

“Silence about Feminism and ‘Femininity’ as an Aesthetic Value:
Czech Woman Artists through the Eyes of Jindřich Chaloupecký”

Abstract

In his article “The Framing of Central Europe”, Piotr Piotrowski wrote in the late 1990s: “The Art of Eastern and of Western Europe each speaks a similar language but in reality it communicates different meanings dictated by a ‘frame’ that we activate.” When we examine art history during the Cold War and the language in which visual art was written about, it is important to consider not only the differences of the concepts and terms used, but also the terms that were marginalized and obscured, and their social, cultural, and ideological “frames”. This article focuses on a key term of post-war Western art which was expelled from both official and unofficial discussions about visual art – namely, feminist art. It argues that ideological and gender prejudices rather than a lack of information caused Czech art historians and critics continuously to ignore the diversity of feminist art and feminism during the 1970s and 1980s. Taking a rare example of Jindřich Chaloupecký’s writing about women artists, the article documents how the Western feminist art discourse was neutralized during “normalization” (the period that followed the defeat of the pro-reform movement of 1968), by using the much less radical, apolitical term “women’s art” or – even more significantly – by biologically determined “femininity” in art.

Klíčová slova

ženské umění – feminismus – Jindřich Chaloupecký – české poválečné umění – Východ – Západ

Keywords

Women’s art – Feminism – Jindřich Chaloupecký – Czech post-war art – East – West

Autorka působí na VŠUP v Praze.

pachmanova@vsup.cz

MLČENÍ O FEMINISMU A ŽENSKOST JAKO
VÝTVARNÁ HODNOTA. ČESKÉ UMĚLKYNĚ
OČIMA JINDŘICHA CHALUPECKÉHO
MARTINA PACHMANOVÁ

1 Piotr PIOTROWSKI,
„Rámování střední Evropy“,
in: Pavlína MORGANOVÁ –
Terezie NEKVINDOVÁ – Dagmar
SVATOŠOVÁ – Jiří ŠEVČÍK (eds.),
*České umění 1980–2010. Texty
a dokumenty*, Praha: VVP AVU
2011, s. 323.

V textu „Rámování střední Evropy“ napsal na sklonku devadesátých let minulého století polský historik umění Piotr Piotrowski, že „umění Východu a Západu mluví podobným jazykem, ale ve skutečnosti komunikuje rozdílné významy, diktované ‚rámcem‘, jež aktivujeme“.¹ Zkoumáme-li podobu dějin umění v době stu-

dené války a jazyk, jímž se o umění psalo, je důležité vnímat na obou stranách železná opona nejen odlišnosti významů jednotlivých pojmů a rétorických obrátů, ale rovněž pojmy zamlžované a zamlčované. Jejich „rámce“ – sociální, kulturní a ideologické – jsou totiž pro rekonstrukci dějin umění neméně důležité. Příspěvek věnuji jednomu z klíčových pojmů poválečného západního umění, jenž zůstal v bývalém Československu vykazán mimo oficiální i neoficiální diskuse o podobách a smyslu umění: feministickému umění. Pokusím se ukázat, že za důsledným přehlížením rozmanitosti feministického umění a feministické umělecké kritiky mezi tuzemskými odborníky nebyla ani v době normalizace jen nedostupnost informací, nýbrž rovněž ideologická a genderová předpojatost. Na příkladu příležitostných textů Jindřicha Chaloupeckého věnovaných některým soudobým umělkyním (především Evě Kmentové) pak doložím, jakým způsobem byl v českém prostředí sedmdesátých a osmdesátých let západní feministický umělecký diskurz neutralizován prostřednictvím ženskosti v umění. Chaloupecký přesto zůstává jedním z mála dobových českých teoretiků, kteří se soudobému umění žen věnovali.

Zatímco na Západě se debata o feministickém umění rozvíjela od konce šedesátých let, a s tím souvisel i nástup vynikajících umělekyní hlásících se k feminismu (Judy Chicago, Martha Rosler, Louise Bourgeois,

Eva Hesse, Rosemarie Trockel, Hannah Wilke ad.), za železnou oponou diskuse na toto téma v podstatě neexistovaly. Netýkalo se to pochopitelně jen Československa. Jak dokládá například řada textů v nedávno vydaném katalogu k rozsáhlé výstavě *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* ve vídeňském Muzeu moderního umění, podobná situace vládla ve většině zemí bývalého východního bloku.²

Nedostatek informací a skutečného dialogu se Západem; málo vzájemné solidarity mezi ženami a kolektivní snahy o změnu; přežívající převaha modernistické tradice a převažující pojetí umění jako transcendentní kategorie stojící mimo život a sociální i psychické procesy; skepse vůči „-ismům“, na něž bylo nahlíženo podezřívavě a často byly odsuzovány jako nebezpečí nové „totality“; absolutní nedůvěra vůči politickému umění, které zdiskreditovala oficiální propaganda komunistického režimu; a v neposlední řadě sexismus a misogynství, prosakující všemi vrstvami společnosti – to jsou pouze některé z hlavních důvodů, proč debaty o feminismu a genderu přežívaly ve východoevropských uměleckých kruzích tak dlouho na okraji zájmu.

V sovětských satelitech se přesto již na konci šedesátých let objevily výrazné autorky, jejichž tvorba se pozoruhodně blížila západnímu ženskému a feministickému umění: využívaly tradiční ženské symboly, materiály a techniky s jasným cílem podkopat dominantní mužský kánon, avšak k feminismu se žádná z nich otevřeně nehlásila.³ Stejně tak se za železnou oponou nerozvinula ani fundamentálnější teoretická debata o feminismu nebo o genderové politice kultury a umění. Diskuse o svobodě a autonomii byly namířeny v první řadě proti totalitnímu režimu, a patriarchální uspořádání společnosti – ať na úrovni vládnoucí nomenklatury, nebo mezi „nepřáteli“ režimu – se nebralo v potaz. Podobná ignorace genderu ovládala i diskurz umění. Jak uvádí maďarská historička umění Edit András, odmítání genderu, „jeho teoreticky podloženého zkoumání a umělecké analýzy, se stalo (zvláště markantní) v 80. letech, kdy začal i na mezinárodní scéně slábnout dřívější revoluční zápal militantního feminismu a nastoupila druhá generace: lidé přistupující k tématu s jistým odstupem, s více analytickou a filosoficky lépe promyšlenou novou strategií“. Dobré umění bylo mezi umělci, kurátory a teoretiky v této části Evropy „jediné a nedělitelné“ a posuzovat ho bylo možné jedině na

2

Bojana PEJIĆ (ed.), *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (kat. výst.), Kolín nad Rýnem: König 2010.

3

Zde jmenujme alespoň Alinu Szapocznikow v Polsku, Janu Želibskou v bývalém Československu či Sanju Iveković v Chorvatsku.

4

Edit ANDRÁS, „Contemporary (Women's) Art and (Women) Artists on Water Ordeal“, in: *eadem* – Gábor ANDRÁSI (eds.), *Water Ordeal*, Budapešť: Óbudai Társaskör 1995, s. 41. Více k této problematice viz: Martina PACHMANOVÁ, „In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory“, in: PEJIĆ (ed.), *Gender Check. A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, Kolín nad Rýnem: König 2010, s. 37–49. Pojem „gender“ dále používám jako kritickou kategorii, vztaženou k sociálním a kulturním konstruktům maskulinity a femininity. Pojmem „pohlaví“ naproti tomu odkazuji k tradičnímu chápání rolí mužů a žen jako přirozených, vycházejících z biologických determinant. Respektuji tím rovněž skutečnost, že první z uvedených pojmů se v českém prostředí před rokem 1989 nepoužíval.

5

Pavlna MORGANOVÁ – Dagmar DUŠKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK (eds.), *České umění 1938–1989. Programy / Kritické texty / Dokumenty*, Praha: Academia 2001.

základě obecných a domněle objektivních kritérií kvality, nikoli však prizmatem genderu.⁴

To se týkalo i bývalého Československa. Informace o západním feministickém umění a výrazných ženských uměleckých osobnostech do českého intelektuálního prostředí téměř neprosákly, což se týká jak doby uvolnění atmosféry druhé poloviny šedesátých let, kdy se tuzemská umělecká periodika začala soustavněji a bez cenzury věnovat současnému dění ve světě, tak neoficiálních tiskovin publikovaných v době normalizace. O tom, jak marginální roli hrál feministický a genderový diskurz v českém a slovenském prostředí v posledních dvaceti letech před pádem Berlínské zdi, ostatně výmluvně svědčí i antologie *České umění 1938–1989*; mezi více než sto třiceti položkami uměleckých hnutí a myšlenkových směrů ve věcném rejstříku této obsáhlé publikace není jediná zmínka o feminismu či feministickém umění. Zavádějící, nicméně – jak dále uvidíme – příležitostně používaný pojem „ženské umění“ zde rovněž nefiguruje.⁵ Na absenci feministického či genderového diskurzu neměla žádný dopad ani nepřehlédnutelná stopa, kterou na české a slovenské výtvarné scéně od šedesátých let zanechávala řada umělkyně.

Jediným teoretikem, který se příležitostně věnoval ženskému umění a snažil se tento fenomén ve svých spisech nějak uchopit a reflektovat, byl Jindřich Chalupecký. Nenahlížel však ženskou otázku ve smyslu ženské emancipace, čili jako otázku politickou, nýbrž jako otázku existenciální, a především výsostně estetickou. Chalupecký explicitně odmítal feminismus, jenž mu byl – stejně jako všechny jiné myšlenkové programy – překážkou pro svobodné umění a který nadto, jak tvrdil, české umělkyně a ženy nepotřebují. Ve svých úvahách o ženském umění přitom opakovaně rýsoval jasnou cézuru mezi Západem a Východem (v daném případě reprezentovaným Československem), a nezastíral přitom skepsi a nevěru nejen vůči feministickému umění překračujícímu hranice umění a politiky, ale ani vůči jakýmkoli teoretickým postulátům. Teorii (feministickou či jinou) a protestní manifestování (ženskosti či čehokoli jiného) totiž vnímal jako manipulaci uměním zvnějšku, nepravou objektivitu, a především jako brzdu umělecké autenticity vznikající výhradně z vnitřní nezbytnosti.

České ženské umění Chalupecký staví do jasného kontrastu k feministickému umění na Západě. Protagonistky západního umění připomíná jen v textu „Smysl moderního umění“. Letmo zde zmiňuje Lyndu Benglis, více pozornosti pak věnuje Evě Hesse – jedné „z osobností v moderním umění nejpodivuhodnější“.⁶ Obě autorky uvádí v souvislosti s novou expresivitou „pomini-malismu“, a ačkoli Hesse a Benglis – zvláště pak Benglis⁷ – rehabilitovaly mnohé technické postupy a měkké, často i tekuté materiály, které byly stigmatizované jako ženské (latex, textil, keramika), a otevřeně se hlásily k feminismu, tuto okolnost Chalupecký výslovně, avšak poněkud vágně a bez jasné argumentace odmítá. „Feminismus v umění zašel na týž sexismus, proti kterému chtěl bojovat,“ píše.⁸

V žádném dalším ze svých čtených textů o současném umění se Chalupecký o západních umělkyních nezmiňuje, a to dokonce ani tam, kde byla výtvarná a myšlenková blízkost českých, případně slovenských umělkyní s jejich západními soupeřnicemi nepopíratelná.⁹ Chalupecký se výborně orientoval ve světovém umění a – jak dokládá ve stati „Smysl moderního umění“ – byl obeznámen i se soudobou produkcí jeho ženských představitelk. Spíše než o neznalost tedy mohlo jít o vědomý či podvědomý strach z radikalismu západních umělkyní. Import feministického aktivismu totiž pro něj byl nežádoucí stejně jako import feministické teorie: pod jejich vlivem by dle jeho soudu české ženské umění ztratilo svou autenticitu a čistotu. Mytizování domácího umění jako příkladu nezkorumpované a výsostně svobodné tvorby ostatně nebylo v Chalupeckého textech výjimečné. Jak vyplývá z jiných jeho textů ze sedmdesátých a osmdesátých let, navzdory totalitním praktikám komunistického režimu nevnímal izolovanost českých umělců a umělkyní jako handicap, nýbrž jako příležitost a popud k tvůrčímu rozkvětu. V Čechách „zůstal moderní umělec ve svém ateliéru svoboden: odpovídal jen sám sobě, či nezbytnosti, která ho k umění vedla. [...] Co se tedy zdálo nevýhodou a co mnozí umělci sami těžko nesli, ukázalo se být velkou příležitostí.“¹⁰

6

Jindřich CHALUPECKÝ, „Smysl moderního umění“ (1971), in: *Cestou necestou*, Jinočany: H&H 1999, s. 150.

7

Lynda Benglis se vedle minimalistické plastiky v této době zabývala i aktivistickým feministickým uměním.

8

CHALUPECKÝ, „Smysl moderního umění“, s. 150.

9

Jedinou slovenskou umělkyní, kterou Chalupecký ve svých textech soustavněji sledoval, byla Jana Želibská. Viz např. „Nultý čas“ (1975), in: *Cestou necestou*, s. 189; „Duše androgyna“ (1977), in: *Cestou necestou*, s. 242.

10

Jindřich CHALUPECKÝ, „Příběh Evy Kmentové“, in: *Idem – Jiří ŠETLÍK – Olbram ZOUBEK (eds.), Sborník k počtě sochařky Evy Kmentové (1928–1980)*, Praha: Jazzová sekce 1982, s. 9.

11

Ibid.

12

Jindřich CHALUPECKÝ, *Nové umění v Čechách* (1988), Jinočany: H&H 1994, s. 112.

13

Ibid.

14

CHALUPECKÝ, „Smysl moderního umění“, s. 150.

Ve sborníku k počtě předčasně zesnulé Evy Kmentové Chalupecký píše:

Umění žen má v Čechách (nikoli už na Slovensku) místo rozsáhlé a významné; dávno není okrajovou kuriozitou, naopak mnohé malířky, grafičky a sochařky patří v českém umění k postavám ústředním. Účast žen na moderním umění je ve shodě se světovou tendencí, ale opět je v Čechách toto ženské umění podstatně odlišné. Nevzniklo z feministického protestování, a jakkoli nese v sobě mnohé prvky specifické, není to z programu: ženskost tohoto umění je jen důsledkem nutnosti a samozřejmosti, s jakou vzniká.¹¹

V podobných intencích pak uvádí v knize *Nové umění v Čechách*, že české umělkyně

mají zde místo nikterak méně důležité než umělci muži. Nepotřebují k tomu feministických programů. Jinde jsou provokovány navyklym potlačováním. V Čechách k tomu nedochází. Při veřejném uplatňování sdílejí tu moderní umělkyně stejnou nepřízeň jako umělci a v přátelské semknutosti, která tím vzniká, drží dohromady všichni stejně. Nadto umění nebylo zde zatěžováno teoretizováním: ženy mohly tvořit po svém způsobu, aniž musely svou původnost proti komu odůvodňovat a hájit. Jenom na počet je těch žen umělkyní méně, život sám je snadno odvádí od soustředěné tvorby.¹²

Chalupecký na jedné straně popírá existenci nerovnosti pohlaví, ale svou zmínkou o obtížné dosažitelnosti soustředěné tvorby pro ženy bezděky přiznává, že situace mužů a žen v umění je odlišná. Ženy od umění odvádí život – jinými slovy řečeno: mateřství, péče o blízké, o domácnost, tedy věci skrzskrz imanentní, pozemské, světské a privátní. Když Chalupecký hovoří o „prolínání uměleckého a lidského osudu“¹³ jako klíčovém znaku práce českých umělkyní, pak nehovoří o nějaké nadpozemské osudovosti, nýbrž o osudu všednodennosti a tělesnosti – tedy o sociální, biologické a psychické predestinaci. Umělecké dílo ženy se dle Chalupeckého rodí primárně z jejího tělesného života „jako nějaká organická ektoplazma“.¹⁴ Na

tomto předpokladu pak také vyvozuje společné znaky práce českých umělkyní, u nichž je znát, že „jsou více než muži vázány na svou soukromou existenci. Už to samo je vede k té autobiografičnosti jejich umění. Nadto jsou u nich naznačeny společné znaky výtvarné. Jsou si intenzívně vědomy svého těla a jeho specifického prostoru. Proto se většinou vyjadřují sochou, reliéfem, grafikou – grafika je rovněž reliéfem. Ryzí malířky [...] jsou mezi nimi spíše výjimkou.“**15** Chalupeckého poznámky o ženském umění sice opakují mnohá genderová klišé, neobsahují nicméně sexistický osten: autor se důrazně vymezuje proti západnímu feminizmu, ale dílo českých umělkyní nezakrytě obdivuje a snaží se je pochopit v kontextu dobového českého (nikoli ale světového!) umění. Přesto mu však přisuzuje jiné významy než umění mužů – to v jeho úvahách symptomaticky zůstává uměním bez přívlastku, je inkarnací Umění v jeho čisté podobě.

V eseji „Umění a transcendence“ věnované osobnosti Marcela Duchampa se Chalupecký obsírně věnuje otázce, co je to umělecké dílo. Jak napovídá název, autor deklarativně spojuje skutečné umění s transcendencí – se sférou přesahující konvenční svět a odkazující „jen k nevýslovnému, neviditelnému, k mlčení, k něčemu navždy nepřítomnému“.**16** Umění dle Chalupeckého nezavazuje k žádnému způsobu života a existuje mimo jakýkoli názor, jelikož jej přesahuje do sféry onoho „transcendentního nevíme“:**17** „Není nutných ani postačujících znaků, podle kterých bychom mohli poznat umělecké dílo, až snad na jediný, a ten je negativní: jsou to vesměs předměty nebo akce, jejichž smysl je mimo svět praktického života.“**18**

Na základě autorových příležitostných poznámek na téma ženského umění je zřejmé, že hodnoty, které vyzdvihoval právě u soudobých umělkyní typu Evy Kmentové, Adrieny Šimotové nebo Aleny Kučerové, byly jiné povahy než hodnoty umění transcendence: bylo to naopak umění přítomného a hmatatelného, které v očích Chalupeckého spojovalo dílo těchto a několika dalších umělkyní, jimž se více méně dařilo skloubit život manželek a matek s uměleckou profesí. Když Chalupecký bilancoval in memoriám tvorbu Evy Kmentové, výslovně uvedl, že „byla mezi [...] českými výtvarnými umělkyněmi osobností mimořádně výraznou právě proto, že její umění bylo svrchované ženské. Dokonce se dá říci, že jeho

15

Ibid.

16

Jindřich CHALUPECKÝ, „Umění a transcendence“ (1977), in: MORGANOVÁ – DUŠKOVÁ – ŠEVČÍK, *České umění 1938–1989*, s. 385.

17

Ibid., s. 384.

18

Ibid., s. 385.

19

CHALUPECKÝ, „Smysl moderního umění“, s. 150. Důraznou kritiku pohlavní podmíněnosti významu transcendence a imanence vyřkla ve své knize *Druhé pohlaví* (1949) francouzská filosofka Simone de Beauvoir. V doslovu k českému překladu knihy Jan Patočka v roce 1966 napsal: „Není zajisté nemravnost rozebírat filosoficky nepochybnou skutečnost, že člověk je tvor tělesný, což znamená jedním dechem: určený svým pohlavím, a že tato určenost platí pro obě pohlaví stejně, právě tak jako nedílňost duchovní existence, tj. svobody, od pouhé instinktivnosti, imanence v ryze vitální sféře. Rozlišovat zde role, přisuzovat jedinému pohlaví za úděl svobodu, překonávání a transcendenci, a druhé konfinovat do imanence, je právě ona velká historická lež, kterou Beauvoirová odhaluje jak v reálném společenském životě od prvopočátků, tak i ve všem zdánlivém zbožňování ženy v mýtech, které okolo ní upředl a jí vnutil muž svou obrazností, svou převahou, svou mocí.“ Jan PATOČKA, „Doslov“, in: Simone de BEAUVOIR, *Druhé pohlaví*, Praha: Orbis 1966, s. 398.

výtvarná hodnota vyplývala právě z této jeho ženskosti.“**19**

Ačkoli Chalupecký neuvádí, co konkrétně myslí pod pojmem „ženskost“ či „ženský“, dobové umělkyně tímto tvrzením spoutává s jejich pohlavím. Tím, že odmítá jejich práci vnímat jako jeden z projevů dobového feministického diskurzu, jim odpírá reálnou politickou sílu – tedy možnost a především sebevědomí k podkopávání patriarchálních norem umění a kultury vůbec; tím, že zdůrazňuje jejich zakotvení v ženském těle a ženské psýše, jim zároveň *de facto* odpírá participaci na nejvyšší formě umění, jež je uměním bez přívlastku – uměním bezpohlavním či nadpohlavním. Jeho optiku ostatně potvrzovaly samotné umělkyně. K feminizmu se až na výjimky, k nimž patřila např. Jana Želibská, nehlásily. Nejenže jejich nepřitelem v první linii byl – jak již bylo řečeno – totalitarismus spíše než patriarchát (a to i přesto, že komunistický aparát byl patriarchální stejně jako disent či šedá zóna), ale přihlášení se k myšlenkám feminizmu by bylo bývalo v očích jejich soupeřníků diskvalifikovalo jejich

tvůrčí potenciál. Jak však ukazuje Chalupeckého akcentování ženskosti, cejchu pohlavní „jinakosti“ stejně neunikly.

Chalupecký nezpochybňoval význam žen v současném českém umění. Myslím, že lze dokonce bez nadsázky říci, že takzvané ženské umění bytostně obdivoval. V jeho očích však mohlo obstát jen za předpokladu, že bude uměním apolitickým, a bude-li inkarnací jakési věčné ženskosti. Neuvažoval přitom o ženském principu jako o opaku principu mužského, ale vnímal je po jungiánsku jako dva póly jediného vesmíru. Naplnění utopické představy harmonického vztahu mezi oběma principy pak dokonce idealisticky považoval za předpoklad přežití celého lidstva.

„C. G. Jung nalézal v muži jeho ženskou duši a v ženě její duši mužskou: anima a animus,“ píše v knize *Nové umění v Čechách*.

Možná, že ona anima je sídlem tvořivosti a tento animus duchem pořádajícím; že jsou neodlučitelnou dvojicí chaosu a kosmu; jin a jang. Ženy se nemají vyrovnat mužům, nýbrž mají přinést do světa něco,

nač muži nestačí a co našemu věku možná nejméně chybí. Žijeme ve světě, který je odedávna, od počátku ovládnut mužem a jejich fyzickou superioritou. Ta se dnes promítá i do převahy a strnulosti ideologického myšlení. Ale jestliže fyzická superiorita ztrácí ve věku obecné mechanizace význam nebezpečné převahy mužského organizujícího ducha, neotvírá se tu právě prostor pro ženu a není jí právě nyní více než kdy jindy potřeba? [...] Dnešní politické dění zůstává projekcí mužského ducha; a hrozí zničit naši civilizaci. Umění musí začít odjinud; vrátit se k tvůrčím silám oné ženské duše lidského androgyna. [...] Ženy mohou asi nejspíše dosáhnout onoho „écart absolu“, abychom zůstali u Bretonova slovníku, onoho „naprostého oddálení“ od oněch neřešitelných problémů a falešně postavených otázek, pod nimiž se hroutí naše civilizace. Nemusí ani brát na vědomí toto mužské neštěstí a svou pravdu a sílu mohou čerpat odjinud.**20**

20

CHALUPECKÝ, *Nové umění v Čechách*, s. 124–125.

21

PATOČKA, „Doslov“, s. 398.

V závěru své úvahy na téma ženské umění se tak Chalupický ocitá v jisté myšlenkové schizofrenii. Organizující duch přesahující obyčejný svět – tedy princip vzývané mužské transcendence – označuje za zdroj neshody a ideologických schizmat, jež lze překonat jedině návratem k ženským hodnotám: k chaosu a k principu ženské imanence. Jak se tedy nakonec ukazuje, ženské se – Chalupického odporu k feministickým teoriím navzdory – v jeho myšlení odhaluje jako politická, či dokonce revoluční síla. Nemá však nastoupit proto, aby podkopala patriarchální pořádky, nýbrž proto, aby lidstvo přivedla zpět k jeho mytické a archetypální jednotě androgyna. Aťsi je tato jungiánská myšlenka jakkoli idealistická, ukazuje, že Chalupický nakonec nepřímě odmítl pohlavní dualitu jako historickou fikci. Ve shodě se Simone de Beauvoir, jejíž *Druhé pohlaví* bylo v českém prostředí známo od druhé poloviny šedesátých let, totiž nakonec přijímá tezi, že – jak píše Jan Patočka v doslovu k této „bibli“ feminizmu – „žena není druhá, nýbrž že je v jádře touž transcendencí, totiž uvědoměle svobodnou, osobní, tvůrčí bytostí jako muž, jenže z historických a existenciálních důvodů zcizenou“.**21**