotud budou také obě skupiny nositelkami ohrožení estetického *status quo*.



Huyssen podotýká, že vysoké umění a masová kultura nakonec zdráhavě navázaly dialog zčásti v důsledku feministických aktivit v umění a zčásti v důsledku teprve nedávno projeveného zájmu o dosud přehlížené formy kulturního výrazu, jež stále více využívají právě ženy, které kašlou na střední proud. (Beztak, jak říká komička Kate Clinton, je střední proud široký, mělký a pomalý, zato přítoky jsou hluboké a rychlé a nejvíc se v nich vyřadí.)

### Závěrečný sprint

Skutečný důvod, proč je masová či populární kultura očerňována jako pokleslá a vulgární, nelze omezit jen na ženskou otázku; vztahuje se také na dělnické třídy a zároveň na všechno rasové a etnický „jiné“. Zavrhané formy kulturního výrazu, spojované s obojím, sahají od muzikálu až k literatuře; patří k nim lidová hudba bílých pracujících tříd (například písně horníků a železničních dělníků nebo popěvky a gospely při náboženských shromážděních pod širým nebem), dialogické zpěvy a blues v černých komunitách nebo epické písně ze života všech, kdo pracují na dvorech, v kuchyních, prádelnách a dětských pokojích svých zámožnějších zaměstnavatelů (nebo manželů). Tyto formy umělecké tvorby jsou tak hluboce zakořeněny v žité zkušenosti, že stírají hranice mezi uměním a každodenním životem.

I z amerických a evropských Židů, stejně jako z černochů, se za dlouhá léta útlaku stali odborníci na kulturní mimiku a přetvářku, přestože, pomineme-li Hitlera, se s ohledem na svou barvu pleti mohli snáze asimilovat (či „proplouvat“). Je zajímavé, že někteří baviči židovského původu, například Al Jolson nebo Eddie Cantor, vystupovali s načerpanou tváří, což byla součást významné divadelní tradice 19.

století, zvané minstrelská poezie a písně. Možná je k tomu vedla prazvláštní směsice pocitů, kterou Eric Lott označuje jako „paniku, úzkost, hrůzu a rozkoš“, s níž reagovali na černošskou kulturu,<sup>39</sup> nebo, jak naznačuje Irving Howe, šlo o výraz spřízněnosti, kdy „jedna bída promlouvala hlasem druhé“.<sup>40</sup>

Minstrelské představení bylo od 30. do 50. let 19. století formou zábavy určenou pro bílou pracující sílu zaměstnanou v průmyslovém sektoru a získalo si značnou oblibu nejen pro imitování černošských písní a tanců, ale i pro prvek cross-dressingu, který obvykle tvořil jeho neodmyslitelnou součást. Stejně jako karneval a burleskní divadlo byly „minstrel shows“ odrazem dobových problémů – například ženského volebního práva, zrušení otroctví a politické korupce – a střílely si ze všeho od Shakespeara až po buržoazní manýry.<sup>41</sup> Navazuje na ně mnoho současných bavičů (a to nejen nechvalně proslulé duo Ted Danson/Whoopi Goldberg). Pro výstavu „Bad Girls“ je však nejdůležitější schopnost minstrelského umění prostupovat všemi rasami, třídami a gendery a zesměšňovat vše, včetně etnického původu samotného bílého performerů.

„Ta, která se směje, přežije.“ – Kate Clinton

Ne všichni ovšem považovali minstrelské show za zábavné. Humor odkrývá propastné rozdíly v tom, co lidem různých tříd, ras, genderů nebo etnik připadá vtipné. To, co jednoho rozesměje, může druhého urazit, protože ve způsobu vnímání humoru se odrážejí různé zkušenosti a hodnoty. Dalším důvodem tohoto faktu je skutečnost, že kódy platné v určitých skupinách mohou tomu, kdo stojí mimo, často připadat nesrozumitelné. Humor má řadu funkcí – neslou-



ží jen k zábavě nebo jako únikový mechanismus a jako výraz podvrtného záměru; může také vytvářet soudržnost, solidaritu a skupinovou identitu v rámci specifických komunit.<sup>42</sup> Právě proto může být například lesbický humor nesrozumitelný pro heterosexuálky anebo židovský humor nenajde odezvu u amerického Jižana, který má s Židy nulovou zkušenost. Ze stejného důvodu si řada mužů myslí, že feministky nemají smysl pro humor. (Možná i proto, jak podotýká June Sochen, že jsme přestaly reagovat na sexistické vtipy – jako by byly k smíchu!)

Podle analýzy Nancy Miller v její knize *A Very Serious Thing* (Nadmíru vážná věc) je humor amerických žen blízky humoru jakékoli rasové či etnické „menšiny“ v tom, že jeho dominantním rysem je vědomí, „jaké to je být příslušníkem podřízené skupiny v kultuře, která se vychloubá rovností, aby vyhověla standardům chování, jež nejsou založeny na lidských bytostech, ale na stereotypch“.<sup>43</sup> Humor se tak stal prostředkem vytváření solidarity mezi všemi nesvobodnými a bezprávnými: oslabuje protivníka a pomáhá získat odstup od útlaku.<sup>44</sup>

Humor v dílech představených na výstavě „Bad Girls“ pokrývá široký rejstřík stylů od ironie po grotesku; většinou si však utahuje ze způsobů, jakými společnost vytváří a podporuje nerovnosti mezi gendery. Je to humor kuchyně a řeznictví, ložnice a zasedací místnosti, unavených a chudých. Dobrý ženský humor dokáže vytvářet solidaritu uvnitř i mezi jednotlivými skupinami navzájem, zpochybňuje tradiční vzory, vzpírá se stereotypům, je nakažlivý, nevybíravý, a co je nejdůležitější, vychází z myšlenky, že každý systém, který je založen na vykořisťování – tedy nejen systémy, jež vykořisťují ženy –, může a musí být nahrazen lepší variantou.

Umělecká díla, jichž je humor neodmyslitelnou součástí – zejména pokud jde o humor bližší spíše grotesce než ironii –, odsoudí mávnutím ruky všichni, kdo lpí na názoru, že „vysoké“ umění nemůže být než seriózní. Jednak různé lidi nemusí rozesmát stejné věci, a některá díla se proto některým divákům „neotevřou“, a jednak rozpustilost bohužel představuje pro umělecký kánon totéž, čím je profánní pro posvátné – *contradictio in adjecto*. Některé ženy navíc mohou tento způsob umělecké práce kritizovat za to, že „trivializuje“ důležité feministické otázky, neboť je „vystavuje“ smíchu. Přestože mnozí tvrdí opak, efektivní společenská kritika se nemusí vyskytovat jen v seriózní, čisté a logické sféře vysokého diskurzu.<sup>45</sup>

Umělecká tvorba – stejně jako veškerá kulturní produkce – je důležitá, protože je výrazem uspořádání mocenských vztahů ve společnosti. Jak podotýká Richard Allen, když se zabývá postavením parodických bavičů v kultuře středního proudu, kulturu vytvářejí všechny společenské skupiny, ne všechny jsou ovšem s to ze své pozice ve společnosti distribuovat své kulturní produkty a předávat je ostatním, otisknout svůj vkus a své kulturní potřeby do vlastní tvorby tak, aby je společnost byla schopna kooptovat a uznat prostřednictvím svých institucí (především vzdělávacích) nebo využít k řízení protikladných nebo alternativních forem kulturní produkce ekonomickou moc, vládní politiku a legislativu.<sup>46</sup>

Na krátký okamžik to vypadalo, že by nespoutané a nádherné ženy počátků divadla burlesky mohly vyvolat na kulturní mapě Ameriky poloviny 19. století skutečné změny – jenže viktoriánští morální reformisté je umlčeli v zárodku. Každý, i začínající zahradník ale ví, že strom, který se zaštipuje a prořezává, sice může vypadat jako mrtvý, ale ve skuteč-



nosti je to nezbytná podmínka jeho budoucího rozkvětu a růstu. A tak přestože se zdálo, že karneval a burleska vypustily duši, to, co pro ně bylo ústřední, se dnes znovu objevuje v tvorbě zlobivých holek. Sklon zacházet až příliš daleko, šíravá kritika *status quo*, zdravá přezíravost vůči autoritám a nakažlivý smích dnes opět charakterizují významnou součást ženské umělecké produkce.

Role *enfant terrible*, „vnitřního dítěte“ avantgardy, byla dosud doménou mužů, jimž jediným bylo povoleno tvořivým a ekonomicky produktivním způsobem „zlobit“. Ale ženy ono *irritable enfant* po bradu zavínuté v plenkách znají až příliš dobře a chtějí si hrát s něčím zábavnějším. Co takhle obří mluvící Barbie v plné polní, která drží ve vzduchu Kennův maličkatý penis a pokřikuje „Lidi, to je jenom legrace!“? („To není k smíchu!“)

Zlobivé holky mají rády kritický a konstruktivní potenciál smíchu; mají bezbřehou radost z překračování hranic, které nám, stejně jako korzety našich matek a babiček, až příliš dlouho zpomalovaly krevní oběh. Jejich smích působí jako protijed proti umlčování, vymezování a zpředměťňování; vzpírá se konstrukci „pouze rozumem poznatelného, sourodého, logického, 'plynulého' příběhu“<sup>47</sup> a přiklání se naopak k nelogičnosti, nesourodosti, protikladům a k nepostizitelnosti – „chyť si mě!“ – mnohavrstevných vyprávění. Jejich smích je divoký, nespoutaný a naprosto se vymyká vnější kontrole. Ano, zlobivé holky jsou hysterické. Raději opravdu zůstanou šílené. A zlobit nepřestanou.

[...]

Tento text vyšel pod názvem „Bad Girls“ v katalogu ke stejnojmenné výstavě: *Bad Girls*. The New Museum of Contemporary Art, New York; MIT Press, Cambridge, Mass., 1994. Přeložila L. V.

## Poznámky

1. „Battle of sexes joined in case of mutilation“, *The New York Times*, 8. listopadu 1993.
2. Viz Frances Bartkowski, *Feminist Utopias*. University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska, a London 1988, kde lze najít užitečný rozbor současných utopických románů obecně a také analýzu jejich vztahu k feminismu.
3. Mae Gwendolyn Henderson, „Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Women Writer's Literary Tradition“, in: *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory and Writing by Black Women*, Cheryl A. Wall (ed.). Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, a London 1989, s. 24.
4. Tania Modleski, „Femininity as Mas(s)querade: A Feminist Approach to Mass Culture“, in: *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*, Colin McCabe (ed.). St. Martin's Press, New York 1986, s. 50.
5. Peter Stallybrass a Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*. Cornell University Press, Ithaca, New York 1986, s. 178, 179.
6. K pracím z nedávné doby, které ve svých feministických analýzách také čerpají z Bachtina, patří esej Jo Anny Isaak „Nancy Spero: A Work in Comic Courage“, in: *Nancy Spero, Works since 1950* [kat. výst.]. Everson Museum of Art, Syracuse, New York 1987; esej Mary Russo „Female Grotesques: Carnival and Theory“, in: *Feminist Studies/ Critical Studies*, Teresa de Lauretis (ed.). Indiana University Press, Bloomington, Indiana 1986, a kniha Susan Rubin Suleiman *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., a London 1990.
7. Stallybrass a White, op. cit., s. 7.
8. Činnost skupin jako WAC (Women Artists' Coalition) a Guerrilla Girls v tomto smyslu účinně rozvracela *status quo*. A jejich způsob chování stejně jako jejich kostýmy, rekvizity a masky, které na své demonstrace nosily, mají jednoznačně karnevalový charakter.



9. Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Johns Hopkins University Press, Baltimore a London 1989, s. 86.
10. Stallybras a White, op. cit., s. 42.
11. Suleiman, op. cit., s. 4.
12. Ibid., s. 13. Suleiman tvrdí, že současný revival avantgardy či „moderních“ hnutí má změnit způsob, jakým uvažujeme o světě, prostřednictvím konceptů „heterogenosti, hry, okrajovosti, překračování hranic, nevědomého, erotiky a excesu“. Stallybras a White, op. cit., s. 177, mají podobný názor.
13. K příkladům z nedávné doby patří Morley-Safer, která v televizním pořadu „60 minut“ (19. září 1993) otloukla současnému umění o hlavu „císařovy nové šaty“, když označila abstraktní malbu (Cy Twombly), minimalismus (Robert Ryman), umělecké strategie (Jeff Koons a Gerhard Richter), konceptualisty (Felix Gonzalez-Torres) a malíře a sochaře, kteří používají texty nebo obrazy čerpající z populárních zdrojů (Christopher Wool a Robert Gober), za „bezcný krámy“. Safer vyšla z chytré a originální argumentace, když se o díle Jeana-Michela Basquiata vyjádřila ve smyslu „to by zvládlo i moje dítě“, a tím zároveň „statečně“ veřejně denuncovala sběratele, kurátory, kritiky i aukční domy, kteří podporují současné umění. Bez ohledu na skutečnost, že v pořadu nezaznělo jméno jediné umělkyně a že v přepisu pořadu se o Safer, jež působí jako odborná průvodkyně ve Whitney Museum, hovoří jako o „té dámě z Whitney“, je vystoupení Safer učebnicovým příkladem toho, nakolik je tato fobie dodnes hluboce zakořeněná.
14. Stam, op. cit., s. 173. Viz též Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen, New York a London 1985.
15. Viz Henry Louis Gates ml., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University Press, New York 1988. Autor zde předkládá kritickou a teoretickou analýzu toho, jak mohli černoši v rámci domorodých afroamerických tradic promlouvat sami za sebe. Ve vztahu k výstavě „Bad Girls“ je zajímavý především

- autorův rozbor díla Zory Neale Hurston a Alice Walker. Diskuse o Bachtinových teoriích ve vztahu k aspektům černé populární kultury v Británii viz Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack*. University of Chicago Press, Chicago 1991.
16. Jen ve zkratce: verze Duchampova *Pisoáru* v podobě bronzové rtěnky nebo „podlahových plastik“ Carla Andreho, které vytvářela Rachel Lachowicz; série *After (Po)* od Sherrie Levine z počátku osmdesátých let, využívající děl Rodčenka, Walkera Evanse, Légera, Schieleho, Kirchnera a dalších [anglické „After“ v názvu tohoto díla znamená jak „po“ ve smyslu „post“, tak i „podle“; pozn. překl.]; židovští Warholové, které v novodobých verzích znovu přivedla k životu Deborah Kass; apropriované odlitky Juddových kovových „komínů“, z nichž do prostoru volně visí vlasy, z dílny Lucy Pul; práce Elayne Sturtevant, které co do podoby i rozměrů puntičkářsky replikují obrazy Jaspersa Johnse a dalších. Viz Roberta Smith, „The New Appropriationists: Engaging the Enemy“, *The New York Times*, 16. srpna 1992.
  17. Stallybras a White, op. cit., s. 57.
  18. Brilantní resumé různých odnoží feministické teorie viz „The Discourse of Feminisms: The Spectator and Representation“, in: Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1988, kap. 1. Dolan popisuje tři hlavní feministické proudy: „liberální feminismus“, který požaduje paritu s muži za podmínek všeobecného liberálního humanismu; „kulturní feminismus“, který nahrazuje moc a autoritu mužů jejich ženskými protipóly, a „materialistický feminismus“, podle něhož je polarizace genderů pouhou společenskou konstrukcí a navíc oba gendery utlačuje – tento proud zároveň zdůrazňuje nutnost změny systému, jenž tuto polarizaci vytváří (s. 15).
  19. Stallybras a White, op. cit., s. 43.
  20. Ibid.
  21. Například kasselská „documenta“ z loňského roku [1994; pozn. ed.] organizátoři propagovali jako mezinárodní výstavu, která si klade za



- cíl zabývat se „uměním jako jazykem samotným o sobě“. Na základě vystavených obrazů nahých těl, sexuálních orgánů, vlasů, exkrementů, krve, masturbace, fyzických deformací, rozmnožování a smrti ale hrozilo, že k žádné umělecké exkurzi do jakéhokoli uměleckého výrazu nedojde. To, co se organizátorům z těchto děl podařilo udělat, bylo pro všechny ženy, které si přečetly jejich oficiální prohlášení, absolutní záhadou a zdrojem naprostého údivu.
22. Viz Russo, op. cit., s. 219. Viz též Stallybrass a White, op. cit., s. 65.
  23. Leslie Fiedler, *Freaks*. Touchstone Books, New York 1978, s. 16.
  24. *Ibid.*, s. 175.
  25. „Extended Sensibilities: The Impact of Homosexual Sensibilities on Contemporary Culture“, diskuse pořádaná The New Museum of Contemporary Art 29. listopadu 1982, The New School for Social Research, New York.
  26. Terence S. Turner, „The Social Skin“, in: *Reading the Social Body*, Catherine B. Burroughs a Jeffrey David Ehrenreich (eds.). University of Iowa Press, Iowa City 1993, s. 16.
  27. Sigmund Freud a Josef Breuer, *Studie o hysterii*. Julius Albert, Praha 1947, přel. J. Budínský et al., s. 156-157.
  28. *Ibid.*, s. 182.
  29. Viz Stallybrass a White, op. cit., s. 171-190, kap. „Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque“.
  30. Elaine Showalter, „The Hysterical Body“, přednáška prosloušená na The Institute of Fine Arts, New York University, 11. listopadu 1993.
  31. Viz Stallybrass a White, op. cit., s. 174.
  32. Viz Andreas Huyssen, „Mass Culture as Woman: Modernism's Other“, in: Modleski, op. cit., s. 195.
  33. Robert C. Allen, *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, a London 1991, s. 26.

34. Sondra O'Neale, „Inhibiting Midwives, Usurping Creators: The Struggling Emergence of Black Women in American Fiction“, in: de Lauretis, op. cit., s. 129.
35. Reakce časopisu *Art in America* na poprask, který způsobila Morley Safer v pořadu „60 minut“ (viz pozn. 16) je ukázkovým příkladem: „Přestože útok stanice CBS několika stoupcům současného umění zvedl mandle, vposledku jej lze považovat za poměrně uklidňující. Bez ohledu na zprávy, které se snaží dokázat opak, je propast mezi světem umění a masovou kulturou očividně stále dostatečně hluboká na to, aby ještě mělo cenu se umění věnovat.“ In: *Art in America*, „Front Page“, nesig., listopad 1992, s. 37. Ovšem jestli má cenu se věnovat umění jen *proto*, dám se radši na taxikaření.
36. Huyssen, op. cit., s. 193.
37. Viz *ibid.*, s. 196.
38. Modleski, op. cit., s. 38.
39. Cit. in: Margo Jefferson, „The Minstrel Tradition: Not Just a Racist Relic“, *The New York Times*, 27. října 1993, s. C18 (recenze knihy Erica Lotta, *Blackface Minstrelsy and The American Working Class*. Oxford University Press, Oxford 1993).
40. Stam, op. cit., s. 215-216.
41. Viz Jefferson, op. cit., s. C18. Viz též Allen, op. cit., kap. 6, „The Institutionalization of Burlesque“, kde autor analyzuje vzájemnou propojenost burlesky a minstrelského umění. Je zajímavé, že v 19. století se objevily ženské formy minstrele (přestože ženy obvykle hrály bílé postavy), které byly hybridem mezi dvěma formami – výhradně mužským minstrelským představením a výhradně ženským divadlem burlesky.
42. Viz June Sochen, *Women's Comic Visions*. Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 1991, s. 210.
43. Nancy A. Walker, „A Very Serious Thing“: *Women's Humor and American Culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. x a 29.
44. Viz Nancy A. Walker, „Towards Solidarity“, in: Sochen, op. cit., s. 58.



45. Stallybrass a White, op. cit., s. 43.

46. Allen, op. cit., s. 31

47. Suleiman, op. cit., s. 92.

Před mnoha lety měl můj starší bratr nejlepšího kamaráda. Jmenoval se Body (Tělo) a všude ho doprovázel. Body byl vším možným, jen ne konkrétním tělem: byl výmyslem mého bratra, a ačkoli doopravdy neexistoval, byli neustále spolu. Žárlila jsem na toho důvěrníka a nepřítomně přítomného přítele, který mého bratra nikdy nezradil. Nikdy se sice nezhmotnil, ale mně se zdálo, že je všudypřítomný, téměř jako by byl prodloužením bratrova vlastního těla. Zdál se být „skutečnější“ než všichni mí vrtošiví a nestálí kamarádi (s tak konkrétními a hmatatelnými těly).

Podle Freuda je fantazie psychické přemístění mezi subjektem a předmětem, mezi vjemem a vědomím, mezi vnitřním a vnějším světem člověka. Fantazie jsou obrazy a scénáře budované prostřednictvím touhy. Jsou to sublimované „psychické skutečnosti“, které na „vyšší úrovni“ odrážejí přízemní, materiální a autoerotické formativní události z raného dětství a které reagují na ztrátu dokonalé celistvosti, již člověku zaručuje tělo matky nebo někoho druhého (*[m]other's body*). Fantazie je proces, který umožňuje „já“ subjektu komunikovat s druhými, tedy s „vnějším“ světem. Podobně pak subjekt získává možnost ztělesnit se jako „skutečná“ osoba, protože si představuje (z-obraz-uje) tělo druhého.<sup>2</sup>

V tradiční, kantovské estetice je umělecké dílo tím, co ve vnějším světě vytváří dialog mezi tvůrčím subjektem a divákem/druhým: