

POSTFEMINISTICKÝ KONTXT

*Redefinice feminismu v populární kultuře
od roku 1980 do dneška*

Sarah Projansky

Použijeme-li nejjednodušší kritérium, tedy slovníkovou definici výrazu „post“ jako označení čehosi následujícího „po“ něčem, pak texty populární kultury operující s termínem „postfeminismus“ implikují, že přítomný okamžik se nachází „za“ feminismem. Tyto texty vyjadřují jakýsi příslib toho, že postfeminismus nás posunul do vyššího stadia, než jaké představoval feminismus, přitom ovšem zároveň samy produkují právě ony konkrétní verze feminismu, jež mají být údajně zaniklé. Takové pojetí postfeminismu pak de facto *udržuje* feminismus, a to právě tím, jak naléhavě tvrdí, že je dnes *překonán*. Jaký feminismus se tu však perpetuuje? Jak uvádí Judith Staceyová,¹⁾ postfeminismus představuje „současně inkluzi, revizi a depolitizaci řady stěžejních cílů feminismu druhé vlny“.²⁾ Podle Staceyové postfeminismus absorbuje a transformuje různé aspekty feminismu tak, že v důsledku dochází přinejmenším k vydělení feministických koncepcí z oblasti politického a společenského aktivismu. Suzanna Danuta Waltersová tvrdí, že tato „revize [...] feminismu druhé vlny“ nejenže feminismus depolitizuje, nýbrž může zajít až tak daleko, že ho zcela zlikviduje. Waltersová píše, že „[postfeministický] diskurs [...] prohlašuje [feministické] hnutí (předvídatelně, byť v rozporu s logikou) střídavě za mrtvé, vítězné či definitivně neúspěšné“.³⁾ Podle Waltersové postfeminismus definuje feminismus jako cosi mrtvého a přežitého, a to buď proto, že dosáhl úspěchu, a tudíž už ho není zapotřebí (je „vítězný“), nebo proto, že úspěchu nedosáhl, a je tudíž prokazatelně nepotřebný (je „neúspěšný“). Jakých vítězství podle postfeministických diskursů feminismus dosáhl? A v jakých ohledech selhal?

V této kapitole se soustředím na genezi pojmu postfeminismu v populární kultuře v období od počátku osmdesátých let 20. století. Vytkla jsem si tu dva hlavní cíle: za prvé identifikovat a analyzovat definice postfeminismu cirkulující v oblasti populární kultury zhruba za poslední dvě desetiletí a za druhé podrobně popsat a kriticky zhodnotit konkrétní verze feminismu předkládané těmito postfeministickými diskursy. Kladu si tedy

1) Judith Stacey, Sexism by a Subtler Name? Postindustrial Condition and Postfeminist Consciousness in the Silicon Valley. *Socialist Review*, 1987, č. 17, s. 7–28.

2) Cit. dle Bonnie J. Dow, *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture, and the Woman's Movement since 1970*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1996, s. 87

dvě základní otázky: „jaká témata a okruhy zájmů jsou charakteristické pro postfeminismus?“ a „jaké typy feminismů jsou těmito tématy a zájmovými okruhy diskursivně vytvářeny?“ Jakkoli se v této kapitole přímo nezabývám konkrétními případy zobrazení znásilnění, jsou odpovědi na uvedené otázky mimořádně důležité pro pochopení příběhů o znásilnění, o nichž pojednávám ve zbývajících částech knihy a jež jsou vesměs postfeministickými diskursy tak či onak ovlivněné nebo je svým způsobem doplňují.

V následujícím rozboru se budu zabývat pětici vzájemně provázaných kategorií postfeministických diskursů, jež se uplatňují na stránkách populárního tisku. Nejprve se zaměřím na to, co sama označuji jako *lineární postfeminismus*, čili na reprezentaci historického vývoje od prefeminismu přes feminismus až po konečný bod představovaný postfeminismem. Konstrukce lineárních historických souvztahností mezi feminismem a postfeminismem vylučuje možnost koexistence feminismu s postfeminismem. Jelikož postfeminismus zásadně nastupuje na místo feminismu, je logické, že feminismus už neexistuje. Druhou kategorií postfeministických diskursů, o níž pojednám, je postfeminismus založený na konceptu *zpětného úderu* (*backlash*) proti feminismu. Namísto prostého odepsání feminismu jako čehosi, co skončilo, se tyto diskursy pouštějí do zpětných útoků (*lash back*) proti feminismu. Tak například přístup, který lze označit jako „antifeministický feministický postfeminismus“, zavádí „nový“ typ feminismu ve smyslu korektivu problematického trpělského feminismu (*victim-feminism*).⁴⁾ Alternativní přístup zaujímá „novotradicionalistický postfeminismus“, který apeluje na nostalgii za předfeministickou minulostí, v níž spatřuje feminismem zničený ideál. Všeobecně se dá říci, že se lineární i backlash postfeminismus vůči feminismu vymezují svrchovaně negativně. Oproti tomu třetí ze mnou stanovených kategorií postfeministických přístupů, *postfeminismus rovnosti a volby*, zahrnuje popisy „úspěšnosti“ feminismu při prosazování genderové „rovnoprávnosti“ a v tom, že dal ženám „volbu“, zejména s ohledem na pracovní příležitosti a postavení v rodině. Zatímco tento typ postfeministického diskursu nahlíží feminismus v relativně pozitivním světle, naznačuje nicméně, že ženy mají dnes širší přístup k volbě, a tudíž se bojem za rovnoprávnost nadále nemusí zabývat; ženy tak už vlastně feminismus nepotřebují. Čtvrtá kategorie postfeministického diskursu, jíž se tu zabývám, je pozdějšího data, neboť se neobjevila v osmdesátých letech, nýbrž až v letech devadesátých. Tato verze postfeminismu definuje feminismus jako antisexuální, načež se sama nabízí coby současná a pozitivnější alternativa, tedy (*hetero*)sexuálně pozitivní *postfeminismus*; tato verze nicméně zároveň zahrnuje ony aspekty feminismu, jež s sebou nesou příslib nezávislosti žen. Odmítá tak antisexuální feminismus, ale zároveň se hlásí k feminismu zaměřenému na individualitu a nezávislost. Pro valnou část postfeministického diskursu tvoří muži jakési pozadí představující předměty touhy, životní vzory či padouchy. Pátá kategorie postfeministického diskursu ovšem staví muže přímo do středu pozornosti. Jelikož podle ní feminismus dosáhl úspěchu a ženy jsou rovnoprávné, *mohou teď být feministy i muži*. Zatímco ovšem tyto postfeministické diskursy opět představují

3) Suzanna Danuta Walters, *Premature Postmortems: "Postfeminism" and Popular Culture*. *New Politics* 3, 1991, č. 2, s. 106.

4) *Victim feminism* – založený na představě ženy jako bezmocné a nevinné oběti mužské agrese a útlaču (pozn. red.).

relativně pozitivní verzi feminismu, do jehož rámce zahrnují jak ženy, *tak i* muže, nijak nepřekvapí, že muži se pak jeví jako *lepší* feministé než ženy.

Uvedená pětice kategorií skýtá jistý podklad k pochopení složitosti postfeministických diskursů operujících v populárních médiích. Názorně dokládá pružnost a všeobecnou rozšířenost názoru panujícího v oblasti populární kultury, že totiž feminismus existoval, byl bezvýhradně absorbován hlavním proudem, a tudíž už ho není zapotřebí. Jelikož tedy postfeminismus je a může být takto různorodý, dá se označit za silný, všeobecně rozšířený a univerzální kulturní koncept. Jak ovšem ještě vyložím, je postfeminismus zároveň limitovaný svým převážným zaměřením na bílé heterosexuální příslušnice (či případně příslušníky) střední třídy. Jeho komplexnost a adaptabilita ve spojení s esencialistickou a univerzalistickou logikou jeho chápání „žen“ a „genderové rovnoprávnosti“ vede k zastírání rasových, sexuálních a třídních specifik postfeminismu. Postfeministické diskursy tak nejenže formulují definice toho, co je feminismus a jaké je postavení žen ve vztahu k práci, rodině a sexualitě, nýbrž činí to tak, že tím popírají relevanci rasové příslušnosti, sexuality a třídního zařazení pro úvahy vztahující se k genderovým otázkám, a tudíž pro feminismus.

Lineární historie feminismu, na jejímž konci je smrt

Obálka týdeníku *Time* z 29. května 1998 je názornou ilustrací onoho typu lineární historie, který přejímá valná část postfeministického diskursu.⁵⁾ Na zmíněné obálce jsou oddělené hlavy čtyř žen, trojice reálných osobností a jedné fiktivní postavy – Susan B. Anthonyové, Betty Friedanové, Glorie Steinemové a Ally McBealové. Každá z žen má nad hlavou uvedené jméno, snad pro případ, že by čtenář tyto slavné feministky nepoznal nebo že by si hlavu televizní hrdinky Ally McBealové „chybně interpretoval“ jako hlavu Calisty Flockhartové, herečky, která postavu Ally ztvárňuje. Allyina hlava je jako jediná vyvedena v barvách, ostatní jsou černobílé. Tato opozice mezi barevností (zastupující fikční přítomnost) a nebarevností (zastupující skutečnou minulost) naznačuje, že Allyin feminismus nahradil trojici dřívějších, „zastaralých“ verzí. Její feminismus je však neurčitý. Magazín *Time* podsunul pod Allyinu bradu otázku: „Je feminismus mrtev?“ Otázka je vytištěna červeným písmem, což ještě zesiluje její autoritativnost, protože se tak barevně shoduje s titulem časopisu a rámečkem titulní strany obálky.

Tato obálka zobrazuje lineární historii feminismu, která je bělošská, středostavovská a heterosexuální a která v postavě Ally McBealové končí „smrtí“. Ve vztahu k rasové problematice odděluje časopis *Time*, ztotožňující počátky historie feminismu s postavou Susan B. Anthonyové, jež se patrně nejvíc prosadila jakožto sufražetka, feminismus „první vlny“ od jeho ranějších kořenů v abolicionistickém hnutí z poloviny 19. století,

5) Časopis *Time* věnoval tematizaci postfeminismu zvláštní pozornost. Všímá si toho Amelia Jonesová, která v rámci tří ročníků zmiňuje pět čísel, jež se postfeminismem zabývají: 4. 12. 1989; 20. 1. 1992; 9. 3. 1992; 4. 5. 1992. Viz Amelia J o n e s, *Feminism Incorporated: Reading "Postfeminism" in an Anti-Feminist Age*. *Afterimage* 20, 1992, č. 5, s. 10–15.

a pomíjí tak analýzu fenomenů rasy a genderu coby historicky společných konstitutivních prvků feministického aktivismu.⁶⁾ Sama Anthonyová se do abolicionistického hnutí osobně zapojila,⁷⁾ byť v sedmdesátých letech 19. století už používala ve své argumentaci ve prospěch volebního práva žen rasistickou rétoriku.⁸⁾ Navíc to, že týdeník *Time* zvolil právě portrét Anthonyové, která věnovala nejvíc času boji za volební právo žen, nebere v úvahu řadu dalších aspektů feministického myšlení, jež s úsilím o volební právo úzce souvisely, kromě jiných například otázky práv zaměstnaných žen, práva týkající se reprodukce a sexuální svobody.⁹⁾ Jestli čtenář časopisu *Time* o těchto detailech osobního vývoje Anthonyové či historie feministického myšlení a aktivismu něco ví, je vcelku nepodstatné; tím, že jako „první“ feministku představuje Anthonyovou, a nikoli dejme tomu Angelinu Grimké, Sojourner Truthovou nebo Fredericka Douglassa, zavádí obálka časopisu patent na explicitně bělošsky orientované a implicitně rasistické zobrazení „počátků“ amerického feminismu.¹⁰⁾

Time pak poskočí téměř o století dopředu a představí jako zosobnění následující fáze feminismu portrét Betty Friedanové. Historické momenty feminismu, které tak obálka propojuje, jsou sice nesourodné, nicméně oběma je společná orientace na příslušnost k bílé rase a středostavovský životní styl. Bestseller Friedanové *The Feminine Mystique* se zaměřuje především na bělošské příslušnice střední třídy (což je nedostatek, vezmeme-li v úvahu absenci rozboru rasových a třídních specifik v její knize), čímž konceptualizuje určitou verzi feminismu, která nebere v úvahu barevné ženy a bělošské příslušnice dělnické třídy.¹¹⁾ Friedanovou následuje na obálce Gloria Steinemová, jež se proslavila aktivními nezávislými a heterosexuálními feministickými názory. Steinemová se jako mladá, v tradičním slova smyslu atraktivní a nepokrytě heterosexuální běloška stala v sedmdesátých letech 20. století (a zůstává dodnes) feministickou osobností přijatelnou

6) Betty Friedan, *The Feminine Mystique*. New York: Norton 1963. K debatě o kořenech feminismu v abolicionistickém hnutí 19. stol. srov. Barbara Ryan, *Feminism and the Women's Movement: Dynamics of Change in Social Movement Ideology and Activism*. New York: Routledge 1992, s. 14–16; Angela Y. Davis, *Women, Race and Class*. New York: Vintage Books 1983, s. 30–45.

7) B. Ryan, *Feminism and the Women's Movement*, s. 14.

8) Například v projevu z let 1872–1873 („Constitutional Argument“) Anthonyová prohlásila: „Oligarchie bohatství, kde majetní vládnou nemajetným; oligarchie vědomostí, kde vzdělaní vládnou nevzdělaným; nebo dokonce oligarchie rasy, kde Anglosasové vládnou Afričanům, možná přetrvají; ale tato oligarchie pohlaví, která činí z otců, bratrů, manželů a synů oligarchy vládnoucí matkám a sestrám, manželkám a dcerám všech domácností; jež ustanovuje všechny muže panovníky a všechny ženy poddanými – ta přináší neshody a vzpoury do každé rodiny v celém národě.“ Susan B. Anthony, *Constitutional Argument*. In: Sheila Ruth (ed.), *Issues in Feminism: An Introduction to Women's Studies*. Mountain View, CA: Mayfield 1992, s. 473. Pro analýzu rasismu v některých větvích feminismu 19. a počátku 20. století srov. též A. Y. Davis, *Women, Race and Class*, s. 110–126.

9) K historii feminismu „první vlny“ srov. např. Nancy F. Cott, *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven: Yale University Press 1987; A. Y. Davis, *Women, Race and Class*; B. Ryan, *Feminism and the Women's Movement*.

10) Nemluvě o dlouhé a bohaté historii ženského aktivismu, který předcházel pojmenování severoamerického ženského hnutí jako feminismu v polovině 19. století. Srov. např. antologii Eugenia C. Delamotte – Natania Meeker – Jean F. O'Brien (eds.), *Women Imagine Change: A Global Anthology of Women's Resistance from 600 B. C. E. to Present*. New York: Routledge 1997.

11) B. Friedan, *The Feminine Mystique*.

pro populární tisk.¹²⁾ Místo ní mohl *Time* opět zařadit jakožto feministický symbol konce šedesátých a začátku sedmdesátých let třeba portrét Angely Davisové, Ti-Grace Atkinsonové či Rity Mae Brownové, místo toho ovšem volil středostavovské heterosexuální bělošky Friedanovou a Steinemovou. Nejproblematictější je však pravděpodobně výběr Ally McBealové, z níž tu *Time* dělá reprezentantku současného feminismu. Namísto volby portrétu jedné z mnoha dnešních aktivních feministek zviditelňovaných na stránkách populárního tisku, například bell hooks,¹³⁾ Alice Walkerové nebo i Ellen DeGeneresové (v její civilní podobě, tedy ne v její fikční televizní roli), si *Time* zajišťuje alespoň potenciální naději na kladné zodpovězení své otázky „je feminismus mrtev?“ tím, že otiskne portrét imaginární (tj. *nežijící*) televizní postavy zosobňující heterosexuálnost, posedlost péčí o tělo a agresivní průbojný profesionalismus.

Nejde mi nyní o to, že zařazení obrázků zmíněných jiných feministek či feministů (nebo libovolných dalších osobností) by bylo tak či onak případnější, ani o to, že feminismus v podání časopisu *Time* vlastně feminismem není. Spíše chci poukázat na to, že uvedené vyobrazení de facto zosobňuje (přínejmenším ve smyslu reprezentativního příkladu) to, čím *je* feminismus pro populární tisk; je příkladem toho, jak se média ujímají významné role při definování feminismu. Tato verze feminismu – již *Time* a řada dalších populárních médií soustavně traktují ve svých článcích o feminismu, o zániku feminismu a o postfeminismu – vzniká od počátku osmdesátých let 20. století. Je to verze postfeminismu, podle níž se feminismus vyvíjel v rámci lineárního historického procesu zaměřeného, jak podrobněji vyložím v dalším textu, téměř výlučně na „zrovnoprávnění“ bílých heterosexuálních příslušnic střední třídy. Naznačuje, že feminismus dnes dospěl ke konci (je mrtev), neboť, jak ukazuje příklad Ally McBealové, ženy již bezesbýtku získaly přístup k nezávislosti a k dobře placeným povoláním, a teď mají i právo volby, zda se v rámci těchto kontextů zapojí i do heterosexualizovaných prezentací vlastního těla, nebo nikoli.

Antifeminismus, nový tradicionalismus a útočný zpětný úder (*backlash*)

Zmíněná obálka časopisu *Time* navíc obsahuje i implicitně útočný výpad proti témuž feminismu, jehož se časopis zároveň proklamativně zastává. Otázka „je feminismus mrtev?“ není nová; populární tisk ji klade soustavně od počátku osmdesátých let minulého století, čímž jí zabezpečuje jak kladnou, tak zápornou odpověď.¹⁴⁾ Je-li totiž na jedné

12) B. J. D o w, *Prime-Time Feminism*, s. 29–30. Srov. obálku časopisu *Time* z 9. 3. 1992, která zobrazuje Steinemovou a Susan Faludiiovou jako reprezentatky feminismu 90. let.

13) Americká feministka Gloria Jean Watkinsová píše svůj pseudonym „bell hooks“ systematicky malými písmeny (pozn. red.).

14) Patrice McDermottová tento trend popsala na počátku 90. let, když citovala titulní články z časopisů *Mother Jones* a *Atlantic*. Viz P. M c D e r m o t t, On Culture Authority: Women's Studies, Feminist Politics, and the Popular Press. *Sign* 20, 1995, č. 3, s. 668–684. Srov. též Arlie H o c h s c h i l d, Is the Left Sick of Feminism. *Mother Jones*, 1983, s. 56–58; Erica J o n g, The Awful Truth about Women's

straně třeba tuto otázku pokládat opakovaně každých pár let (nebo i každoročně), a to mnohdy na obálce rozšířeného celostátního časopisu, jakým je *Time*, pak feminismus dozajista mrtev není. Žije dál, byť třeba jen proto, aby poskytoval podnět k pokládání těchto otázek. Na druhé straně ovšem opakování otázky, a to zejména ve spojení s grafickými prvky podobnými úpravě obálky časopisu *Time*, kterou jsem zde popsala, nechává otevřená vrátka i pro odpověď „ano, je mrtev“. Z tohoto hlediska je pak i zmíněná otázka jako taková v jistém smyslu zpětným úderem proti feminismu. Jak uvádí Amelia Jonesová, zatímco text obsahující tuto otázku „jako by se jen nevinně „ptal“, jestli má „feminismus před sebou nějakou budoucnost“, ve skutečnosti veškeré úvahy o takové budoucnosti vylučuje, a to tím, že použije termín „postfeminismus“, čímž feminismus neúprosně propojí s velice ožehavým obrazem čehosi „dryáčnického a lesbického“, tedy se stavem „bytí“, který je implicitně nežádoucí“.¹⁵⁾ Obálka časopisu *Time* sice nabízí definici feminismu zprostředkovanou portréty Anthonyové, Friedanové a Steinemové, spíše než čímsi „dryáčnickým a lesbickým“, jako je tomu v případě, jímž se zabývá Jonesová, nicméně i *Time* implikuje, že feminismus nemá žádnou budoucnost, v jeho případě proto, že se už sám zařadil do „historické“ černobílé galerie portrétů Anthonyové, Friedanové a Steinemové.

Jiný druh výpadu proti feminismu vedeného v rámci postfeministických diskursů přichází ze strany antifeministicky zaměřených (samozvaných) feministek, mezi něž patří například Shahrazad Ali (*The Blackman's Guide to Understanding the Blackwoman*, 1989),¹⁶⁾ Sylvia Ann Hewlettová (*A Lesser Life*, 1986, 1987), Wendy Kaminerová (*A Fearful Freedom*, 1990), Daphne Patai a Noretta Koertgeová (*Professing Feminism*, 1994), Katie Roipheová (*The Morning After*, 1993, 1994), Christina Hoff Sommersová (*Who Stole Feminism*, 1994)¹⁷⁾ či Naomi Wolfová (*Fire with Fire*, 1993, 1994), z nichž mno-

Lib. *Vanity Fair*, 1986, č. 92/93, s. 118–119; Mary Anne D o l a n, When Feminism Failed. *New York Times Magazine*, 26. 6. 1988, s. 66; Claudia W a l l i s, Onward Women. *Time*, 4. 12. 1989, s. 80–82, 85–86, 89; Gail C o l l i n s, Why the Women Are Fading Away. *New York Times Magazine*, 25. 10. 1998, s. 54–55. „Is Feminism Dead“; „Is There a Future Feminism?“ (články inzerované na obálce *Time*.) Ačkoli některé ze jmenovaných článků byly napsány docela dobře známými autory, kteří se považují za feministy a kteří usilovali o záchranu určité verze feminismu (jako Arlie Hochschildová a Erica Jongová), samy jejich názvy vybízejí k obavám o feminismus a sugerují, že může být mrtvý či umírající, bez ohledu na konkrétní představu toho kterého autora o této smrti.

- 15) Amelia J o n e s, Feminism Incorporated, s. 11. Jonesová ve své kritice odkazů na „dryáčnické a lesbické“ feministky cituje článek Claudie Wallisové z časopisu *Time* (viz pozn. 14).
- 16) Kniha *The Blackman's Guide to Understanding the Blackwoman* byla použita jako příklad antifeministického zpětného úderu. Viz Kimberlé C r e n s h a w, Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 1991, č. 43, s. 1253.
- 17) Shahrazad A l i, *The Blackman's Guide to Understanding the Blackwoman*. Philadelphia: Civilized Publications 1989; Sylvia Ann H e w l e t t, *A Lesser Life: The Myth of Women's Liberation in America*. New York: Morrow 1986; Wendy K a m i n e r, *A Fearful Freedom: Women's Flight from Equality*. Reading, MA: Addison-Wesley 1990; Daphne P a t a i – Noretta K o e r t g e, *Professing Feminism: Cautionary Tales from the Strange World of Women's Studies*. New York: Basic Books 1994; Katie R o i p h e, *The Morning After: Sex, Fear, and Feminism*. Boston: Little, Brown 1993, 1994; Christina Hoff S o m m e r s, *Who Stole Feminism? How Women Betrayed Women*. New York: Simon and Schuster 1994. Patrice McDermottová píše o některých z těchto autorů v souvislosti s ranými 90. lety, přičemž se primárně soustřeďuje na Sommersovou – viz P. M c D e r m o t t, On Culture Authority, s. 671. Nicméně již o desetiletí dříve Arlie Hochschildová v časopise *Mother Jones* poznamenala, že na zpětném úderu proti feminismu se

hým se dostává velkého prostoru na stránkách tisku.¹⁸⁾ Tyto autorky se sice samy často označují za feministky, jejich postoje však jsou současně antifeministické, neboť zároveň s formulací vlastního pojetí feminismu volají po „smrti“ (jiné verze) feminismu. Konkrétně se to projevuje tak, že antifeministicky zaměřené feministické postfeministky sice proklamují svou věrnost zásadě „rovnosti“ žen a mužů, přitom však zároveň odmítají trpitelský feminismus, který má podle nich rozsáhlý kulturní vliv zejména na středoškolských a univerzitních kampusech. Jak zdůrazňuje Patrice McDermottová, tyto knihy a přízeň, kterou jim věnuje populární tisk, zaměřují svou pozornost i ostří svých útoků na jednu konkrétní verzi feminismu, čímž ji vlastně zároveň *definují* (jako trpitelský feminismus); mezitím ovšem opomíjejí řadu dalších verzí feminismu, jejichž existenci tak negují. V důsledku toho pak mohou tvrdit, že „přemrštěná feministická propaganda [...] je příčinou útlačení žen v současné společnosti“.¹⁹⁾ bell hooks poukazuje na „znepokojující lhostejnost a přezíravost vůči feministickým snahám v politice, která je základním východiskem“ zejména v případě knihy Naomi Wolfové *Fire with Fire*.²⁰⁾ Jinými slovy svalují tyto antifeministicky zaměřené postfeministické feministky vinu za utlačování žen na jistou verzi feminismu, jejíž existenci předpokládají. Tu pak je třeba odstranit a nahradit „lepší“ feminismem.

Uvedené dva typy výpadů proti feminismu – tedy dotazování se, zda je feminismus mrtev, a svalování viny za útlak žen na jakýsi imaginární feminismus – tvoří součást širšího postfeministického kulturního zpětného úderu (*backlash*) vůči ženám a feminismu. Susan Faludiová (1991) tento útočný proud podrobně rozebírá ve své velice úspěšné knize *Backlash*, kde se zaměřuje na formy zlehčujícího zobrazení feminismu a žen. Faludiová se tu zabývá i explicitně antifeministickou a protiženskou rétorikou vyskytující se v médiích, politice a populárním tisku, jež se staví do vyhraněné opozice vůči feminismu a někdy i vůči ženám jako takovým.²¹⁾ Souhrnně vzato se diskursy tohoto typu ani neobtěžují kladením oné „otázky“, zda je feminismus mrtev (jež by přinejmenším mohla implikovat jistý zájem o jeho budoucnost), ani snahou o nahrazení jaksi problematičtějšího feminismu nějakým jiným, užitečnějším. Místo toho vedou proti feminismu explicitní útok.

Jedním z příkladů takového zpětného úderu je koncept „nového tradicionalismu“. Jonešová dokládá vznik nového tradicionalismu na výskytu rétorických odkazů na nostalgii

podílejí „levicoví“ badatelé, a to zvláště Jean Bethke Elshtainová ve své knize *Public Man, Private Woman: Women in Social and Political Thought* (Princeton: Princeton University Press 1981). Viz A. H o - c h s c h i l d, *Is the Left Sick of Feminism*.

18) Váhala jsem, zda do uvedeného soupisu zařadit Wolfovou, protože one je jediná z těchto autorů, kdo by se mohl objevit na seznámech povinné četby pro posluchače *women's studies* jakožto příklad profeministické feministky, a protože její první kniha, *The Beauty Myth* (New York: Anchor 1992), měla na feminismus velký vliv a obsahovala důležité analýzy a kritiku kultury krásy. Nicméně zvláště její práce *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the Twenty-first Century* (New York: Random House 1993) sdílí s ostatními texty zmíněnými v mém soupisu charakteristiku všech feminismů odlišných od toho autorčina jako trpitelských (*victim feminism*), a tím implikuje, že ženy, které se „nerozhodnou“ k převzetí moci a nezískají přístup k vlastní „síle“, si za svůj útlak mohou samy. V tomto smyslu si dovoluji tvrdit, že Wolfová v knize *Fire with Fire* prosazuje antifeministický feministický postfeminismus.

19) P. M c D e r m o t t, *On Culture Authority*, s. 671.

20) bell h o o k s, *Dissident Heat: Fire with Fire. Outlaw Culture: Resisting Representations*. New York: Routledge 1994, s. 97.

21) Susan F a l u d i, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Crown 1991.

a pastorálnost v populárním tisku.²²⁾ Tyto texty vytvářejí jakýsi konstrukt postfeministické ženy jakožto kohosi, kdo bezvýhradně odmítá feministickou ideologii a obrací se zpět k časům, kdy se (údajně) těšily oblibě tradiční hodnoty. Jonesová uvádí jako příklad série reklam z počátku devadesátých let, jež se tehdy objevila v nejrůznějších časopisech, včetně magazínů *Woman's Day* a *Good Housekeeping*. V těchto reklamách vystupují představitelky „novotradicionalistických“ postav, mimo jiných například Barbara Bushová, v úloze postfeministických nástupkyň „profesionálně zdatného [...] feministického subjektu“, jakým byla například Murphy Brownová. Zobrazení feminismu (podle Jonesové tu již jde o „omezenou“ verzi feminismu) jako čehosi ohrožujícího rodinu v těchto konkrétních novotradicionalistických postfeministických prezentacích „legitimuje jeho odstranění a de facto je prohlašuje za nezbytné“.²³⁾

Jonesová tvrdí, že feminismus je terčem útoků vedených nejen ze strany novotradicionalistického diskursu, nýbrž i z žánrové oblasti filmů, jež sama označuje jako „neo-noir“. V těchto filmech, jako jsou například *OSUDOVÁ PŘITAŽLIVOST* (1987) či *PODEZŘENÍ* (1990), tak „problémové“ („*bad news*“) ženy přijímají „trest nebo záhubu ze strany patriarchálního systému, proti němuž se otevřeně prohřešují“.²⁴⁾ Nový tradicionalismus i filmy ve stylu „neo-noir“ vidí feminismus jako hnutí, jež činí z žen oběti a ohrožuje instituci rodiny. Tyto postfeministické diskursy nejprve označily feminismus za všemocný, aby vzápětí začaly „propagovat“ jeho „smrt“.²⁵⁾

Rovnoprávnost a volba mezi zaměstnáním a rodinou

Faludiová a Jonesová se zabývají postfeministickými texty, jejichž cílem je likvidace sexuálně a profesionálně nezávislé feministické „nové ženy“. Všechny postfeministické diskursy ovšem tuto „novou ženu“ neodmítají. Některé texty označují feminismus za nesporný úspěch v intencích postfeminismu, kde jsou ženy reprezentovány jako „rovnoprávné“ vzhledem k mužům. Tyto příklady sice stále ještě obsahují názor, že další existence feminismu již není nutná, avšak na rozdíl od hlediska zpětného úderu chválí údajnou historickou užitečnost feminismu pro ženy. Tak například fejeton publikovaný v rubrice „Cheers'n'Jeers“ magazínu *TV Guide* z roku 1985 tvrdí, že v tomto roce se ženské postavy přiblížily stavu „početní rovnováhy s postavami mužskými“. Ze 143 nových postav uvedených v dané sezoně na obrazovky tvořily ženy 46,85 %. Tentýž článek navíc uvádí, že 76 % dospělých ženských postav vystupujících v televizních pořadech poloviny osmdesátých let pracovalo v zaměstnání mimo domov.

22) A. J o n e s, *Feminism Incorporated*; A. J o n e s, *Postfeminism, Pleasures, and Embodied Theories of Art*. In: Joanna F r u e h – Cassandra L. L a n g e r – Arlene R a v e n (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*. New York: HarperCollins 1994, s. 16–41.

23) A. J o n e s, *Feminism Incorporated*, s. 11.

24) A. J o n e s, *She Was Bad News: Male Paranoia and the Contemporary New Woman*. *Camera Obscura* 20, 1991, č. 5, s. 297.

25) A. J o n e s, *Feminism Incorporated*, s. 10.

Nancy Gibbsová ve své recenzi knihy Faludiové *Backlash* pro týdeník *Time* z roku 1992 uvažuje do jisté míry v podobném duchu jako uvedený text z magazínu *TV Guide*, nicméně vychází z komplexnějšího pojetí „rovnoprávnosti“. Gibbsová připouští existenci zpětného úderu proti feminizmu, poté však staví do kontrastu k Faludiové kritice postav ztělesněných Hope Steadmanovou („submisivní manželka“ v televizním seriálu *THIRTY-SOMETHING*) a Glenn Closeovou v roli Alex Forestové („potřeštěná profesionálka“ v *OSU-DOVÉ PŘÍTAŽLIVOSTI*), kterou pokládá za oprávněnou, „feministická“ zobrazení televizních hrdinek Roseanne a Murphy Brownové.²⁶⁾ Zatímco na prvních dvou stranách článku je několik fotografií tučně velkým písmem označeno jako „stereotypy zpětného úderu“,²⁷⁾ několik fotografií na dalších dvou stranách je stejně označeno jako „feministické obrázky“.²⁸⁾ Grafická úprava je v obou případech identická, shodný je i počet „backlash“ a „feministických“ obrázků. Tímto zasazením Murphy Brownové a Hope Steadmanové do vzájemné opozice naznačuje umístění jednotlivých fotografií a příslušných titulků patovou situaci ve sporu mezi kritickým postojem Faludiové a přístupem Gibbsové, založeném na „zajímavé společenské hře“²⁹⁾ spočívající ve vymýšlení kontrastních obrázků. Jelikož však tu jsou „feministické obrázky“ zařazeny až za „backlash stereotypy“, dochází k tomu, že tyto „feministické obrázky“ nepřímo popírají Faludiové kritiku retributivního postoje vůči feminizmu. Jakkoli Gibbsová nepokládá současný stav za jednoznačně ideální pro ženy, redukce rozpravy o feminizmu na prostou dichotomii mezi pozitivními a negativními „obrázky“ využívá pouhé existence Roseanne a Murphy Brownové ke zdůraznění pozitivní utopické „feministické“ interpretace „postfeministického věku“.³⁰⁾

Tyto dva příklady postfeminismu zaměřeného na rovnoprávnost podobně jako všechny postfeministické diskursy nečiní rozdílu mezi odlišnými společenskými a kulturními kategoriemi a zkušenostními rámci žen; místo toho vyzdvihují líčení úspěchů dosahovaných středostavovskými heterosexuálními běloškami jakožto ukazatelů předpokládané úspěšnosti žen obecně. Ani v těch článcích o postfeminizmu, kde se objeví zmínky o barevných ženách nebo bílých příslušnicích dělnické třídy či jejich fotografie, se nepíše o tom, jak se na jejich zařazení do postfeministického kontextu mohly podepsat jejich specifické zkušenosti podmíněné rasovou či třídní příslušností. Herman Gray má pro podobné prezentování Afroameričanů označení „asimilacionistické“. Se zvláštním zřetelém na oblast televize konstatuje: „Tyto programy pokládám za asimilacionistické v závislosti na míře, v níž se světy, jež se v nich konstruují, vyznačují naprostým vyloučením nebo v nejlepším případě marginalizací společenské a kulturní odlišnosti ve prospěch společné univerzální podobnosti.“³¹⁾ Vyskytují-li se v postfeministických diskurzech Afroameričané či příslušníci jiných nebělošských etnik, dostává se jejich reprezentace

26) Pozn. red.: Hlavní hrdinky stejnojmenných seriálů, amerických sitcomů *MURPHY BROWN* (CBS, 1988–1998) a *ROSEANNE* (ABC, 1988–1997).

27) Nancy G i b b s, *The War against Feminism*. *Time*, 9. 3. 1992, s. 50–51.

28) Tamtéž, s. 52–53.

29) Tamtéž, s. 53.

30) Tamtéž, s. 50.

31) Herman G r a y, *Watching Race: Television and the Struggle for "Blackness."* Minneapolis: University of Minnesota Press 1995, s. 85.

do závislosti na asimilacionistickém přístupu, takže „je pak privilegovanou subjektovou pozicí nezbytně postavení příslušníka bělošské střední třídy. Znamená to, že příslušnost k bílé rase je privilegovaným, byť nejmenovaným východiskem, z něhož lze nahlížet a posuzovat svět.“³²⁾ Patricia Edmondsová tak sice v časopise *USA Weekend* uvádí příklad Afroameričanky včetně přímých citací a fotografií (přičemž všechny ostatní fotografované ženy jsou nejen bělošky, nýbrž navíc blondýny, a dvě z nich s sebou mají i pár blondatých dětí), jenže se nikde nezmiňuje o možných rozdílech ve formách diskriminace, jímž jsou na pracovišti vystavovány Afroameričanky a bělošky.³³⁾ Z jejího článku tak nakonec vyplývá, že všechny ženy jsou stejné.

Bylo by jistě stejně problematické, kdyby podobné texty pojednávaly rasovou problematiku stereotypně, kupříkladu tak, že by všechny afroamerické matky označily za neschopné svobodné matky.³⁴⁾ Snažím se jen ukázat, že postfeministické prezentace obecně vycházejí z asimilacionistického modelu, čímž dochází k eliminaci rasového prvku jako legitimní společenské kategorie zasluhující analýzu. Důsledkem je pojetí, v němž má být „žena“ zástupným označením pro všechny ženy, k takovému zobecnění ovšem dochází zúžením pohledu na bílou část spektra. Obdobně to funguje i ve vztahu k třídnímu zařazení – Gibbsová sice uvádí obrázek Roseanne ze stejnojmenného seriálu jako ukázkou „dělnické hrdinky“,³⁵⁾ používá ho však přitom pouze jako jeden z mnoha příkladů jakési obecné ženské bytosti, jejímž ekvivalentem je v rámci „feministického obrázku“ jiná postava, „důvtipná profesionálka“ Murphy Brownová.³⁶⁾ Třídní rozdíly mezi oběma televizními postavami se tak vytrácejí. Podobně pak jsou na druhé straně novotradicionalisticky zaměřené ženy a inovované mutace osudových žen, jak je pojímá postfeminismus zpětného úderu, přímo závislé na své středostavovské příslušnosti, jež slouží k jejich identifikaci s nevýdělečnými ženami v domácnosti u prvních a s proradnými kariéristkami u druhých.

Vzhledem k tomuto implicitně středostavovskému zaměření postfeministických diskursů nepřekvapí, že mnoho článků traktuje zejména úspěšnost žen v politice jako důkaz úspěšnosti feminismu proklamujícího rovnoprávnost. Ellen Humeová například tvrdí, že okamžik, kdy se ženy zapojují do politiky přirozeným způsobem, aniž by se při tom jako kritéria tohoto zapojení dovolávaly své genderové příslušnosti, se dá označit za nástup postfeminismu.³⁷⁾ Tento argument dokládá v článku uveřejněném listem *Wall Street*

32) Tamtéž, s. 86.

33) Patricia E d m o n d, Now the World Is Balance. *USA Weekend*, 23.–25. 10. 1998, s. 4–6; srov. též např. C. W a l l i s, Onward Women.

34) Kritickou analýzu reprezentací afroamerických žen jako neschopných svobodných matek v populárním tisku srov. June J o r d a n, Don't You Talk about My Momma! *Technical Difficulties: Selected Political Essays*. London: Virago 1993, s. 65–80; Wahneema L u b i a n o, Black Ladies, Welfare Queens, and State Minstrels: Ideological War by Narrative Means. In: Toni M o r r i s o n (ed.), *Race-ing Justice, Engendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality*. New York: Pantheon 1992, s. 323–363.

35) N. G i b b s, The War against Feminism, s. 52.

36) Tamtéž, s. 53.

37) Ellen H u m e, Race of Two Women for Nebraska Governorship Is Viewed as Start of Post-Feminist Political Era. *Wall Street Journal*, 3. 9. 1986, s. 58.

Journal rozbořem situace dvojice představitelky dvou hlavních amerických politických stran, soupeřících mezi sebou o post guvernérky státu Nebraska, přičemž jejich boj zároveň vytváří záruku nástupu ženy do čela státu. Autorka tvrdí, že ani jedna z těchto žen se nezapojuje do činnosti feministických sítí a obě se ve svých volebních programech vyhýbají otázkám ženských práv (ačkoliv se obě domnívají, že se dnes o zmíněný úřad mohou ucházet právě díky feminismu), zároveň však také uvádí, že „feministky jsou zjevně nadšené“ tím, že guvernérem bude žena. Tato verze postfeminismu se opírá o esencialistické definice žen a feminismu, neboť hlásá, že dosahují-li ženy úspěchů v typicky mužských oborech, a to bez ohledu na svou politickou příslušnost, znamená to, že feminismus plní svůj účel, feministky mají důvod ke spokojenosti, a tudíž už není zapotřebí feministického aktivismu. Deirdre Englishová míří ve svém článku pro časopis *Mother Jones* „Through the Glass Ceiling“ („Skrz skleněný strop“) stejným směrem. Englishová tu vlastně naznačuje, že úspěšné kampaně takových političek jako Barbara Boxerová, Carol Moseley Braunová, Diane Feinsteinová či Ann Richardsová předznamenávají nástup postfeministického vlivu. O „kulturní válce“ mezi demokratickým „rokem ženy“ a republikánskými „rodinnými hodnotami“ píše, že „alespoň učinila přítrž té blazeované postfeministické náladě uplynulého desetiletí“.³⁸⁾ Englishová sice nevysvětluje, co má na mysli pod pojmem postfeminismus, maluje však optimistický obrázek dnešních žen, jež se nacházejí „v bodě, kdy už konečně co nevidět prorazí“ onen „skleněný strop“.³⁹⁾ To, že jsou ženy (ať už v podobě postfeminismu z roku 1986, nebo v té z roku 1992) neustále právě v onom bodě, kdy k tomu „co nevidět“ dojde, přičemž k „tomu“ ovšem jaksi nikdy nedochází, bezděky odkrývá odvrácenou stránku tohoto optimismu. Analýza z pera Bonnie J. Dowové, označující Murphy Brownovou za příklad postfeministky osmdesátých let, která „to dokázala“, na rozdíl od Mary Richardsové ze seriálu *THE MARY TYLER MOORE SHOW*, jež „začínala“⁴⁰⁾ jako feministka v letech sedmdesátých, je názornou ukázkou toho, že existují pojednání, jimž se daří uniknout oné verzi postfeminismu, jež pracuje s obraty typu „téměř rovnoprávné“ či „co nevidět“. Jak ale Dowová ve svém rozboru *MURPHY BROWN* ukazuje, musí se žena postfeministické doby, chtěla-li dosáhnout úplné rovnoprávnosti, vzdát veškerých pojítek s feminismem, s výjimkou „práva“ na fungování v profesním světě – tedy práva na to být jako muž. Z pohledu Dowové se Murphy Brownová jeví jako „mužská osobnost v ženském těle“.⁴¹⁾ Vzdor tomu, že příslušný televizní seriál byl často důrazně označován za „feministický“ (např. Gibbovou), Dowová pomocí podrobné analýzy několika epizod ukazuje, jak často tu narrativ vytěšňuje potenciálně feministické myšlenky a problémy. Tak například v epizodě točící se kolem svědeckých výpovědí v kauze Anity Hillové a Clarence Thomase „se otázky genderu, rasy a sexuálního obtěžování [...] naprosto opomíjejí“.⁴²⁾ Místo toho se dotyčná epizoda zaměřuje – v rámci příběhové linie, v níž Murphy vypovídá před „se-

38) Deirdre English, *Through the Glass Ceiling. Mother Jones*, 1992 (listopad/prosinec), s. 49.

39) Tamtéž.

40) B. J. Dow, *Prime-Time Feminism*, s. 136.

41) Tamtéž, s. 140. Dowová zde cituje z textu: Phyllis Japp, *Gender and Work in the 1980s: Television's Working Women as Displaced Person. Women's Studies in Communication* 1991, č. 14, s. 49–74.

42) Tamtéž, s. 157.

nátním výborem pro otázky etiky“ – na „okázalé šoumenství a bezostyšnou sebepropagaci“ (slovy Murphy) ze strany senátorů.⁴³⁾ Dowová poukazuje i na to, že Murphy dosahuje svých profesních úspěchů za cenu osobního štěstí, což z ní činí jakéhosi komického obětního beránka. „Postava Murphy, svobodné, bezdětné a žijící bez uspokojivého milostného vztahu, je ztělesněním toho, co se v mediálních konstruktech postfeminismu vyzdvihuje jako negativní důsledky nezávislosti žen.“⁴⁴⁾ Dowová sice uznává, že MURPHY BROWNOVÁ je pro mnohé kritiky z populárního tisku příkladem úspěšnosti feminismu, sama však poukazuje na to, že takový úspěch je okleštěný o feministická specifika i o samu podstatu ženskosti-femininity.

Někteří kritikové z populárního tisku hledí stejně jako Dowová na vznik maskulinní „nové ženy“ (jejímž příkladem je Murphy Brownová) s nedůvěrou a namítají, že jakkoli je rovnoprávnost žen důležitá, je přitom nešťastné, jestliže se ženy pro dosažení profesní úspěšnosti musí zcela připodobnit mužům. Obecně tito kritici na rozdíl od Dowové (kteřá se zabývá komplexním aktivisticky zaměřeným feminismem) vidí problematičnost takovéto maskulinizované „nové ženy“ v tom, že z její feministické touhy po rovnoprávnosti s muži plyne potřeba potlačit mateřskou stránku vlastního žentství – touhu po vlastních dětech nebo i obecnější pečovatelský pud – ve jménu dosažení úspěchu. Tyto příklady tak navozují napětí mezi zaměstnáním a (heteronormativní) rodinou, které údajně vzniká v důsledku feministického požadavku rovnoprávnosti žen. Erica Jongová nabízí v návaznosti na Hewlettovou (představitelku antifeministického feministického postfeminismu) tento druh argumentace v článku pro magazín *Vanity Fair*, kde definuje feminismus druhé vlny jako hnutí zaměřené na získání rovnoprávnosti, a tudíž vedoucí ke „kariérním drahám [pro ženy] identickým s mužskými“.⁴⁵⁾ Jongová to považuje za problematické, neboť takový přístup ženám upírá jejich „biologickou potřebu“ mít děti.⁴⁶⁾ Geneva Overholserová sice ve svém článku pro *New York Times* nezachází až k tvrzení, že ženy „potřebují“ mít děti, i ona však má obavy z toho, že profesionalismus povede k narušení mateřské úlohy, přičemž kritizuje to, co označuje za dvě vzájemně související verze postfeminismu – myšlenku, že zaměstnané ženy šidí své rodiny, a myšlenku, že ženy začínají přecházet na práci v částečném úvazku, protože si uvědomují, že zaměstnání vlastně není zase tak skvělá věc. Overholserová při tom sice akceptuje předpoklad, že „žádná žena, ba ani superžena“ nezvládne veškerou práci v zaměstnání a zároveň ještě domácnost, nesouhlasí ale s názorem, jež označuje za postfeministický, totiž že je třeba, aby ženy dosáhly ještě dalších změn.⁴⁷⁾ Stejně jako Arlie Hochschildová v časopisu *Mother Jones*,⁴⁸⁾ domnívá se i Overholserová, že změna musí nastat v chování

43) Tamtéž.

44) Tamtéž, s. 144. V další části svého pojednání Dowová rozebírá pozdější sérii, v nichž Murphy má dítě, přičemž tvrdí, že Murphy je zde zobrazena tak, jako by následovala „biologický imperativ“ (s. 151), a „téměř všichni kolem ní (kupodivu všichni muži) jsou v mateřství lepší než ona“ (s. 155), a proto mateřství a porod jsou zde „v souladu s původní premisou [seriálu], že Murphy k životu přistupuje jako muž“ (s. 158).

45) E. J o n g, The Awful Truth about Women's Lib., s. 118.

46) Tamtéž, s. 119.

47) Geneva O v e r h o l s e r, What "Post-feminism" Really Means. *New York Times*, 19. 9. 1986, A34.

48) A. H o c h s c h i l d, Is the Left Sick of Feminism.

mužů v domácnostech, kde se musí přizpůsobit změnám, jimiž prošly ženy v souvislosti se zaměstnáním, čímž dojde k odstranění (nebo alespoň zmírnění) intenzivního napětí mezi zaměstnáním a rodinou v životě žen. Overholserová i Hochschildová tak paradoxně naznačují řešení, jež je zároveň progresivní i konzervativní, jelikož předkládají feministický argument ve prospěch sociální transformace genderových rolí v rodině, přičemž nicméně zůstávají závislé na heteronormativní středostavovské koncepci nukleární rodiny s mužsko-ženským rodičovským párem, kde má jeden či oba z rodičů ekonomické prostředky, jež mu umožňují volit menší pracovní zátěž v zaměstnání a věnovat více času péči o děti.

Mary Ann Dolanová se zabývá plněním pečovatelské úlohy na pracovišti, tedy mimo rámec rodiny. V článku pro *New York Times Magazine* uvádí, že navzdory svým snahám, jež vyvinula jako „první žena, která se v America vypracovala od píky až na postavení šéfredaktorky velkého metropolitního listu“, ⁴⁹⁾ s cílem získat maximální počet žen pro řídicí funkce, tento její feministický „experiment“ ztroskotál. ⁵⁰⁾ Ženy se podle ní prostě chovaly stejně jako muži – honily se za mocí a „výhodami“, přičemž zneužívaly svých podřízených. Ellen Goodmanová ve své recenzi filmu *PODNIKAVÁ DÍVKA* (1988) pro list *Washington Post* definuje postfeminismus podobně, s tím, že ženy chovající se postfeministicky se místo snahy o změnu patriarchálního systému připodobňují mužům. Autorka konstatuje: „Pravý postfeministický biják z tohoto filmu dělá to, že dokonce ani sama jeho hrdinka vlastně nečeká, že ženy ten systém ještě dokážou změnit. Tess prostě jen chce mít šanci stát se jeho součástí.“ ⁵¹⁾ Zdá se, že podobně jako Dolanová, i Goodmanová dává přednost reprezentacím a kontextům, v nichž ženy *dokáží* vnést na pracoviště (ženský) prvek „odlišnosti“.

Další články se na postfeministky z rodu „nových žen“ dívají podobně pesimisticky, nikoli proto, že by se stavěly proti ženskosti, nýbrž proto, že tyto „nové ženy“, a zejména mladé nové ženy (bez ohledu na to, zda se chovají jako muži či zanedbávají své rodiny, nebo nikoli), berou feminismus jako cosi samozřejmého. Poprvé se touto myšlenkou zabývala Susan Bolotinová v článku pro *New York Times Magazine* ze 17. října 1982, nazvaném „Voices from the Post-Feminist Generation“ („Hlasy z řad postfeministické generace“), což byl podle Waltersové patrně první výskyt „termínu ‚postfeminismus‘ [...] ve veřejném diskursu“. ⁵²⁾ Na základě pohovorů s řadou čerstvých absolventek vyšších středních škol vykonávajících různá povolání označuje Bolotinová jejich postoje vůči feminismu za „postfeministické“, neboť akceptují to, co ona sama definuje jako základní principy feminismu, přičemž ovšem odmítají nálepku „feministek“ a kritizují ženy, jež se za feministky označují, za to, že jsou „zatrpklé“ a „nešťastné“ a že jim chybí „laskavost“. ⁵³⁾ Rovněž Barbara Ehrenreichová si všímá, že „zejména na elitních kampusech [chovají některé mladé ženy] pevné přesvědčení, že bez ohledu na všemožná příkoří,

49) M. A. D o l a n, When Feminism Failed, s. 21.

50) Tamtéž, s. 22.

51) Ellen G o o d m a n, The Post-Feminist Message of Working Girl. *Washington Post*, 10. 1. 1989, A23.

52) S. D. W a l t e r s, Premature Postmortems, s. 105. Také Faludiová uvádí, že termín „postfeminismus“ použila poprvé Bolotinová. Viz S. F a l u d i, *Backlash*.

53) Susan B o l o t i n, Voices from the Post-Feminist Generation. *New York Times Magazine*, 17. 10. 1982, s. 31.

jimž byly ženy vystavovány v dávné minulosti (čímž se myslí dejme tomu rok 1970), má dnes každá schopná žena otevřenou cestu k nejvyšším postům libovolného úžasného a lukrativního zaměstnání.⁵⁴⁾ Ehrenreichová nicméně zdůrazňuje třídní specifičnost této konkrétní verze feminismu a připouští, že ve středostavovském prostředí byl feminismus úspěšný a že – právě v důsledku své úspěšnosti v tomto prostředí – je dnes v koncích.⁵⁵⁾ Kromě toho, že její článek v časopisu *Ms.* je relativně ojedinělý svým zaměřením na třídní problematiku, se Ehrenreichová zároveň vrací k soustředění na profesní oblast, charakteristickému pro valnou část postfeministického diskursu. V prosinci 1989 pak už Claudia Wallisová v týdeníku *Time* razí nový termín označující onen typ mladých žen, o nichž pojednávají Bolotinová s Ehrenreichovou: nazývá je generací „ne, ale...“ – „ne“, nejsou feministky, „ale“ očekávají, že se s nimi v jejich pracovním životě bude zacházet jako s „rovnoprávními“. Podle autorky „je feminismus v řadě ohledů obětí svých vlastních pronikavých úspěchů. Jeho vítězství – to, že prosadil začlenění žen do pracovního prostředí, že pozvedl jejich společenské postavení a že se zasloužil o potření mýtu „mystického ženství“ [...] – nakonec vedlo k tomu, že se přinejmenším co do své původní formy a rétoriky přežil.“⁵⁶⁾

Je třeba zdůraznit, že tato žena generace „ne, ale“ je mediálním konstruktem, figurou, jež přispívá ke kulturnímu „zařazení“ feminismu. Je to figura věčně mladá a přezíravá vůči svým předchůdkyním; objevuje se poprvé v roce 1982 v podobě čerstvé absolventky vysoké školy (Bolotinová), znovu se vynořuje v roce 1987 jako studentka (Ehrenreichová) a vrací se ještě v roce 1989 pro potřebu Wallisové.⁵⁷⁾ Tato příslušnice generace „ne, ale“ věří v to, že feminismus jí a dalším ženám vydláždil cestu a že už ho tedy není zapotřebí. Protože je tato postfeministka mladá, znamená to, že stojí na samém počátku profesního života a dosud se nemusela potýkat s napětím mezi zaměstnáním a rodinou. Většina autorů a autorek se otázkou rodiny nicméně znovu začíná zabývat, přičemž tuto příslušnici generace „ne, ale“ konfrontují se situací, již sami označují za nevyhnutelný konflikt. Wallisová tak například tvrdí, že zaměstnané matky (předpokládané budoucí stadium života příslušnice generace „ne, ale“) se cítí podvedené, protože zjišťují, že „na všechno“ nestačí. Stejně jako Hochschildová a Overholserová, končí i Wallisová výzvou, aby se muži ve větší míře podíleli na péči o děti, a cituje Glorii Steinemovou: „Začnou-li muži pečovat o děti, získá tato práce na ceně.“⁵⁸⁾

Obecně tyto články začínají popisem stavu napětí mezi zaměstnáním a rodinou, přičemž tyto dva aspekty života ženy prezentují jako „to všechno“. Poté vyjádří názor, že za prvé ženy „to všechno“ chtějí, že ovšem za druhé ženy „to všechno“ získat nemohou, jelikož

54) Barbara E h r e n r e i c h, *The Next Wave. Ms.*, 1987 (červenec/srpen), s. 168.

55) Ehrenreichová při tomto rozlišení třídní specifičnosti cituje průzkum Gallupova ústavu z jara 1986, který ukázal, že dělnické a nebělošské ženy budou příznivě nakloněny feminismu s větší pravděpodobností než příslušnice střední třídy. Tamtéž, s. 158.

56) C. W a l l i s, *Onward Women*, s. 82. Ginia Bellafanteová uvádí podobný argument v časopise *Time*: feminismus je „mrtvý, protože vyhrál. Nějací vtipálci pro tuto situaci vymysleli pojmenování: „obývákový feminismus (duh feminism)“. G. B e l l a f a n t e, *Feminism: It's All about Me! Time*, 29. 6. 1998, s. 58.

57) Ehrenreichová uvádí, že média pravděpodobně přehnaně zdůrazňují existenci této mladé ženy, nicméně i ona tvrdí, že se vyskytuje na vysokoškolských kampusech.

58) C. W a l l i s, *Onward Women*, s. 89.

se z nich v důsledku jejich profesionalizace stávají muži, a tudíž nedokážou na pracovišti ani doma zůstat pečovatelkami. Zatímco některé autorky naznačují, že tu pomůže větší míra zapojení mužů do péče o děti, jiné se obracejí k řešení, jež Elspeth Probynová označuje slovem „choiceosie“.⁵⁹⁾ Postfeministické prezentace odpoutávají feministický koncept „volby“ od jeho souvislosti s konkrétní problematikou interrupce a napojují ho na nacionalističtější vyznívající termín „rovnoprávnost“, a tím využívají prvku volby k nastolení ekvivalence mezi zaměstnáním a rodinou jakožto alternativami typu buď/anebo.⁶⁰⁾ Žena tak může „volit“ zaměstnání („nová žena“), nebo může „volit“ péči o rodinu (nová tradicionalistka), nebo může „volit“ pokus o kombinaci obojího (neúspěšná feministka).

Témata „choiceosie“ a napětí mezi zaměstnáním a rodinou, jimiž se zabývám v celém tomto oddílu, odhalují třídní podmíněnost postfeminismu: uvedenou „volbu“ mezi zaměstnáním a rodinou by si teoreticky mohly dovolit pouze středostavovské matky, jež mají k dispozici nějaký mimopracovní zdroj obživy (tj. zaměstnaného manžela či partnera). Nadto, jelikož se tu zobrazují, citují a popisují v drtivé většině bělošky nejevící zájem o žádný z aspektů rasové problematiky, jsou tyto příklady dokladem dominance bělošských kritérií v rámci postfeministického myšlení. Z uvedených příkladů je zřejmé, jak feministické diskursy utvářejí určitou verzi feminismu a jak na ní závisejí. Tato verze se vyznačuje zaměřením na individuální práva, nikoli například na strukturální analýzu, z níž by mohlo vyplynout, že třeba nerovnost v odměňování za práci, průřezík rasismu a sexismu či vžitá kulturní konotace ženskosti činí z pojmu „svobodná volba“ oxymoron.⁶¹⁾ Z tohoto úhlu pohledu se rozdíl mezi uvedenými pesimistickými a optimistickými prezentacemi vztahu žen k postfeminismu jeví jako nepodstatný. Bez ohledu na to, zda se tu feminismus oslavuje za to, že dodává sílu političkám, jež už skoro prorážejí onen skleněný strop, nebo se hořekuje nad tím, že povzbuzuje maskulinní a sebestředné chování zaměstnaných žen, ve svém celku tyto příklady poukazují na to, že feminismu

59) Elspeth Probyn, *Traditionalism and Post-Feminism: TV Does the Home*. *Screen* 31, 1990, č. 2, s. 147–159; E. Probyn, *Choosing Choice: Images of Sexuality and "Choiceosie" in Popular Culture*. In: Sue Fisher – Kathy Davis (eds.), *Negotiating at the Margins: The Gendered Discourses of Power and Resistance*. New Brunswick: Rutgers University Press 1993, s. 278–294. Pozn. překl.: „choiceosie“ – novotvar vytvořený ze slovního základu „choice“ (výběr, volba) podle vzoru „bourgeoisie“ (buržoazie).

60) V souvislosti s potraty Probynová uvádí, že bychom „měli uznat, že volba v rámci hnutí zastánců práva na potrat (*pro-choice*) otevírá sémiotický prostor, který je nyní okupován odpůrci potratů. Diskurs svobodné volby je tak přesměrován a získává nový význam: plody mají právo svobodné volby.“ E. Probyn, *Choosing Choice*, s. 279.

61) Akademičtí kritikové píšící o postfeminismu (např. B. J. Dow, *Prime-Time Feminism*; S. D. Walters, *Premature Postmortems*) často poukazují na absenci strukturální analýzy i v těch feminismu nakloněnějších postfeministických pojednáních. Tuto kritiku sdílím a rozvíjím ji i v této práci, nicméně bych nechtěla prosazovat strukturální analýzu jako jedinou potenciálně feministickou reakci na postfeministický diskurs v populární kultuře. Za prvé mnoho článků o postfeminismu v populárním tisku alespoň částečně obsahuje alespoň nějakou strukturální analýzu, například když odkazují na to, jak ženy narážejí na „skleněný strop“ a čelí sexuálnímu obtěžování spíše jako společenská skupina než jako jednotlivci – viz např. C. Wallis, *Onward Women*; G. Bellafante, *Feminism: It's All about Me!* Za druhé bych namítla, že analýza sociálních struktur není dostatečná, protože implikuje dělení na „reprezentace“ (individualistický postfeminismus) a „materialitu“ (analýza sociálních struktur), jež opomíjí materialitu reprezentace.

už není zapotřebí, protože se mu již podařilo bílým středostavovským zaměstnaným ženám, jakož i pečovatelkám o rodinu zabezpečit přístup k rovnoprávnému postavení a svobodné volbě.

Volba (hetero)sexuality

V devadesátých letech začala populární média prezentovat privilegium výběru (*choiceoisii*) v intencích jakéhosi *třísměrného* napětí mezi zaměstnáním, rodinou a milostnými vztahy/sexualitou; postfeminismus tak nyní zahrnuje „volbu“ žen věnovat se heterosexuálně atraktivnímu tělesnému chování. Elyce Rae Helfordová uvádí, že dokonce ani akční hrdinky, které „odložily tradiční ženské vlastnosti, jako jsou například poddajnost, laskavost a citovost“⁶²⁾ a disponují „štíhlými zdatnými těly i patřičnou zručností v zacházení se zbraní, se díky důrazu kladenému kamerou na záběry jejich těl nejeví jako neorganicky silné“.⁶³⁾ Helfordová navíc tvrdí, že postfeministky, jež „volí“ sexualitu, „nacházejí prostor pro svůj individuální ‚aktivismus‘ v boji proti čemusi, co si nejprve musí definovat jako dědictví feministické antisexuality“.⁶⁴⁾ Tato oslava (hetero)sexuality se dostává do napjatého vztahu vůči prezentacím žen, které si poté, co domněle dosáhly profesního úspěchu, náhle uvědomují, že chtějí-li „mít všechno“, nese to s sebou často nutnost vzdát se milence/manžela a rodiny.⁶⁵⁾ Tak tyto diskursy zároveň s kritikou onoho pomyslného „antisexuálního“ feministického dědictví konstruují model, v němž představuje sexuální interakce s muži základní ženskou tužbu. Jinými slovy tyto diskursy naznačují, že je-li feminismus zaměřen proti nutnosti obětovat osobní tužby a plány, proč by se pak měly ženy kvůli profesní kariéře vzdávat své (hetero)sexuality?

Ally McBealová je dobrým příkladem takového pocitu úzkosti z nepřítomnosti manžela a rodiny, vyskytujícího se v kombinaci s přemrštěnými projevy aktivní sexuality.⁶⁶⁾ Navíc její superštíhlá postava, tvořící kontrast k soudobé vlně feministek věnujících se sebeobraně⁶⁷⁾ a svalovitých akčních hrdinek, o nichž pojednává Helfordová (např. k televizní bojovnici Xeně či ke hvězdám basketbalové ligy a olympijského týmu), tu zapadá do rámce „choiceoisie“. Jinými slovy existence žen s vyvinutou muskulaturou zpřístupňuje Allyinu superštíhlou fyziognomii jakožto smysluplnou alternativu (volbu) spíše než jako formu kulturního imperativu. Jak konstatují Robert Goldman, Deborah Heathová a Sharon L. Smithová, „pojí se významové obsahy volby a individuální svobody se zobrazeními sexuality, v nichž ženy zřejmě volí, aby se na ně pohlíželo jako na sexuální objekty,

62) Elyce Rae H e l f o r d, Postfeminism and the Female Action-Adventure Hero: Positioning Tank Girl. In: Marleen S. B a r r (ed.), *Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Feminism Science Fiction Criticism*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield 2000, s. 294.

63) Tamtéž, s. 295.

64) Tamtéž, s. 296.

65) Viz např. Curt S u p l e e, The Myth of the New Man. *Washington Post*, 3. 5. 1987, s. B1, B4.

66) Leslie H e y w o o d, Hitting a Cultural Nerve: Another Season of Ally Mc Beal. *Chronicle of Higher Education*, 4. 9. 1998, s. B9.

67) Martha M c C a u g h e y, *Real Knockouts: The Physical Feminism of Women's Self-Defence*. New York: New York University Press 1997.

protože to odpovídá jejich osvobozeným zájmům“.⁶⁸⁾ V devadesátých letech prostě ženy „volí“ buď vypracované svalstvo, nebo superštíhlou postavu.

Tato oslava ženského pohrávání si s heterosexuálním mužským pohledem – to, jak ženy k takovému pohledu vybízejí, a to, jak i je samotné fascinuje objekt tohoto pohledu (jejich vlastní tělo) – nejen umocňuje heterosexualitu v onom typu postfeminismu, o němž píše populární tisk, nýbrž také v rámci tohoto postfeminismu vyhrazuje místo pro ženskost. K této verzi postfeminismu přispívá zejména oblast reklamy se svou oslavou ženské „rovnoprávnosti“ a svobodné „volby“ (feminismus), přičemž zároveň propaguje výrobky vybízející a podněcující k soustavné péči o údržbu těla (ženskost). Goldman, Heathová a Smithová to nazývají „sebefetišizací“ a tvrdí, že „komerční snahy o umělé vytvoření dojmu jakési nekonfliktní unifikace feminismu a ženskosti vedly ke vzniku esteticky depolitizovaného [zbožního] feminismu“.⁶⁹⁾ Ať už reklamy vybízejí ženy k nákupu výrobků, například pohodlných džínů, jež označují za „nositele progresivních společenských transformací“,⁷⁰⁾ nebo k nákupu produktů, například pleťové kosmetiky, pod záminkou, že ženy mají svobodu „volby“ jednat v souladu se svou ženskostí, dochází v těchto reklamách k propojení feminismu s ženskostí, z nichž se tak stávají „vzájemně zaměnitelné alternativy“,⁷¹⁾ zatímco z feminismu se stává styl, který si lze snadno přisvojit a bez problému používat.

Jestliže se výše uvedené příklady zabývají mírou uspokojení žen ve vztahu ke zbožímu pojetí feminismu a prosexuálnímu postfeminismu, jiné postfeministické diskursy velebí „návrat“ (hetero)sexuality za ono uspokojení, jež poskytuje mužům – jde o postfeminismus pracující s principem objektu pohledu (*to-be-looked-at feminism*). Pro článek Michaela Angeliho z časopisu *Esquire* je Teri Hatcherová jako Lois Laneová (z televizního seriálu *LOIS AND CLARK: THE NEW ADVENTURES OF SUPERMAN*) ztělesněním přesně takové smyslné, femininní, po pohledu bažící postfeministické ženy. Teri/Lois „se vyrovná“ Supermanovi (Angeli o ní píše, že je „rychlejší než letící kulka“, „silnější než lokomotiva“ a „dokáže se jedním skokem přenést přes mrakodrap“), přičemž zůstává smyslnou a zranitelnou ženou. Máme-li se vyjádřit konkrétněji, pak je to, díky čemu se Teri Hatcherová „vyrovná“ Supermanovi, její *stereotypní ženskost* v úloze „postfeministické Lois Laneové“.⁷²⁾ Angeli tak například o Hatcherové říká, že je „silnější než lokomotiva“, protože utrpěla porážku. Uvádí při tom její výrok: „No jasně, natloukla jsem si čumák. Ale to mě jen posiluje.“⁷³⁾ Podobně se Angeli domnívá, že se Teri/Lois „dokáže jedním skokem přenést přes mrakodrap“, protože je zranitelná a má rysy kompulzivní spotřebitelky. Dokládá to další citací: „Je jen jeden způsob, jak z života vydupeš něco úžasného... Musíš pořádně zariskovat a skočit z té skály dolů. Jsi pak sice šíleně zranitelná, jenže máš jistotu, že tam dole se válejí všechny ty *dobrůtky*“ (zvýraznění autorka).⁷⁴⁾ Konečně pak je

68) Robert G o l d m a n – Deborah H e a t h – Sharon L. S m i t h, *Commodity Feminism. Critical Studies in Mass Communication*, 1991, č. 8, s. 338.

69) Tamtéž, s. 334.

70) Tamtéž, s. 347.

71) Tamtéž, s. 348.

72) Michael A n g e l i, *Women We Love: Teri Hatcher, Woman of Steel. Esquire*, 1993 (prosinec), s. 98.

73) Tamtéž.

74) Tamtéž.

Teri/Lois „žena z oceli“, protože „dokázala i samotného Muže z oceli svést ke zneužití jeho rentgenového zraku“. ⁷⁵⁾ Angeliho pojetí postfeminismu klade rovnítko mezi genderovou rovností a nezdarem, kompulzivní spotřebou a (což je ve spojitosti se zaměřením magazínu *Esquire* nejdůležitější) exhibicionistickou ženskou krásou. David Handelman o něco později nazval svou recenzi dvojice filmů Johna Dahla (V LABYRINTU SMRTI /1996/ a ĎÁBELSKÁ SVŮDKYNĚ /1994/) pro magazín *Vogue* „Postfeminist Mystique“ („Postfeministická mystičnost“). Jeho článek naznačuje, že tato „mystičnost“ je jakýsi „nebezpečný mysteriózní prvek“, který je ženám vlastní a který muže „značně přitahuje“. ⁷⁶⁾ Obdobně Peter Plagens ve své recenzi děl jisté trojice výtvarnic pro týdeník *Newsweek* vyzdvihuje postfeministický styl těchto malířek, jejichž práce označuje za „jedny z nejvyšších – nejdůmyslnějších, nejzábavnějších a v poněkud temném smyslu i sexuálně nejdráždivějších – výtvarných projevů dneška“. ⁷⁷⁾

Jiné mužské fejetonisty jako by postfeministické ženské pohrávání si s ženskou heterosexualitou spíše iritovalo, než přitahovalo. Tak například James Wolcott v recenzi žurnalistických textů Maureen Dowdové pro časopis *New Yorker* opakovaně zmiňuje své podráždění nad tím, jak se dotyčná autorka „stává ve svých fejetonech čím dál úlisnější. Otírá se čtenáři o nohy jako nějaké kotě. Z jejího psaní se vytratil veškerý cit pro sociální dimenzi – píše se tam jen o ní, jen a jen o ní samotné.“ ⁷⁸⁾ Nadto ji Wolcott opětovně nazývá „žábou“ („chick“), což zdůvodňuje údajným vzkříšením tohoto termínu jako označení pro „postfeministku ve společenských šatech, neprovdanou ženskou, která je příliš mazaná, než aby se dala označit za nánu, příliš rafinovaná na bejby a příliš měšťácká na bohémku“. ⁷⁹⁾ Ani dál pak Wolcott nešetří urážlivými přízvisky, jelikož (jak sám tvrdí) už se zase používají, a přiléhavě definuje postfeministickou žabu jako ženu, jež je módním způsobem femininní (společenské šaty) a profesně úspěšná (chytrá, rafinovaná a měšťácká).

75) Tamtéž.

76) David H a n d e l m a n, Postfeminism Mystique. *Vogue*, 1996 (březen), s. 295.

77) Peter P l a g e n s, Lady Painters? Smile When You Say That. Surrealism's the Name, Postfeminism Is the Game. *Newsweek*, 30. 9. 1996, s. 82.

78) James W o l c o t t, Hear Me Purr: Maureen Dowd and the Rise of Postfeminism Chick Lit. *New Yorker*, 20. 5. 1996, s. 57.

79) Tamtéž, s. 54. Wolcott své tvrzení opírá o fikční literaturu, jež se sama označuje jako „chick lit“ (literatura pro dívky). K tomu viz např. Cris M a z z a – Jeffrey D e S h e l l (eds.), *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*. Normal, IL: Unit for Contemporary Literature, Illinois State University 1995. Tato literární fikce sice znázorňuje určitý typ feminismu, v této kapitole se mu ale nevěnuji, protože se obecně nevyskytuje v mainstreamovém tisku. Srov. též Carol R u m e n s (ed.), *Making for the Open: The Chatto Book of Post-Feminist Poetry, 1964–1984*. London: Chatto and Windus, Hogarth Press 1985. Podobně jako v případě postfeministické fikční literatury jsou i někteří výtvarní umělci kritikou označováni nebo se sami označují za „postfeministy“. Srov. např. Juli C a r s ó n et al., *Blue Angel: The Decline of Sexual Stereotypes in Post-Feminist Sculpture*. New York: Bronx Council on the Arts 1987; P. P l a g e n s, Lady Painters?; Monika G a g n o n, Beyond Post-Feminism: The Work of Laura Mulvey and Griselda Pollock. *Canadian Women's Studies* 11, 1990, č. 1, s. 81–83. Ani tento druh umění není běžně šířen v masmediální kultuře, a proto se jím zde nezabývám. Tato literatura a výtvarné umění, které přijímají termín „postfeminismus“, sdílejí jisté znaky s malým okruhem akademické teorie, jež tento termín rovněž přijala za svůj. Srov. např. Patricia M a n n, *Micro-Politics: Agency in a Postfeminist Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1994; Ann B r o o k s, *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory, and Cultural Forms*. New York: Routledge 1997.

Jiný postfeministický diskurs se zabývá feministkami typu „vem si mě“ („*do-me feminists*“), jejichž aktivní sexualita je nasměrována rovnoměrně k uspokojování vlastních potřeb a k vábení mužského pohledu, ať už uznalého (jako u Angeliho) nebo podrážděného (jako u Wolcotta).⁸⁰⁾ Dobře to vystihují úvahy Mary Ann Doanové o „maškarádě“ (*masquerade*). Doanová, jež čerpá z psychoanalyticých prací Joan Rivierové, se snaží o teoretické postižení aspektů filmového diváctví příznačných pro ženy prostřednictvím rozboru postav, u nichž je ženskost zvýrazněna natolik, že to upozorňuje na její sociální konstruovanost. Taková excesivní ženskost se pak stává jakousi „maskou“ umožňující dané ženě (fiktivní postavě nebo divačce) předvádět ženskost a zároveň nezávisle na tom s úspěchem fungovat v typicky mužských prostředích.⁸¹⁾ Tento teoretický model nabízí výklad jak přemrštěné ženskosti charakteristické pro postfeminismus typu „vem si mě“ (např. absurdně krátkou sukni televizní Amandy v seriálu MELROSE PLACE či Ally McBealové ve stejnojmenném seriálu), tak na druhé straně onoho paradoxního spojení této tělesné vyzývavosti s postojem agresivní profesně úspěšné ženy. Ve své původní podobě byla hypotéza Doanové o maškarádě zčásti pokusem o překonání mrtvého bodu, do něhož se dostala psychoanalytická filmová věda sedmdesátých let při definování prvků masochismu a mužské identifikace u divaček. U postfeminismu pak funguje teorie maškarády analogicky jako východisko z mrtvého bodu mezi novotradicionalistickým chováním doma (masochismus) a nepečovatelským maskulinním chováním na pracovišti (mužská identifikace).

Kritici se k tomuto typu postfeminismu založenému na maškarádě ve stylu „vem si mě“ staví jako k většině verzí postfeminismu, tedy jako k čemusi provokativnímu, ale zároveň příjemnému. Ruth Shalitová v listu *New Republic* kritizuje jeho televizní projevy v postavách Ally (ALLY McBEALOVÁ), Dharmy (DHARMA A GREG) a Ronnie (VERONICIN SVŮDNOSTI), neboť se tu všude klade důraz na soustředěnost na sebe a konzumerismus: „Zaměstnání je pro ně jakýmsi doplňkem životního stylu, lákavou pomůckou ke zvýšení vlastní přitažlivosti.“⁸²⁾ Nadto se u nich sexualita pojí s profesním selháním a zranitelností, což „má působit jako komponenty [jejich] divácké přitažlivosti“.⁸³⁾ Shalitová sice připouští, že z Ally „se stal kanonický příklad postfeministického optimismu“,⁸⁴⁾ přitom však namítá, že tato verze postfeminismu funguje jenom proto, že je přitažlivá pro muže. Podobně Ginia Bellafanteová v magazínu *Time* konstatuje, že feminismus je skutečně mrtev, jelikož přinesl úspěch vybrané skupině příslušnic střední třídy, načež „zdegradoval do hlouposti. V tomto procesu mu velice účinně pomáhá populární kultura, která za-

80) Ruth Shalitová tvrdí, že výraz „do-me feminists“ rozšířil časopis *Esquire* – viz R. Shalit, Canny and Lacy: Ally, Dharma, Ronnie, and the Betrayal of Postfeminism. *New Republic*, 6. 4. 1998, s. 27–33. Ať už je to jakkoli, objevuje se docela často v postfeministických pojednáních populárního tisku – srov. např. Tad Friend, The Rise of “Do Me” Feminism. *Esquire*, 1994 (únor), s. 48–56; srov. též související pojem „rock-me feminism“ in: Kim France, Rock-Me Feminism. *New Yorker*, 3. 6. 1996, s. 36–41.

81) Mary Ann Doan, Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator. *Screen* 23, 1982, č. 3, s. 74–87. K diskusi o filmové teorii „maškarády“ ve vztahu k filmu PODEZŘENÍ, v němž figuruje typ problémové ženy, viz A. Jones, She Was Bad News.

82) R. Shalit, Canny and Lacy, s. 29.

83) Tamtéž, s. 30.

84) Tamtéž.

tvrzele zobrazuje dospělé neprovdané ženy jako uhoněná sebestředná děvčátka.⁸⁵⁾ Bellafanteová sice připouští podíl kulturních reprezentací na formování této verze postfeminismu (což je kritické stanovisko shodné s mým), nicméně zároveň obviňuje z posunu směrem k sexualitě feminismus: „Větší štěstí a naděje na to, že se stanete miláčkem feministických kruhů, vás čeká, předložíte-li soupis svých dobrodružství při sexu po internetu, než když vyprodukujete tlustospis o „skleněném stropě“.“⁸⁶⁾ Vzápětí ovšem autorka paradoxně pochválí antifeministickou feministickou postfeministku Camille Pagliaovou za to, jak „katapultovala feminismus nad rámec ideologie obětování“,⁸⁷⁾ zároveň se ale kriticky zmíní o „méně osvícených“ jedincích, kteří práci Pagliaové používají jako „výmluvu rádobyfeministek lačnicích po mediálním zájmu, které se chtějí podělit o své zážitky z hypermarketu nebo postele“.⁸⁸⁾

Oproti těmto podrážděným reakcím na postfeministickou sebestřednou sexualitu nejví Plum Sykesová v časopisu *Vogue* sebemenší rozpaky nad vlastní touhou po kombinaci zaměstnání se sexualitou. V rámci rozboru svého pátrání po dokonalé postfeministické podprsence (jež mohla realizovat díky svému privilegovanému sociálnímu postavení) konstatuje, že ani načínčané zdobné ženské vzory, ani nenápadné praktické modely, které jsou běžně k dostání v nejbližším obchodním domě, se nehodí ke „kalhotovému kostýmu [...] mého módně postfeministického nového já“.⁸⁹⁾ Úvahu pak uzavírá tím, že si podprsenku nakonec musela nechat ušít přesně na míru. Módní návrhář na ni vyrukoval s oboustrannou podprsenkou – „kostkovaný vzor se dá obrátit a vystřídat variantním vrškem z krvavě rudého saténu“.⁹⁰⁾ Obdobně, byť s větší dávkou názornosti oslavují internetové stránky „Postfeminist Playground“ skutečnost, že je webová verze *Playboye* 2. července 1998 zvolila „hitem dne“.⁹¹⁾ V jedné z anoncí rozesílaných v rámci adresáře těchto stránek se píše, že stránky propagují knihy jako *The Great Taste of Straight People* „z pera Lily Jamesové z webzínu Postfeminist Playground. [...] Devatenáct povídek o sexu, matematice, vivisekci a nemovitostech vám rozvibruje mysl a svalstvo i váš smysl pro pořádký humor. VAROVÁNÍ: Zaryté feministky tahle kniha možná pohorší.“ Na internetu, který je ve vztahu k sexuální problematice potenciálně explicitnějším fórem než středoproudá tištěná média, je explicitnější i heterosexuální a antifeministické zaměření maškarádního postfeminismu, zčásti i díky nasazení specifického ironického humoru.

Vcelku se tedy dá říci, že bez ohledu na to, jestli se postfeministka oddává aktivnímu a případně i přehnanému tělesnému předvádění své (hetero)sexuality – tedy tomu, co označuji jako maškarádní postfeminismus – aby si získala nějakého muže, aby podráždila okolí, aby dosáhla postupu na pracovišti, nebo čistě pro vlastní potěšení, tyto projevy vesměs vycházejí z předpokladu klíčové role heterosexuality v životě ženy, jež stojí

85) G. B e l l a f a n t e, *Feminism: It's All about Me*, s. 58.

86) Tamtéž, s. 57.

87) Tamtéž, s. 58.

88) Tamtéž, s. 59.

89) Plum S y k e s, *Internal Affairs. Vogue*, 1998 (květen), s. 142.

90) Tamtéž, s. 144.

91) Šlo o již nefungující stránky <www.pfplayground.com>.

v protikladu k tomu, co postfeministické diskursy označují za antisexuální feminismus. Všechny uvedené příklady jednak „přidávají“ do postfeministického koktejlu sexualitu, zároveň ovšem vytvářejí spojnice, byť třeba jen nenápadné, mezi touto sexualitou a zaměstnáním, rodinou nebo obojím dohromady. Jinými slovy, spotřebitelská mentalita, tělesná exhibice a aktivní sexualita se v devadesátých letech jeví jako cesty vytyčené postfeministickými diskursy jako únik z (údajného) mrtvého bodu, kam se dostal feminismus se svou nutností volby mezi rodinou a zaměstnáním – cesty, jež vedou ženy přímo zpátky k individualismu „rovnosti“ nebo k povinné heterosexuality „nového tradicionalismu“.

Postfeminističtí muži

Většina z uvedených verzí postfeminismu se zaměřuje na ženy – ať už na zuřivé feministky, jež je třeba zlikvidovat, na novotradicionalistky volící „domov“, úspěšné profesionálky, jež jsou na feminismu závislé, ale už ho nepotřebují, nebo na takové, které se chovají jako muži, úspěšné leč neuspokojené profesionálky, nebo na sexuálně přitažlivé femininní heterosexuálky. Muži se nicméně na pozadí jisté části těchto diskursů objevují také, a to jako záporné nepečovatelské životní vzory, jež ženy až příliš ochotně napodobují; jako heterosexuální čumilové nadšení z postfeministického obratu k hypersexuálnímu pojetí ženy v devadesátých letech; nebo jako předměty touhy ocitající se ovšem mimo dosah zaměstnané ženy, která se domnívala, že „to všechno“ může dostat, jenže mezitím zjistila, že „to všechno“ je právě jen její zaměstnání.

Občas se však muži stávají i středobodem postfeministických diskursů. V řadě článků dochází k přesunu pozornosti od utiskování žen k útlaku mužů, přičemž se tu konstatuje souhlasně s antifeministickými feministickými postfeministkami, že „ženská revoluce dosáhla úžasných úspěchů“.⁹²⁾ Dále se pak tvrdí, že důsledkem toho je vznik „postfeministického muže (PFM) – vskutku žalostné postavy, jedince zmítajícího se ve víru módních trendů, vystrašeného a různými způsoby vyšinutého“.⁹³⁾ Curt Suplee v článku publikovaném v deníku *Washington Post* naznačuje, že chybou, jíž se muži dopouštějí, je přechod k pasivitě (rozuměj: femininnosti), čímž podle něho přenechávají definici maskulinity ženám. Suplee tvrdí, že onoho „pana Správného“, který „se tak hrozně zkažil“, ⁹⁴⁾ vlastně stvořily ženy/feministky (ve shodě s valnou částí postfeministických diskursů i on směřuje obě tyto kategorie).

Zatímco Suplee vykresluje pochmurný obrázek postfeministického muže vyprodukovaného feminismem, jiní autoři se zaměřují na cosi, co označují za „rodící se mužské hnutí“⁹⁵⁾, v němž spatřují potenciální spásu. Vznikající mužské hnutí sice stále označuje feministické hnutí za viníka nástupu onoho postfeministického změkčilce jakožto

92) Harvey M a n s f i e l d, The Partial Eclipse of Manliness: What Room Is There for Courage in a Post-Feminist World? *Times Literary Supplement*, 17. 7. 1998, s. 14.

93) Curt S u p l e e, The Myth of the New Man. *Washington Post*, 3. 5. 1987, s. B1.

94) Tamtéž.

95) Sam A l l i s, What Do Men Really Want? *Time*, 1990 (podzim), s. 80.

produktu „dvojice vzájemně si odporujících návodů – „staň se otevřeným a děl se o své pocity“, v alternaci s instrukcí „sklapni, ty hnusné zvíře!““⁹⁶⁾ přitom však redefinuje postfeministického muže jako aktivního činitele směřujícího k sebepoznání. Sam Allis píše v týdeníku *Time*: „V důsledku působení feministického hnutí se někteří muži začínají ozývat. Dávají najevo svou frustraci z toho, jak omezený repertoár rolí by dnes měli hrát v porovnání s bohatým výběrem, který si, jak se zdá, prosadily ženy.“⁹⁷⁾ Allis má za to, že feminismus dosáhl v úsilí o zvrácení patriarchálního uspořádání moci a autority takového úspěchu, že dnes ženy utiskují muže; muži tudíž cítí potřebu vzniku odpovídajícího společenského hnutí. Harvey Mansfield vidí takto nově pojímanou maskulinitu optimisticky, když na stránkách *Times Literary Supplement* tvrdí, že když teď feminismus zvítězil, lze „mužnost“, kterou on sám definuje jako komplexní formu odvahy, „humanizovat“ a přeměnit ve „ctnost“. Projevuje dokonce ochotu dovolit ženám, aby tuto novou verzi maskulinity samy definovaly, a to v souladu s vlastní úspěšnou spoluúčastí na (mužském) profesionálním životě:

Cenou humanizace mužnosti, jejího povýšení z pouhé vlastnosti na ctnost, je souhlas s účastí žen na tomto procesu. Nebude to účast rovnocenná, protože jak pravil Aristotelés, je docílení odvahy pro muže snadnější – stejně tak jako je pro ženy snadnější docílit umírněnosti. [...] Většina mužů bude vždy disponovat větší mírou mužnosti než ženy a je na obou pohlavích, aby tvář v tvář této skutečnosti proměnily zmíněnou vlastnost v ctnost.⁹⁸⁾

Podobně jako postfeministické diskursy hlásající, že pečovatelsví je bytostnou ženskou vlastností/ctností, přičemž ovšem se jí formou spoluúčasti mohou naučit i muži, předpokládá Mansfield, že odvaha je bytostnou vlastností/ctností mužskou, že k ní ovšem dnes mají přístup i ženy. V obou případech je takové přehodnocení tradičních definic „rozdílnosti pohlaví“ úspěchem feminismu, a tudíž důsledkem existence postfeminismu. V souhrnu pak z pohledu postfeministických úvah zaměřených na muže produkuje feminismus (a tím automaticky ženy jako takové) ubohé a neatraktivní muže; muži se tudíž musí (znovu) chopit ústřední role a vrátit se ke svým tradičním úlohám „mužných“ zachránců, aby tak napravili nefunkční stav, který bezděky navodily ženy/feministky.

Zatímco výše uvedené příklady se týkají restituce mužské maskulinity, jiná verze postfeminismu soustředí pozornost na muže, kteří přejímají ženské role jakožto femininní subjekty nebo feministé, případně obojí zároveň. Wolcottovo kritické označení Maureen Dowdové za „žábu“ ho například na feministickém žebříčku staví nad ni – je lepším feministou, protože chápe, že musí být „seriózní“ a věnuje pozornost historii feminismu v šedesátých a sedmdesátých letech. Tania Modleski tuto verzi postfeminismu označuje jako „feminismus bez žen“. Ve stejnojmenné knize se podrobně zabývá tím, jak muži v populární kultuře nahrazují ženy v úloze matek (včetně případů, kdy dokonce vystupu-

96) Garrett Epps, *It's De-Witching Hour: After Two Decades as New Men, We Say the Devil with It*. *Washington Post*, 28. 6. 1987, s. C5.

97) S. Allis, *What Do Men Really Want?*

98) H. Mansfield, *The Partial Eclipse of Manliness*, s. 16.

jí v převleku za těhotné ženy)⁹⁹⁾ a jak ženy tuto novou pečovatelskou maskulinitu chválí. Uvádí například, že ve filmu *Tři muži a NEMLUVNĚ* (1987) „dochází ke skloubení problematiky práv otce, mužského příklonu k femininitě a mužského homoerotismu, a to tak dokonale, že výsledkem je snímek, z něhož je žena skoro úplně vytěsněná, stejně jako ta matka natlačená k okraji filmového obrazu v posledním záběru tohoto filmu“.¹⁰⁰⁾ Uvedený film „představuje flagrantní vpád (narůstajícího počtu) otců do teritoria vyhrazeného tradičně matkám“.¹⁰¹⁾ Obdobně Leah R. Vande Bergová tvrdí ve svém rozboru titulu *CHINA BEACH*, že tento televizní seriál zobrazuje „mužské veterány vietnamské války jako jediné postavy schopné vykonávat zároveň tradičně ženské role v souladu s odpovídajícími hodnotami (péče o děti) i tradičně mužské role (válčení)“.¹⁰²⁾ V obou těchto případech sice muži mohou přejímat charakteristické znaky femininního typu, ba dokonce i názorovou výbavu (specifických verzí) feminismu, nicméně nevzdávají se při tom své klíčové pozice v rámci daného narativu. Muži tak přijímají feminismus, ovšem pouze dokud v něm dochází k vytěsnění žen.

Závěr

Jakožto diskursivně vytvořený koncept, jenž v sobě zahrnuje, kooptuje a přepracovává feminismus, je postfeminismus mimořádně mnohostranný a obrací se k množství různorodých a protikladných skupin publika. Díky svým četným konfiguracím, z nichž u některých se téměř může zdát, že si jejich stoupenci vzájemně odporují (jako třeba v případě novotradicionalistky na jedné straně a ženy pohrávající si se sexualitou na „postfeministickém písčku“), odkazuje postfeminismus k nejrozličnějším aspektům života dnešních žen. Rozlišujeme tak postfeminismus lineárně napojený na zánik feminismu; agresivní postfeminismus zpětného úderu (*backlash*), pod nějž spadá antifeministický feministický postfeminismus, novotradicionalistický postfeminismus a postfeminismus problémových žen (*bad news women postfeminism*); dále postfeminismus proklamující rovnoprávnost, který zahrnuje postfeminismus „nových žen“, postfeminismus ženského úspěchu „co nevidět“ (*women on the verge postfeminism*), postfeminismus maskulinních žen, postfeminismus typu „ne, ale“ a postfeminismus hlásající privilegium volby; prosexuální postfeminismus, kam patří postfeminismus zbožního feminismu, postfeminismus operující s principem objektu pohledu (*to-be-looked-at feminism*), postfeminismus typu „vem si mě“ (*do-me postfeminism*) a maškarádní postfeminismus; a konečně mužský postfeminismus s podkategoriemi postfeminismu změkčilců, postfeminismu maskulinních mužů a postfeminismu feminismu bez žen. V uvedených kontextech existují různé přístupy k feminismu, který je tak pokládán za věc minulosti, směr posedlý trpitelným po-

99) Tania M o d l e s k i, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*. London: Routledge 1991, s. 77.

100) Tamtéž, s. 82.

101) Tamtéž, s. 86. Soustředím se zde na její pojednání o populárním filmu, nicméně Modleski tuto analýzu spojuje s kritikou „mužů ve feminismu“ jako formy postfeministické akademické teorie.

102) Leah R. V a n d e B e r g, *China Beach, Prime Time War in the Postfeminist Age: An Example of Patriarchy in a Different Voice*. *Western Journal of Communication*, 1993, č. 57, s. 359.

stojem, za všemocný nástroj, za hrozbu instituci rodiny, za hnutí, jež ženám vybojovalo individuální rovnoprávnost a svobodu volby, za úsilí o maskulinizaci žen, za proud zavrhuující pečovatelské role žen, za antisexuální či protimužské hnutí.

Důležité při tom je, že většina verzí postfeminismu může fungovat buď jako nástroj namířený proti ženám a feminismu, nebo jako prostředek určený k jejich podpoře. Postfeminismus proklamující rovnoprávnost tak například může produkovat zatrpklé maskulinní ženy, nebo naopak ženy s reálnou nadějí na profesní úspěšnost či takové, jež už takového úspěchu dosáhly. Obdobně mohou postfeministické definice feminismu buď vysoce hodnotit dosažení rovnoprávnosti v zaměstnání, nebo naopak odsuzovat všudypřítomný vliv trpitelského feminismu (*victim feminism*). Tato kolektivní ambivalence projevující se na stránkách populárního tisku v hodnocení postfeminismu a feminismu, jehož je ten první nástupcem, ústí do nekonečných rozprav o klíčových otázkách postfeminismu – zaměstnání, rodině, sexualitě – a naturalizuje onu záplavu nejrůznějších forem postfeminismu, z nichž každá se zabývá dopadem feminismu na soudobou kulturu a život. Stručně řečeno tvoří tato kolektivní ambivalence záruku toho, že postfeminismus je dnes široce rozvětvený, univerzální a vlivný.

Nehledě na mnohotvárnost postfeminismu a jeho definic feminismu, vyskytuje se v něm i celá řada konstant – zejména se to týká hypotézy, že feminismus už je přežitý, a prosazování prioritního kulturního statusu bílých středostavovských heterosexuálních žen a mužů. Právě díky mnohotvárnosti postfeminismu je však zaznamenání takových konstant obtížnější. Jinými slovy, jestliže některé postfeministické diskursy chválí úspěchy dosažené feminismem, zatímco jiné nad přeměnami vyvolanými vlivem feminismu lomí rukama, je obtížnější dojít ke zjištění, že *všechny* tyto diskursy implikují, že feministický aktivismus už nemá opodstatnění. Dále pak jestliže se například nikdy ani v náznaku neobjeví úvaha o otázkách sexuální identity, což je běžné ve většině postfeministických diskursů, pak jsou dnešní ženy postaveny před pojetí heterosexuality jako čehosi přirozeného, a to bez ohledu na to, zda takovou heterosexualitu praktikují raději v rámci středostavovské domácnosti, nebo v rámci životního stylu samostatné neprovdané dívky. Podobně jestliže feminismus, jak ho popisují postfeministické diskursy, nevěnuje dost pozornosti třídním rozdílům, pak se vytrácí potenciální napětí mezi zaměstnanými ženami, které pracují proto, že musí, a těmi, které pracují proto, že využívají svého „práva“ na práci, za něž měly bojovat feministky v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století. A jelikož barevné ženy se v některých postfeministických diskurzech přece jen vyskytují, a to jako asimilované „rovnoprávné“ uživatelky týchž práv, která měl feminismus zajistit běloškám, znamená to, že se tu nebere na vědomí onen specifický průsečík genderového a rasového útlaku, s nímž se případně mohou setkat barevné ženy v USA.

Shrneme-li to, je postfeminismus popisem současnosti coby konečného bodu lineárního vývoje feminismu, jenž prosazuje „rovnoprávnost“, nárok na „volbu“ a individualismus se zaměřením na bělošské středostavovské heterosexuálky. Po dosažení (nebo alespoň přiblížení se) rovnoprávnosti tohoto typu, stavu, kdy mají ženy možnost volby mít „to všechno“ (tedy zaměstnání, rodinu a právo na projev své/hetero/sexuality), nebo naopak nemít to všechno, je současná éra obdobím následujícím po éře feministické, přičemž je i dědičkou úspěchů, porážek a nástrah doby feminismu, a to bez ohledu na to, zda ten

který autor interpretuje postfeministickou éru jako období, na něž se předchozí feministická éra podepsala v kladném, nebo záporném smyslu.

V této kapitole jsem kladla důraz na sledování toho, jak valná část těchto diskursů dochází k definici období od počátku osmdesátých let jakožto postfeministického, ve smyslu historického úseku následujícího po předpokládaném dřívějším období feministickém. Značná část vědeckých prací zabývajících se postfeminismem v populární kultuře vychází z obdobného modelu a zastává názor, že postfeministické myšlení se vyvinulo v určitém historickém momentu jako reakce na feminismus. Modleski tak například opatřila svou knihu podtitulem „Kultura a kritika v ‚postfeministickém‘ věku“ („Culture and Criticism in a ‘Postfeminist’ Age” – kurzíva Projansky), a Dowová se podrobně zabývá posunem od přístupů, jež nazývá zobrazeními feminismu v televizních sitcomech sedmdesátých let typu THE MARY TYLER MOORE SHOW či ONE DAY AT A TIME, k zobrazením postfeminismu v televizních seriálech let osmdesátých a devadesátých, jako byly MURPHY BROWNOVÁ či DOKTORKA QUINNOVÁ.¹⁰³⁾ S ohledem na mou vlastní argumentaci ve všech částech této knihy pak je samozřejmě nutné poukázat na historický kontext konce 20. století jakožto éry, v jejímž průběhu je soustavné působení feministického aktivismu méně viditelné v populárních médiích než zobrazení postfeministek.

V rámci této kapitoly jako celku se nicméně prostřednictvím důrazu na diskursy i reprezentace populární kultury snažím ukázat, že je rovněž užitečné přistoupit k postfeminismu jako ke kulturnímu *diskursu* – postoji, reaktivní pozici, hegemonické reakci na feminismus, jež je permanentně po ruce –, který není bezezbytku svázan s žádným konkrétním historickým momentem. Z tohoto úhlu pohledu se tak rovněž nejeví jako překvapivé, že postfeminismus se v konceptuální podobě objevil ve Spojených státech dvacátých let minulého století, bezprostředně po přiznání volebního práva ženám.¹⁰⁴⁾

Takovýto kritický přístup v uvažování o postfeminismu v první řadě pomáhá odolat svodům, jež nabízí pojetí lineární historické dráhy definující postfeminismus jako přirozenou aktualizovanou odnož (již překonaného) feminismu, vzniklou v intencích evolučního kontinua. Odmítnutí této historické lineární reprezentace vztahu mezi feminismem a postfeminismem pomáhá při odhalování toho, jak feminismus nadále existuje, a to nejen coby diskursivně definovaný trn v patě postfeministické populární kultury, nýbrž mimo jiné i jako složité strukturované a rozmanité společenské hnutí, jako epistemologické a filozofické stanovisko, jako kritická a analytická metodologie, jako pedagogika a vědecké bádání se zaměřením na rasové, sexuální a třídní otázky a jako účinná strategicky založená rétorika. Kritický odstup od postfeministického lineárního výkladu, podle něhož již feminismus údajně dosáhl úspěchu, umožňuje nahlížet, jak dochází k tomu, že ženy se v současnosti nezbytně nenacházejí na vítězné cestě směřující k rovnopráv-

103) B. J. D o w, *Prime-Time Feminism*; Dowové analýza sitcomu DESIGNING WOMEN tento model lineární historie mírně narušuje, protože zde tvrdí, že seriál je spíše feministický než postfeministický, a to primárně z toho důvodu, že prezentuje formu získávání vyššího společenského uvědomění prostřednictvím ženské sounáležitosti. Nicméně autorka zároveň píše, že většina *explicitní* feministické rétoriky, jež se objevila v THE MARY TYLER MOORE a ONE DAY AT A TIME, se již v DESIGNING WOMEN nevyskytuje.

104) K diskusi o postfeminismu ve 20. letech 20. století srov. Susan B o r d o, *Feminism, Postmodernism, and Gender-Skepticism*. In: Linda J. N i c h o l s o n (ed.), *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge 1990, s. 152; N. F. C o t t, *The Grounding of Modern Feminism*, s. 282.

nosti, nýbrž že kupříkladu trvá stav, kdy jsou nezaměstnané či profesně nevyužité a vydělávají za stejnou práci méně než muži, že nadále bojují za zpřístupnění legálních potratů a že jsou dosud na pracovišti i v rodině obětmi sexuálně a rasově motivovaného násilí.¹⁰⁵⁾ Diskursivně zaměřené uvažování o postfeminismu pomáhá osvětlovat to, v jakém smyslu představuje postfeminismus *kulturní reakci na feminismus*, jež je nasměrována k přetvoření – ve smyslu *přisvojení si* spíše než nahrazení – feminismu.

Za druhé to, že na postfeminismus nahlížíme spíše jako na kulturně-diskursivní strategii než jako na „aktuální“ historické dění, také umocňuje důraz na poznání, jak snadno takový diskurs osciluje mezi „reálnými“ a fiktivními ženami (jako v případě obálky časopisu *Time* a jejího můstku mezi Steinemovou a McBealovou), aniž by bral v úvahu jakékoli jejich odlišnosti. Toto ztotožnění „žen“ s „ženami v populární kultuře“ pomáhá unést tíhu tvrzení (nabízeného tímto diskursem), že se feministické postoje staly všudypřítomnými a že genderové znaky jsou vrozené, neboť se vyskytují jak v anketách (o jejichž metodologických principech se zásadně mlčí), tak v televizní fikci. V důsledku toho pak není nutno se v současnosti jakkoli zabývat složitým pletivem vztahů reálných žen k jejich zaměstnání, rodině, sexualitě a feminismu. Kritická a teoretická analýza postfeministického diskursu reagující na jeho vlastní nárok na univerzálnost nám pomáhá zvýraznit to, že fiktivní postava Ally McBealové a reálné ženy typu „ne, ale“ zpovídané Bolotinovou a Wallisovou jsou *v obou případech* kulturními konstrukty, jimiž se definuje feminismus i postfeminismus, a to přinejmenším v několika z jejich četných podob v kultuře konce 20. století. Tato kritická perspektiva, o kterou se zde snažím, pomáhá rozptýlit zdání všudypřítomnosti postfeminismu tím, že důsledně poukazuje na rozpor (jehož existenci se postfeministický diskurs pokouší popírat) mezi reprezentacemi postfeminismu a skutečným životem žen v jeho složitosti.

Mám-li to stručně shrnout, je mým cílem dosáhnout chápání postfeminismu jako konkrétního historického momentu, který se jako takový sám definoval, ale zároveň i jako mnohostranného kulturního diskursu, který vyjednává, definuje a v důsledku i omezuje představy feminismu v populární kultuře. Zároveň nicméně pokládám za důležité uznat, že některé postfeministické diskursy přiznávají feminismu uvnitř populární kultury určitý prostor. Konkrétně jde o prostor tvořící živnou půdu pro vznik početných narativů o znásilnění. Jak uvidíme v následující kapitole, v tomto prostoru dochází k protínání diskursů o postfeminismu, feminismu a znásilnění, jež se tu simultánně navzájem transformují a podněcují.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Sarah Projansky, *The Postfeminist Context. Popular Redefinitions of Feminism, 1980–Present*. In: Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York – London: New York University Press 2001, s. 66–89.

105) K diskusi o některých z těchto pokračujících forem genderové diskriminace srov. Virginia Vaila, *Why So Slow? The Advancement of Women*. Cambridge: MIT Press 1999.

Citované filmy:

Ally McBealová (Ally McBeal; tv seriál, 1997), *Ďábelská svůdkyně* (The Last Seduction; John Dahl, 1994), *Designing Women* (tv seriál, 1986), *Dharma a Greg* (Dharma & Greg; tv seriál, 1997), *Doktorka Quinnová* (Dr. Quinn, Medicine Woman; tv seriál, 1993), *China Beach* (tv seriál, 1988), *Lois & Clark: The New Adventures of Superman* (tv seriál, 1993), *Melrose Place* (tv seriál, 1992), *Murphy Brownová* (Murphy Brown; tv seriál, 1988), *One Day at a Time* (tv seriál, 1975), *Osudová přitažlivost* (Fatal Attraction; Adrian Lyne, 1987), *Podezření* (Presumed Innocent; Alan J. Pakula, 1990), *Roseanne* (tv seriál, 1988), *The Mary Tyler Moore Show* (tv seriál, 1970), *thirtysomething* (tv seriál, 1987), *Tři muži a nemluvně* (3 hommes et un couffin, Coline Serreau, 1987), *V labyrintu smrti* (Unforgettable; John Dahl, 1996), *Veroničiny svůdnosti* (Veronica's Closet; tv seriál, 1997).

Poznámka o autorce:

Sarah Projansky je profesorkou programu genderových a ženských studií a filmových studií na Univerzitě v Illinois, Urbana-Champaign. Zabývá se mimo jiné genderem a rasou ve vztahu k médiím, feministickými filmovými studiemi, populární kulturou, dívčí kulturou a historií. V roce 2001 publikovala monografii *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. V současné době připravuje k vydání studii zabývající se fenoménem dívčí kultury *Multi-Media Spectacles and Background Figures: Contemporary Disruptions in Girlhood*.