

Fay Weldonová (nar. 1933)

Vliv druhé vlny feministického hnutí a feministických kritických teorií v 70. letech se projevil u celé řady britských spisovatelek novým přístupem k dosud neprobádané tematice ženské zkušenosti, novou estetikou otevřeného pohledu na problematiku postavení ženy ve společnosti a rodině, vzájemných vztahů mezi ženami, ženského těla a sexuality. Touto tematikou se v celé její šíři zabývá rozsáhlé dílo Fay Weldonové, jejíž romány jsou navzdory kritické trpkosti, hněvu a ironickému smíchu zábavné a svou polemičností ponechávají naději.

Feministickou ideologii odráží raný sociologizující román *Dole mezi ženami* (Down Among the Women, 1971), který na epizodách ze života tří generací žen, v období od konce války do šedesátých let, mapuje společenskou situaci žen ve světě, „kde muži svádějí, přivádějí do jiného stavu, zrazují, opouštějí; kde zákony jsou tvrdé a mysteriózní a kde žena zůstává bezmocná.“¹ Avšak od samého počátku svého díla Weldonová ženy a koncept sesterství neidealizuje, naopak poukazuje na politováníhodný nedostatek ženské solidarity. I když Praxis ve stejnojmenném románu z roku 1978 říká, že s manžely a dětmi ženy žijí jen dočasně a důležitější vazbu vidí mezi přítelkyněmi, takto již neuvažuje, když chladnokrevně rozbíjí manželství jiné ženy. Slova Chloe, vypravěčky z předchozího románu *Přítelkyně* (Female Friends, 1975), že „jsme nesolidární, musíme takové být, abychom přežily“², nabyla univerzální platnosti v celém následujícím autorčině díle. Se stejnou otevřeností a bez zábran literárních konvencí vede Weldonová čtenáře labyrintem ženské každodennosti, která se skládá z prání, utírání prachu a starostí o „uspokojování potřeb jiných lidí“ (Praxis, s. 256). Pak snad alespoň na čas souhlasíme s Praxis, že je-li toto „přirozený“ úděl ženy, pak „musíme bojovat proti přírodě zuby nehty“ (s. 147). S tak jednoduchou přímočarostí ovšem u Weldonové dlouho nevystačíme, protože morální autoritu postav a jejich výroků znevažují jejich jiné úvahy a hlavně jejich činy. A protože u Weldonové nikdy není daleko k parodii, jednoznačné soudy nejsou na dosah. Její hrdinka Praxis se ocitá v průběhu románu v mnoha rolích, v nichž se pravda a práva ženy jeví jinak z různých úhlů pohledu. Praxis prožila dětství nemanželského dítěte, zprvu hýčkaného, později zanedbávaného, v době, kdy nemanželský původ byl traumatizujícím stigmatem. Ve vztahu k mužům, kterým snadno podléhala, zkusila nejprve roli upracované manželky, později roli znuděné manželky z bohatého předměstí, manželky opouštějící muže i děti a posléze i úděl zhrzené partnerky, která zůstává nakonec sama. Bez mužů pak zažila závratnou kariéru v ženském hnutí i pád a osud zapomenuté stárnoucí osamělé ženy.

Střet rolí, které ženy chtějí a/nebo mohou hrát, se opakuje jako jeden z ústředních motivů Weldonové a v extrémnější formě gotického experimentu dominuje i jinému příběhu ze 70. let, nazvaném *Vzpomeň si na mne* (Remember Me, 1976). V tomto románu Madeleine, rozvodem oloupená o statut manželky a tím o svou identitu, vstupuje po své smrti při autonehodě jako duch do života svých sokyň, které nahlodává kritickým vnitřním hlasem v jejich tradiční, ctnostné jistotě sebezapírajících se manželek a matek. Nadpřirozený prvek příběhu přitom nikterak nesnižuje realismus postav a světa, v němž se pohybují. Podle Weldonové jsou kouzla a nadpřirozeno ve srovnání se současnými poznatky vědy vlastně něco docela obyčejného³, a jako s obyčejnou součástí absurdnosti reality s nimi také zachází.

Weldonová se definuje jako feministka především v tom, že feministický pohled na svět přijímá za svůj: „Jsem feministka, ale neoznačovala bych se za feministickou spisovatelku, protože to by znamenalo, že jsem své romány napsala proto, že jsem feministka. Jsem feministka a píše romány, a protože věřím, že feminismus je pravdivý pohled na svět, to co píšu, musí vyznít feministicky.“⁴ Weldonové feminismus spočívá hlavně v kritickém postoji vůči dosavadnímu uspořádání světa, které zvýhodňuje muže a dává jim nespravedlivé výhody nad ženami, jež se často stávají oběťmi jednání mužů, ale tím vlastně spíš oběťmi společenského systému, který takové jednání plodí a toleruje. Weldonové mužské postavy nejsou nikdy kladní hrdinové, ale její zřejmá zaujatost vůči mužům nepřekračuje hranici nepřátelství či zla. Muže vidí spíš jako rozmazlené chlapce, kteří si své špatné chování k ženám většinou vůbec neuvědomují ani nepřipouštějí, protože tak je společnost vychovala. I když Weldonová ochotně říká, že muže nenávidí, přiznává, že je to spíš jen postoj, a to postoj provokativní. Na druhé straně tvrdí, že mužské postavy v jejích románech nejsou o nic horší než její ženské postavy⁵, z nichž také nevytváří kladné hrdinky, ale vždy rozporuplné, často nepřijemné osoby, s nimiž se však na rozdíl od mužů ztotožňuje. Ženám dává také větší naději na zlepšení, protože současné, i když pomalé změny ve společenských postojích pracují v jejich prospěch, na rozdíl od mužů, kteří tak ztrácejí ze svého privilegovaného postavení. Pozitivní vývoj pozoruje Weldonová také u konceptu sesterství, ačkoliv se v jejích románech takovýto optimismus příliš neodráží. Weldonová se však domnívá, že od 50. let, kdy ještě převládal názor, že ženy jsou si navzájem rivalkami a nepřítelkyněmi, došlo k znatelnému posunu v ženské emancipaci, což podle Weldonové znamená větší svobodu ve volbě partnera, protože ho již ženy nepotřebují k přežití, a proto i menší rivalitu mezi ženami.⁶ Nicméně ideál sesterstva zůstává nedostupně vzdálený, jak v současné společnosti, tak v románech Weldonové. Ačkoliv její sounáležitost s feministickým myšlením je nesporná a navíc stvrzená kritikou i autorkou samotnou, Weldonová se nehlásí k žádné specifické feministické teorii a bývá naopak za svůj charakteristický způsob zobrazování ženské problematiky z někte-

rých částí feministického tábora kritizována. To se týká hlavně jejího přiznání existence vzájemné nesnášenlivosti a rivality mezi ženami a některých povahových rysů žen, proti nimž chce Weldonová bojovat. Zda ženy jsou či nejsou oběťmi anatomie svého těla a jeho pochodů, což představuje jeden ze sporných bodů feministických teorií, zkoumá její sedmý román *Pýchavka* (Puffball, 1980).

Ačkoliv feministická tematika v díle Weldonové jistě převládá, romány jako *Prezidentovo dítě* (The President's Child, 1982) a *Shrapnelova akademie* (The Shrapnel Academy, 1986) překračují hranice ženského světa do politické alegorie a obecnější morální problematiky. Podle svých vlastních slov se v *Prezidentově dítěti* autorka také více než jinde zabírá tvarem románu, v tomto případě spojením tří rozdílných součástí příběhu — známé weldonovské domácí scény, sofistikovaného literárního vyprávění slepé Maie a detektivní zápletky — v jeden organický celek.⁷ Přestože všechny romány Weldonové mají poutavý děj, nepovažuje autorka tento aspekt svého díla za podstatný. Každý z jejích románů předkládá určitou tezi, z níž děj pak vyplývá a k jejímuž řešení slouží. Weldonová věří ve vliv beletrie na život lidí, protože podle ní „lidé získávají do neuvěřitelné míry svůj názor na svět z románů.“⁸ Proto je také záměrem jejího díla udílet morální lekce, které odhalují, co je absurdní, nespravedlivé a špatné v lidském soužití, a které směřují ke změně ve společenských postojích. To však neznamená, že její hrdinky nebo dokonce hrdinové procházejí vždy změnou k lepšímu. Důležitou úlohu v procesu změny hraje podle Weldonové sebepoznání, k němuž lze, podle její vlastní zkušenosti, dojít pomocí psychoanalýzy (Weldonová vystudovala psychologii). Weldonové jde o praktický dopad sebepoznání, kdy psychoanalýza pomůže jedinci odhalit, co je v jeho životě pozitivní, a odstraní tak pocit křivdy. Člověk je pak schopen převzít zodpovědnost za svou osobnost. Weldonová se dokonce domnívá, že nebýt bolestného, byť velmi zajímavého procesu psychoanalýzy, jemuž se podrobila, nebyla by asi nikdy začala psát.⁹ Avšak přímý podnět k psaní jí dává pocit rozhořčení a pobouření, který se odráží v satirickém pojetí jejích románů, často hraničícím se sarkasmem. V jejím obraze společnosti zcela chybí příjemné vize klidu a harmonie, stejně jako nekontroverzní protagonisté. Její komedie lidského života se odehrává v dost strašném světě mocenského boje mezi mužem a ženou, ve světě zrady a úskoků mezi ženami, napětí mezi rodiči a dětmi a obecné lidské zloby a malosti. Rozhořčení a pobouření nad tím, jak se lidé k sobě navzájem chovají zahrnuje nejen kritiku patriarchální společnosti z feministického hlediska, ale i sarkastickou kritiku britské třídní stratifikace a stinných stránek současné společnosti. Snaha o vyvážení závažnosti obsahu se zábavným pojetím staví Weldonovou často před dilema: „Obávám se, že mám instinkt vždy všechno trivializovat, i když se mu stále s hrůzou bráním. Je to slabost, protože dělat si legraci je velké pokušení; člověk může zajít příliš daleko a musí se tomu bránit, nebo se snažit o rovnováhu.“¹⁰ Na druhé straně se Weldonová domnívá, že přílišná vážnost

odrazuje čtenáře a naopak zábavnost a kontroverznost udrží pozornost i těch čtenářů, kteří s ní nesouhlasí. Mimoto čtenářský souhlas ani není cílem jejich vždy polemických textů.

Charakteristický styl próz Weldonové splňuje požadavky jak na důraznou moralizující závažnost, tak na úsečnou satirickou zábavnost, a bývá spojován s spisovatelčinou několikaletou zkušeností s prací v reklamě. Ta ji poučila o tom, jak čtenář přijímá jazyk a jak rychle, přesně a jasně sdělit, co chce říci. Reklama ji také naučila zacházet s důrazem: „Chcete-li něco zdůraznit, musíte kolem dokola nechat prázdný prostor.“¹¹ Už při letném pohledu na stránky mnoha jejích románů, ale třeba i politicko-kulturního pamfletu *Posvátné krávy* (*Sacred Cows*, 1989), si nemůžeme nepovšimnout oddělených krátkých odstavců nebo otázky či jednoslovné odpovědi jakoby visící v prázdnu. Weldonová nezahluje svůj text slovy a její stránka často svítí prázdnými místy.

...

Sypme si popel na hlavu, že ve skutečném světě nemluvíme
o tom, o čem by se mluvit mělo; a ve světě fantazie mluvíme
o tom, co by mělo zůstat nevyřčeno.
Sypme si popel na hlavu.¹²

...

Přes známky tradičního realismu s detailním popisem a podrobným dějem, převažuje u Weldonové dialog a důrazná argumentace, která často přerušuje vyprávění, zvláště vyprávění minulých příběhů a událostí, interpretací z hlediska přítomnosti. S typickou ekonomii několika synkopovaných vět se promění Ruth v *Životě a láskách jedné ďáblice* (*The Life and Loves of a She-Devil*, 1983) z pečlivé manželky a matky v ženu — ďábla:

Chci pomstu.
Chci moc.
Chci peníze.
Chci být milována a lásku neopětovat.

...

Nic není nemožné, ne pro ďablici.

Sloupněte manželku, matku, najděte ženu, a je tu
ďáblice.
Výborně!¹³

Lorna Sageová nazvala Fay Weldonovou didaktickou dekonstruktivistkou, jejíž texty zároveň „boží zatímco staví“.¹⁴ Na tomto procesu se výrazně podílí jazyk jejích vypravěčů, kdy názor prosazovaný s přesvědčivou vehemencí v ich-formě, kontrastuje se stejně silným názorem vševědoucího vypravěče, aby jej opět zvrá-

til, nebo alespoň ironicky komentoval didaktický autorský hlas. Netřeba dodat, že i u tohoto hlasu chybí záruka, zda je to opravdu autorčiný hlas, kdo přímo oslovuje čtenáře.

Hra extrémů: Život a lásky jedné ďáblice

Často citovaným, analyzovaným a komentovaným dílem, a vedle *Praxis* snad nejčtenějším románem Weldonové, se stal *Život a lásky jedné ďáblice* (*The Life and Loves of a She-Devil*, 1983), zfilmovaný pro BBC a v této podobě odměněný cenou Britské akademie za nejlepší televizní drama roku 1986. Kde *Praxis* v 70. letech šokovala novostí radikálního přístupu k ženské tematice, dokáže tento poněkud fantastický román šokovat mnohemu již přivyklé čtenáře dodnes. Weldonová zde pracuje s extrémem a pohybuje se mezi realitou, románkem (popular romance) s příměsí gotického hororu a science fiction. Když Ruth, pečlivou a vzornou manželku a matku dvou dětí, opustí manžel a odejde ke své krásné a slavné milence, sdílíme Ruthino rozhořčení a nemůžeme nesympatizovat s jejím údělem. Přes Ruthina silná slova, „chci pomstu, chci moc, chci peníze“ (s. 43), očekáváme zřejmě jen další „návod pro ženy, jak přežít“, jak někteří kritici Weldonové romány charakterizují¹⁶, i když podle rozhovoru s Johnem Haffendenem¹⁶ Weldonová své dílo v tomto světle nevidí. Jako většina jejích hrdinek se Ruth nachází v nevýhodné, bezvýhodné a typicky ženské situaci kolotoče domácích prací, péče o děti a plnění manželových očekávání, na němž je zcela finančně závislá. Veliká a nehezka Ruth, uvězněná ve své předměstské domácnosti, představuje pravý opak své sokyně Mary Fisherové, která je ztělesněním hrdinek svých populárních romantických příběhů. Krásná křehká blondýnka

Mary Fisherová žije ve Vysoké věži na mořském břehu: píše hodně o podstatě lásky. Vypráví lži. (s. 5)

Již v 70. letech se v Británii románky pro ženy, jakými se proslavily například Barbara Cartlandová nebo Catherine Cooksonová, nebo romance edice Mills and Boon, staly předmětem akademických studií, které se zabývaly sociologickými i literárními aspekty tohoto populárního žánru jako kulturního fenoménu. Zatímco ranější, a nejen feministické, studie se vyznačovaly odmítavým kritickým postojem k těmto romancím na základě textové analýzy z hlediska manipulace čtenáře(k) a poukazovaly na negativní působení falešného světa romancí na žádoucí změny v postavení žen v patriarchální společnosti, během 80. let bylo možno pozorovat posun směrem k reflexivní etnografii čtenářek. Radikální kritiku románků postupně začaly vytlačovat studie soustředěné na čtenářky a způsob, jak si nacházejí v textu zábavu a potěšení, aniž by se jím nechaly manipulovat.¹⁷ S *Životem a láskami* patří Weldonová

časově i postojově k tvrdým kritikům románeků a špetkou domácího realismu starostí o neposlušné děti a přestárlou matku trpící inkontinencí brzy splaskne Maryinu bublinu ideální lásky na pozadí uzeneho lososa se šampaňským v romantické věži. O toto řešení se totiž postará Ruth, když v sobě vlastní vůlí vyvolá ženu — ďábla.

Ruth vidí sebe samu jako výtvar a oběť svého manžela Bobba, vlastně i „dáblicí“ ji nazval on. A protože ďáblice mohou všechno, založí Ruth v domě požár, aby ho Bobbo nemohl se ziskem prodat, odvede děti k Mary do Věže a vydá se na systematickou a ďábelskou pouť, jejímž cílem je zničit Bobba a Mary Fisherovou. Ruthino nenávisné tažení vyvažuje Weldonová její v podstatě pozitivní roli jakéhosi ženského Robina Hooda, když rozpoznává zlo a vystoupí proti němu, i když za svým vlastním cílem. Jednotlivými epizodami Ruthiných zastávek na cestě pomsty vykresluje Weldoná trpce neutěšené obrazy sociálních problémů současné Británie, místa a situace, která jsou opět v extrémním protikladu k skleníkové existenci Mary Fisherové a jejích románeků. Pod různými jmény pracuje Ruth jako pomocnice v domácnosti, v nemocnici pro šílené vězně, v domově důchodců, kam Mary odložila svou matku, kde nejen panují neutěšené poměry, ale kde pracují převážně ženy, protože zejména jen takové pracovní příležitosti pro ně zůstávají snadno dostupné. Epizodou v Restwoodu, penziónu pro přestárlé, kde paní Trumperová „pečuje“ o staré ženy, jen pokud nepotřebují stálou zdravotní péči, se Weldonová dotýká již dlouho diskutované problematiky neadekvátnosti zájmu moderní společnosti o staré lidi a konkrétně katastrofálního nedostatku zařízení pro staré a nemohoucí v Británii.¹⁸ Společenskou kritiku spojuje Weldonová s nekompromisně feministickým postojem. Všechny ženské postavy románu jsou nějakým způsobem omezovány, znevýhodňovány nebo obětovány muži či společnostmi, v níž mají muži dominantní postavení. Soudce Bissop sexuálně zneužívá svou manželku; Bobbo svede svou písařku Elsie, ale pak ji hned propustí; jediná výčitka od Mary proti jeho nevěře způsobí, že i ji přestane milovat. Dokonce i Vesta Rose — ideální pracovní agentura pro ženy se všemi službami — zní jako sarkastický vtíp nepravděpodobnou realizovatelností své vize.

Jako už tradičně ve Weldonové románech, mužské postavy vykazují malo pozitivních rysů, s výjimkou materiálních a společenských úspěchů, které jim, na rozdíl od žen, společnost umožňuje. Ruthin manžel Bobbo, rozmazlený ženami a všeobecně pro-mužskými společenskými postoji, je vzorem mužského sobectví, které si zřejmě vůbec neuvědomuje. Démonický soudce Bissop se svými sado-masochistickými sexuálními sklony je si samolibě vědom, že byl vždy privilegován svým zjevem, rodinným původem a postavením. Jako anti-hrdinům jim oběma Weldonová zasadí poslední ránu, když Ruth zfalšuje Bobbovi v jeho vlastní kanceláři účty a vmanipuluje soudce do vynesení přísného rozsudku, který pošle Bobba na několik let do vězení. Intelektuální vítězství Ruth nad muži však zpochybňuje otázka morálnosti jejích činů ve jménu pomsty a nenávisti.

Paralelně s Ruthiným vzestupem k moci a penězům probíhá Maryin pád z výšin bohatství a slávy, nezávislosti a ideální lásky.

Mary Fisherová žije ve Vysoké věži s dvěma dětmi a zlostnou matkou a nepozorným milencem a uraženým sluhou. Má pocit, že ji požírají žaživa. (s. 95)

Její peníze pohltí nejen nákladná, a najednou nechtěně početná domácnost, ale hlavně drazí a neúspěšní právníci placení za obhajobu Bobba souzeného za zpronevěru. Ani její románky už nemají úspěch, dokonce je odmítá i její dlouholetý nakladatel, protože do nich proniklo „příliš mnoho reality“ (s. 107). Mary byla schopna psát své romantické fantazie, jen dokud pro ni „láska byla v mysli a ne v těle“ (s. 102). Maryina láska k Bobbovi má spíš podobu úplné sexuální závislosti stárnoucí krásky na mladším muži, kterou Bobbo zneužívá a s jejímiž projevy a jazykem Weldonová zachází s bezostyšnou nestydatostí. Weldonová nastavuje zrcadlo temné a brutální stránce sexuality a všechny sexuální vztahy v *Životě a láskách jedné ďáblice* nějakým způsobem degraduje. A je to vždy žena, která z nich vychází poražena nebo znevýhodněna. Bobbo se oženil s nevhlednou Ruth, protože ji přivedl do jiného stavu. Ve jménu módní upřímnosti jí pak v manželství líčí své nevěry s jinými ženami, bez ohledu na její city. Když Bobbo odejde k Mary Fisherové, vyhledá Ruth místního starého podivína, aby se sexuálním aktem s ním ve vlastních očích ponížila a poznala temnou stránku svého nitra, na niž chce budovat své ďábelské převtělení. Důležitým momentem je pro ni vědomí, že ze starého Carvera vysála všechnu sílu, jako Bobbo připravil o všechno ji. Mary Fisherová platí za výhody získané krásou a sexem tím, že se sama dostane do sexuálního područí. Ruth se podvoluje sadeovskému sexu se soudcem Bissopem, který mu jinak podrobuje svou manželku, aby si zajistila pomstu na Bobbovi. Ve všech případech se jedná o sexuální vztahy, v nichž dominuje vztah moci a podřízenosti. Ale ani v lesbické feministické komunitě, kam se Ruth na čas uchýlí, tomu není jinak, protože „ty nejhezčí trpí nejméně a ty nejošklivější nejvíc, zde jako kdekoliv jinde.“ (s.204)

Pro separatistickou feministickou komunu nejví Weldonová mnoho pochopení a její extrémnost podtrhává temnou narážkou na způsob, jakým se její členky zbavují synů, zatímco dcery si ponechávají. Slovo „ženy“ (women) píše foneticky „wimin“, aby tak smazaly jeho odvozenost v angličtině od slova „muži“ (men), což považují za sexismus v jazyce. Propagují „lásku a mír a tvořivou radost čistého ženství“, ale nenávidí všechny ženy, které s nimi nesouhlasí. Weldonové kritika netolerance některých feministických skupin zapadá do jejího pesimistického pohledu na ženskou solidaritu a na vztahy mezi ženami vůbec.

Nejen v díle Weldonové, ale i u mnoha jiných současných britských spisovatelek, se stále častěji setkáváme s motivem problematického vztahu mezi matkou a dcerou. Jako u Mary Fisherové a její matky se nedostatek lásky a pochopení

pení, špatná výchova, zanedbávání, rivalita a zlomyslnost prolínají v těchto vztazích oběma směry v neřešitelné změti pocitů ukřivděnosti a chladné nelásky. Jakoby v době boření mýtů bylo třeba zbořit i mýtus mateřské lásky a mýtus matky jako útočiště, pevného záchytného bodu v nejistém fragmentovaném světě. S notnou dávkou cynismu pak ale Weldonová útočí i na mýtus prvotního hříchu, který, alespoň z jednoho úhlu pohledu, do velké míry stále formuje společenské postoje vůči ženám. Když se Bobbo dostane do vězení, veškerá vina padá na Maryinu hlavu: rozbila jeho manželství, nestará se o jeho děti ani o svou matku, sama je bezdětná a sobecká, zradila ho. Maryin pocit viny, který si externalizuje do pomyslných, i když pravděpodobných pomluv ve vesnici, je produktem hlasu veřejného mínění.

Ruthina kosmetická operace, která uplatňuje frankensteinovský motiv v podobě moderní science-fiction, zdánlivě obrací všechno naruby. Jako v příběhu Frankensteinova monstra vyprávěném v opačném sledu — od čtenářských sympatií a lítosti, přes hledání pomsty, k stvoření operací — se nechá Ruth v Americe přetvořit několikaletou serií operačních zásahů na přesnou repliku Mary Fisherové. Být jako nenáviděná Mary Fisherová se sice může jevit jako prohra, jako ústupek „přirozené ženské touze“ a konvenci, avšak Ruth tak dosáhla svého původního záměru — pomsty a moci nad Bobbem. A i když nakonec tvrdí, že „vlastně není podstatné, jestli jde o muže nebo ženu, a nikdy nebylo, jde pouze o moc“ (s. 240), její moc je vždy důrazně moc ženská. Ruth hodlala uspět tam, kde se o úspěch „pokoušel Lucifer a neuspěl, ale byl to muž. Myslela, že by mohla pořídit lépe, protože je žena“ (s. 82). Pro pozemskou paralelu můžeme sáhnout k Chaucerově „Ženě z Bathu“, která vypráví povídku, jak se ošklivá stařena změnila v krásnou dívku, poté co získá moc („maistrie“) nad svým mužem, protože to je právě to, po čem prý všechny ženy touží. Weldonové žena-dábel Ruth dosáhla svého cíle a s plným uspokojením žije v podobě Mary Fisherové ve Vysoké věži, kde neomezeně vládne nad svým sluhou a milencem Garciou a manželem Bobbem.

S takovýmto závěrem je jen na čtenáři, aby se s autorčinou hrou extrémů nějak vyrovnal. Vodítkem mu není ani autorský hlas, který je v *Životě a láskách*, na rozdíl od většiny ostatních románů Weldonové, nepřítomen, a o to více zůstává její záměr otevřen interpretacím. Přes svou nepochybně velkou popularitu vzbuzuje toto bizarní dílo jak smíšené pocity u čtenářů, tak smíšené reakce u kritiků. Olga Kenyonová se domnívá, že Weldonová zachází příliš daleko a vlastně tak pomáhá upevnit negativní mýty o ženách.¹⁹ Také Alan Wilde zpochybňuje feminismus Weldonové a její záměr v tomto románu se mu jeví jako protichůdný nesouměřitelností feministické hrdinky na počátku a monstrózností její transformace v závěru.²⁰ Přesto snad právě autorčinu důraznou volbu extrémů můžeme považovat za jejich odmítání.

Rozdělný svět: *Shrapnelova akademie*

Daleko za hranice ženské a feministické tematiky zachází Weldonová ve *Shrapnelově akademii* (*The Shrapnel Academy*, 1986), aniž by však ženy a jejich problematiku pustila ze zřetele. Stejně satiricky a vtipně jako ve svých ostatních románech, ale s veškerou autoritativní vážností, odhaluje povahu válek a povahu lidskou, která k válce směřuje. „Všichni si o sobě myslíme, že jsme více méně hodní a máme ty nejlepší úmysly... Ale nemůže tomu tak být, protože jak by se jinak svět dostal do takového stavu v jakém je?“ (s. 59)²¹ Mikrosvět *Shrapnelovy akademie*, kam se v předvečer výročního Wellingtonova víkendu sjedou vybraní hosté na slavnostní večeri, je alegorií současné britské společnosti se zevšeobecnujícím kritickým dopadem. Morální lekce, kterou román uděluje, je možná jasnější než v *Životě a láskách jedné ďáblice*, ale není o nic méně provokativní.

Weldonová vykresluje společnost plnou dělicích čar, které pŕlí svět na mužský a ženský, na společnost „Nahoře“ a služebnictvo „Dole“, a dále rozvrstvují podle jemnějších společenských a mocenských hierarchií. Obzvláště problematická třídní hranice mezi „Nahoře“ a „Dole“ zde zároveň signalizuje rasovou propast. Mimoto si někteří protagonisté podvědomě, jiní vědomě, vytvářejí své vlastní společenské žebříčky v souladu se svým přesvědčením. Joan Lumbová, správkyňe *Shrapnelovy akademie* a vdova po plukovníkovi, nosí v hlavě svoje vlastní složité schéma společenského postavení:

Zaměstnavatelé, muži, bílí
Zaměstnavatelé, ženy, bílé
Služebnictvo, muži, bílí
Zaměstnanci, muži, černí
Služebnictvo, ženy, bílé
Zaměstnanci, ženy, černé
Služebnictvo, muži, černí
Služebnictvo, ženy, černé (s. 52)

Naopak mladá feministická žurnalistka Mew se řídí žebříčkem své sexuální a ideologické reakce:

Bílé ženy
Černí muži
Černé ženy
Bílí muži (s. 92)

Bitvy na všech těchto třídních, rasových, sexuálních a ideologických frontách probíhají ve *Shrapnelově akademii* na pozadí válečných faktů z historie, kterými autorka prokládá současný děj a vstupuje do něj sama se satirickým a mo-

ralizujícím komentářem. Weldonová nezasahuje do děje jako postava, ale jako zcela odlišný hlas, který někdy zůstává součástí hlasu vševědoucího vypravěče, jindy přímo oslovuje čtenáře a místy pak přechází do ich-formy. Zřetelněji než v jiných románech, kde Weldonová uplatňuje stejnou techniku, zde rozpoznáváme rozhořčený hlas autorky, jak jej známe například z pamfletu *Posvátné krávy* (Sacred Cows, 1989), kde se angažuje v případě Salmana Rushdieho. Jeho *Satanské verše* (The Satanic Verses, 1988) chválí jak literaturu (s velkým „I“), která je ve službách „nové humanistické civilizace“, jejíž nový bůh individuálního svědomí nepřikazuje nenávidět nevěřícího (s. 42). O existenci či vzniku takovéto humanistické civilizace však Weldonová chová značné pochybnosti, když poukazuje na naivitu a sebeklam společnosti, která nerozlišuje mezi humanistickou tolerancí a tolerováním extremismu. Podrobuje kritice současnou britskou společnost, kde módní nechuť k vynášení hodnotových soudů vede k rostoucímu počtu špatných programů v televizi, filmů nevhodných pro mládež a k necudně odhaleným poprsím na straně 3 nejčtenějšího deníku *Sun*, to vše ve jménu svobody slova. Ze své pozice „levicové humanistické feministky“ (s. 4) se Weldonová vyslovuje proti zacházení příliš daleko: pro návrat k praxi hodnotových soudů a proti toleranci excesů. Nesoudná tolerantnost podle Weldonové navíc často skrývá neznalost problematiky, která pak o to snadněji může přerůst v konflikt, jako v případě pálení knih Rushdieho v Británii a s tím spojenými aspekty britského multikulturalismu.

V *Shrapnelové akademii* služebnictvo „Dole“ představuje svět neevropských přistěhovalců do Británie, který je pro administrátorku Joan Lumbovou jednou velkou neznámou. Joan nemá tušení, že kromě třiceti placených zaměstnanců žije v suterénních prostorách akademie několik set dalších legálních i ilegálních přistěhovalců. Netuší, že v bludišti „Dole“ se rodí děti a umírají lidé, kteří jsou pak tajně pohřbíváni na psím hřbitůvku. Nemá ani potuchy, že hezký, inteligentní černý vrchní sluha, kterého pojmenovala Acorn (Žalud), je ve skutečnosti charismatický revolucionář a má pod totalitní kontrolou celou společnost „Dole“. Přesto Joan a její hosté „Nahoře“ cítí při prvním vypovězení služeb z „Dola“ hrozbu. Jejich strach pramení z neznalosti a nezájmu o těžkosti integrace přistěhovalců pocházejících ze směsice různých kultur, z přirozeného strachu z neznámého i ze zakořeněné imperiální tradice rasové diskriminace, a přispěje velkou měrou ke konečné katastrofě. Že jde především o rasové a nejen třídní dělení, zdůrazňuje Weldonová faktem, že všichni významní protagonisté suterénu mají vysokoškolské vzdělání, což však jejich zaměstnavatelku Joan zajímá jen z hlediska jejich schopnosti mluvit spisovnou angličtinou. Ve své postkoloniální rasové nadřazenosti vnucuje Joan svým neanglickým zaměstnancům svou „bílou“ identitu a bezostyšně jim přiděluje anglická křestní jména nebo přezdívky, protože se nehodlá obtěžovat s cizími, pro ni těžko zapamatovatelnými jmény.

Společnost pozvaných vybraných hostů „Nahore“ nejeví podstané třídní rozdíly, i když dvě ženy, milenka generála a slavnostního řečníka Lea Makeshifta Bella a feministická žurnalistka Mew, pozvaná omylem jako reportérka deníku *The Times*, jsou ostatními rozpoznány jako nižší společenská kasta. Hostitelka Joan však dbá na to, aby zasedací pořádek u stolu odpovídal důležitosti hostů vzhledem k vojenskému étosu slavnostní příležitosti. Také slavnostní tabule se sestává z chodů, kterými hostila Henryho Shrapnela v lednu roku 1794 manželka viceguvernéra Horní Kanady. Tykve na polévku a maso ze soba byly speciálně objednány z Kanady, borůvkový moučník je ve tvaru děla. Kousavá satira Weldonové si ovšem nebere na mušku jen komické stránky situace a zúčastněných osob, ale hlavně pochybnou podstatu oslavy militarismu. Zpochybňuje skutečnost, že v dějepise se žáci učí hlavně o slavných bitvách a vojevůdcích, generálech i králech a že i básníci vždy opěvovali hrdinství v boji a slávu vítězných armád. Ale generálové, říká Weldonová, „nejsou jen tak ledakdo. Nemyslete si, že ano. Cesty, po kterých jezdí, jsou blátivé a to bláto je smíšeno s krví.“ (s. 14) I když autorčiny odkazy na válečné konflikty se vrací do historie, ani bezprostřední pozadí vzniku tohoto jejího románu není prosté polemiky o zbrojení a současných vojenských konfliktech. Studená válka ještě zcela neskončila, neskončila ani kampaň za nukleární odzbrojení tradičně podporovaná britskou levicí, z obecného povědomí ještě nevymizela vlna patriotismu provázející válku o Falklandské ostrovy v roce 1982. Podle Weldonové sídlí militarismus v krvi a ne v mozku, a hlavně v krvi mužů. Baf se chce sejít s generálem Makeshiftem, aby ho zaujal pro vynález miniaturních výbušnin, které prodává. „Kdysi by takovou střelnou sílu uvezl tak kilometr dlouhý vlak. Teď se vejde do krabice na nože. Paráda! Jaký pokrok! Úžasné! Ó mužská chytrosti!“ (s. 24) Je to jako klučková hra: bum prásk, jsi mrtvý; nebo touha po vzrušení, která vedla Murrayho Fairchilda ve službách britské tajné služby do zemí rozvrácených občanskou válkou a terorismem. Weldonová prokládá a kupí na sebe hrdinský patos, klučkoviny a mužské slabosti, ješitnost a touhu po moci. Sedmdesátiletý obdivovaný generál si s sebou přiveze milenkou, kterou pro formu vydává za svou sekretářku, i když tím nikoho nepřesvědčí. Baf doufá, že ty báječné miniaturní zbraně nejen sklídí generálův obdiv, ale dojdou i použití, aby se prokázala jejich obdivuhodná vynalézavost. Acorn zahájí revoluci proti nepřátelům „Nahore“ tím, že jim nechá připravit chlebičky s paštikou z jejich vlastního psa.

Weldonové ženy, až na Joan, netrpí militaristickým syndromem a Bella i Shirley si myslí, že dělová koule v symbolu Shrapnelovy akademie představuje vycházející slunce. Mew je si jistá, že její odhalení patriarchálního militarismu Shrapnelovy akademie bude sólokaprem pro nový regionální feministický deník *Women's Times*. Ženskému průměru se ovšem vymyká velká obdivovatelka válečného hrdinství a vojenské disciplíny Joan, a protože dodnes lituje, že není muž, koluje i v její krvi militaristické dědictví její rodiny a výchovy. Přesto ani

jedna ženská postava románu neunikne zkoumavému pohledu své tvůrkyně. Weldonová shromáždila v Shrapnelově akademii několik ženských typů, jejichž vzájemný antagonismus je jakousi obdobou mužské bojovnosti. Nebezpečí, které pro ně a jejich partnerské vztahy signalizuje přítomnost krásné a atraktivní, byť hloupé, Belly, jsou si vědomi všichni. Přesto s předvídatelnou nevyhnutelností muži podléhají a ženy žárlí. Jedna důležitá dělicí čára tak probíhá mezi krásnou ženou a těmi ostatními. Weldonová zdůrazňuje vliv vzhledu na životní osud ženy ve všech svých románech a v Belle vytvořila typ *femme fatale*, jejíž vzhled beze zbytku určuje její život. Panovačná Joan Lumbová se svými spíš mužskými mocenskými ambicemi z duše pohrdá všemi ženami. Její švagrová Shirley s ní kontrastuje svou ústupnou, mírnou ženskostí, jejíž ambice jsou ambicemi typické ženy v domácnosti. Obraz Shirleyina stavovského uspokojení by mohl být reklamou na rodinné Volvo, kterým veze svou rodinu na Wellingtonův víkend: vedle ní dřímá manžel, úspěšný podnikatel, vzadu tři děti a pes, za nimi zůstává solidní rodinná vila zajištěná bezpečnostní firmou. Podobný cíl, a zřejmě ne tak nepopulární u určitého typu žen, jak feministické odpůrkyně tvrdí, sleduje i Muffin, podle Joan neschopná a nepořádná sekretářka akademie, která se momentálně sice oddává vášnivému sexu s Bafem, ale svou budoucnost vidí v klidném manželství s nesmělým a mírným mladým důstojníkem. Weldonové satira nešetří nikoho a případné čtenářské sympatie pro Mewinu britkou inteligenci podemílá zesměšňováním jejího feministického radikalismu a jeho paradoxů. Podle Weldonové i feminismus koluje spíš v krvi než v mysli a Mew se vlastně jmenuje Medusa, jak ji omylem pokřtila její feministická matka, která vášnivě souhlasila s krutou ženskou pomstou na Jasonovi v podobě jídla uvařeného z jeho vlastních dětí, a bohužel si přitom spletla Medusu s Medeou. Více než odlišné společenské postavení, věk, vzhled, temperament a ambice však ženy rozděluje jejich vztah k mužům a dělicí čára mezi ženským a mužským světem, toto důležité bojiště sil, ovládá všudypřítomný sex. Nemluví se o lásce, ani o romantické erotické hře; ve Shrapnelově akademii převládá tvrdý živočišný sex, který zapadá do Weldonové skládanky lidské pudovosti a iracionality, touhy zmocnit se a urvat pro sebe.

Scénář přirozených a společensky vytvořených rozdílů a z nich plynoucích vztahů moci a podřízenosti, antagonismu, strachu a nenávisti logicky dospěje k tragickému konci, který nás však přesto zastihne nepřipravené a přijde jako překvapení. Přestože „Dole“ zvítězí rozum umírněného Invernesse nad Acornovou totalitní, paranoidní nenávistí, nastartovaný mechanismus zkázy se už odvíjí vlastní silou a parodie falešného hrdinství, boje o prvenství, strach a neschopnost „Nahore“ dokonají dílo. Přitom téměř jen pomyslná překážka dělicí „Nahore“ od „Dole“ — zelené filcové dveře a pár schodů — se stane nepřeklenutelnou propastí. Weldonové alegorie procesu, jak začínají války, má za úkol čtenářem otfást, a přes zábavnou lehkost a komedii vyprávění svého cíle dosáhne. K absurdní-

mu rozuzlení nevyhnutelně směřují všechny nitky dělicích čar mezi skupinami i jednotlivými postavami, které jsou v jádru také alegoriemi malosti, ješitnosti, hlouposti a sobectví, povrchnosti a nezodpovědnosti. Souhra těchto rysů a okolností stačí k nastartování katastrofy v jakémkoliv měřítku. Drastický konec románu je vlastně nepřibarvený obraz nebezpečí, které světu hrozí, a obav, které lidstvo už dlouho chová. Snad proto, že i scénáře globální nukleární katastrofy počítají s tím, že někdo přežije, odlehčí i Weldonová nečekaně tvrdý dopad svého závěru záchranou dvou lidí. Těmito vyvolenými jsou Mew a Ivor, generálův řidič, oba outsideri ve společnosti „Nahoře“, kteří si zachovali jakousi nevinnost. Pokud by se však tento výběr zachráněných mohl čtenáři zdát příliš zjevně moralizující a nadějný, v cynickém závěrečném obraze románu — juxtapozici dravosti a krátké paměti společnosti a přírody, když Mew výhodně prodá svůj článek k publikaci v *The Times*, zatímco rozvaliny Shrapnelovy akademie už rychle zarůstají a sovy tam loví myši a pavouci mouchy — neopouští Weldonová o světě a možnosti změny mnoho iluzí.

Zlatá střední cesta: *Srdce a život mužů*

Alan Massie klasifikuje romány Weldonové jako feministické, které „navzdory své lehkosti nemohou zastřít jasnost, ba nemilosrdnost, její vize.“²² Zároveň s označením „feministický román“, které svou definicí vymezuje a tím hodnotově snižuje, však Massie oceňuje Weldonové vtíp a živost, jež činí z její prózy umělecké dílo a nikoli politický traktát.²³ Na rozdíl od *Shrapnelovy akademie* a pozdější *Darcyho utopie* (Darcy's Utopia, 1990) se širším politickým záběrem se dějově bohatší a rozsáhlejší *Srdce a život mužů* (The Hearts and Lives of Men, 1987) pohybuje opět převážně v dimenzi sexuální politiky, mocenského boje mezi mužem a ženou, jemuž padá za obět nejen láska, ale i dítě. Rámec relativně věrohodného realistického příběhu s podtextem společenské kritiky přesahují prvky lehčích žánrů, od pohádky, přes milostnou romanci, ke strašidelné gotické epizodě s černou magií, které svou postmoderní hravostí odlehčují, ale nenarušují závažnost autorčiny výpovědi.

Srdce a život mužů má tedy daleko k politickému traktátu a navzdory titulu je tento román opět převážně o ženách, které buď jako atraktivní Helena srdce a život mužů snadno získávají, nebo jako nehezka Angie k tomu musí vynaložit nemalé úsilí s uplatněním často pochybných metod, a přesto nakonec obě víc zaplatí, než získají. Weldonové hrdinky nejsou však jen oběťmi mužského světa a jeho institucí, ale částečně svým vlastním přičiněním jeho nespravedlivý koloběh utvrzují. Kromě střetu vůlí v partnerských vztazích mezi Helenou, Cliffordem a Angie a rivality mezi Helenou a Angie se na rozdíl od předchozích dvou románů Weldonová zaměřuje také na problematiku mateřství a na psychiku

dítěte ve vztahu k rodičům. S tímto tématem se vrací k motivu tří generací žen, kterého použila již ve své prvotině *Dole mezi ženami*, a sleduje nejen vliv matky na dceru, ale i v obecnější rovině, čeho se má dětem dostat od rodičů a jak rodiče mohou svým sobectvím ohrozit své, i milované, dítě. V dějové linii ztvárňuje tuto problematiku do dobrodružného příběhu, v němž hrdinkou je malé děvčátko Nell, jejíž odysea, započatá slepým, bezohledným bojem rodičů, trvá patnáct let. Ani hned na počátku románu ohlášený happy end, kde jako v pohádce je zlo potrestáno a dobro zvítězí, ani osudová konstelace hvězd při Nelliině narození, nepřekrývají svou pohádkovou nevyhnutelností realitu potřebné zodpovědnosti lidí za své jednání a rozhodování. Jak k tomu přispívá i celkové morální společenské klima doby Weldonová s obvyklou dávkou kousavého vtipu shrne v telegrafické charakteristice 60. let, kdy děj románu začíná:

Jaká to byla doba! Kdy všichni chtěli všechno a mysleli si, že to mohou mít a že navíc na to mají *právo*. Manželství a v něm svobodu. Sex bez dětí. Revoluci bez chudoby. Kariéru bez sobectví. Umění bez námahy. Znalosti bez učení nazpaměť. Jinými slovy, oběd bez mytí nádobí. (s.5)²⁴

Clifford a Helena jsou mladí, krásní a úspěšní, a jako děti své doby užívají plnými doušky nových svobod a možností, které jim společnost nabízí. Weldonová však zkoumá společenské jevy neúprosně ze všech jejich stránek: kde jsou pokrokem a kde působí víc zla než užitku. Excesy permissivní společnosti pranýřuje tím, že jde za jejich důsledky. Sexuální svoboda a zbožnění sexu, potrat a neúcta k životu — za této konstelace byla Nell počata a málem nepřišla na svět. Nová sexuální svoboda také znamená nevěru, s níž se nesrovnává tradiční instituce manželství a rodiny. Rozvodový soud rozhodne boj o dítě v duchu patriarchální tradice, ve prospěch silnějšího. Protože je Clifford bohatý a má zaměstnání, dostane Nell, i když se o ni neumí a nehodlá starat, ale předá ji do péče chůvy u své matky, zatímco Helena přijde rozvodem o všechno. Dětská psychika ještě není brána v potaz v době, která doporučuje nechovat dítě, když pláče, a nikdo se nepozastavuje nad tím, že maličká Nell při soudem určených návštěvách svou matku ani nepoznává. I když Weldonová odsuzuje nespravedlivost soudního rozhodnutí v neprospěch matky a nechá Helenu získat Nell zpět, na druhé straně boří mýtus o přirozené mateřské lásce. Cynthia si přiznává, že nikdy nemilovala svého jediného syna Clifforda, protože je podobný jejímu otci, který ji zavrhl kvůli údajně nevhodnému sňatku. Angie se nezajímá o svou malou dceru Barbaru, která pro ni byla jen prostředkem, jak získat Clifforda. I v neradostném životě Heleniny matky zaujímal vždy první místo její tyranizující manžel, jemuž vždy podřizovala i svůj vztah k dceři. Motiv dítěte jako zástavy v mocenském boji dospělých se objevuje i v mnoha jiných románech Weldonové a v *Srdci a životě mužů* zaujímá Nellin příběh centrální postavení v linii tematické i dějové. Téma dítěte poškozeného rozvodem rodičů, nedostatkem lásky

a pocitu bezpečí zkoumá Weldonová dál z hlediska psychiky dítěte v podmínkách nelegální adopce, špatného dětského domova a neadekvátní, byť laskavé péče u překupníků kradeného zboží a drog, tedy v situacích, v nichž se Nell postupně ocitá. Weldonová zde zvažuje argumenty stále aktuálního diskurzu o povaze a výchově, a dostatečně zřetelně se přiklání k názoru, že charakter a problémy jedince nejsou tak přímočarým výsledkem vnějších okolností a vlivů, jak se nás v současné době populární psychoterapie snaží přesvědčit. Proti tomuto trendu ve společnosti, kterému říká terapismus²⁶, Weldonová varuje. V terapismu vidí nové populistické náboženství dobrého mínění o sobě samém, které zbožňuje individualitu jedince a jeho právo na štěstí, z neúspěchu viní jiné, odmítá koncepty prvotního hříchu, morálnosti a hodnot a vyúsťuje v samolibé sebeuspokojení jednotlivce i celé společnosti.

Nelliny barvitě a pohnuté osudy tak slouží nejen jako zdroj napínavého děje, ale i ke kritice společenských bolestí a nešvarů. Zločinnost, rasismus, drogy, kontrasty společenské nerovnosti, ale také zlo v lidech samotných — všechny tyto neblahé jevy přímo souvisí s Nelliným anonymním putováním od Cliffordem objednaného únosu a zázračného přežití letecké katastrofy až po neuvěřitelné nalezení znovu sjednocené rodiny Angie, bohatá dědička jihoafrických dolů, která v Nellině příběhu hraje roli zlé víly a původkyni všeho zla, když svými intrikami rozvrátí Helenino a Cliffordovo manželství, je sice s pohádkovou spravedlností sprovedena ze světa, kde napáchala víc zla ve jménu lásky než sama ďáblice Ruth z *Života a lásek jedné ďáblice*, bez viny však neponechává autorka ani ostatní protagonisty. Každý svou neuváženou zbrklostí a bezohledným sobectvím nějak přispěl k nešťasnému vývoji událostí. Nellin otec Clifford není o nic lepší než Angie, ale má to štěstí, že se narodil „pomilováníhodný“, a na rozdíl od nepůvabné Angie, a také protože je muž, je mu mnohé odpuštěno. S podnikavým Cliffordem a dědičkou Angie evokuje Weldonová kriticky i umělecké klima londýnských aukčních síní a galerií, postavení umělců a úlohu Umělecké rady (The Arts Council) od štědré podpory umění v „tančících“ 60. letech k převládajícímu, tvrdě obchodnímu duchu thatcherovských 80. let.

Všechny postavy v *Srdcích a životě mužů* se mění svými životními zkušenostmi k lepšímu, hlavně protože jsou ochotny přiznat své nedostatky a minulé chyby, a docházejí k jakési moudrosti zlaté střední cesty. Fiktivnost takového optimismu však Weldonová vzápětí odhaluje nejen svými souhrami neuvěřitelných náhod, včetně doslova fatální dědičnosti, která přivede ztracenou Nell skrze zděděný malířský a designerský talent rovnou do módního salonu její matky, ale hlavně i dlouho oddalovaným konečným rozuzlením. Bláznivou závěrečnou scénou nepodařeného únosu letadla s jeho pochybnými aktéry — původním únoscem malé Nell, teď pod falešným jménem vlastníkem umělecké bezpečnostní agentury, a bývalým knězem McCrombiem propadlým alkoholu a černé magii, porušuje Weldonová s konečnou platností realistickou věrohodnost svého pří-

běhu, podobně jako překročila hranice pravděpodobnosti ve *Shrapnelově akademii* i v *Životě a láskách jedné ďáblice*. Zatímco tento druh nepravděpodobnosti spočívá v poněkud výstřední charakterizaci a neméně násilném vývoji děje, náhody a shody okolností, kterými *Srdce a životy mužů* oplývá, se naopak vyznačují zemitým realismem. Weldonová také své shody a náhody realitou ospravedlňuje, ale přiznává se „Čtenáři“, že svým používáním shod okolností v románu porušuje všobecně přijatá literární pravidla.

V celém svém díle zachází Weldonová se slovy i obrazy jako s ostrou municí a rozhraní mezi jejími klišé obecných pravd a jejím sarkasmem je minové pole, kterým čtenář musí projít na vlastní nebezpečí.

Poznámky:

1. *Down Among the Women*, Harmondsworth: Penguin Books 1983, s. 83.
2. *Female Friends*, London: Heinemann, 1975, s. 249.
3. John Haffenden, "Fay Weldon" v *Novelists in Interview*. London: Methuen 1985, s. 317.
4. *Ibid.* s. 313.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.* s. 315.
7. *Ibid.* s. 306.
8. *Ibid.* s. 315.
9. *Ibid.* s. 310–11.
10. *Ibid.* s. 317.
11. *Ibid.* s. 320.
12. *Sacred Cows*, London: Chatto and Windus 1989, s. 21.
13. *The Life and Loves of a She-Devil*, London: Coronet Edition 1984, s. 43, 44.
14. Lorna Sage, *Women in the House of Fiction*, London: Macmillan 1992, s. 158–9.
15. Například Jenny Newmanová říká, že Weldonová píše příručky ženského přežití ("survival manuals for women"). Viz "See Me As Sisyphus, But Having a Good Time: The Fiction of Fay Weldon" v Robert E. Hosmer Jr. (ed), *Contemporary British Women Writers*. London: Routledge 1993, s. 188–211.
16. John Haffenden, *Novelists in Interview*, s. 301.
17. Například viz Janice A. Radway, *Reading the Romance*, London: Verso 1987.
18. Tomuto tématu například věnovala celý román Margaret Forsterová: *Měli muži dost? (Have the Men Had Enough?, 1984)*.
19. Olga Kenyon, *Women Novelists Today: A Survey of English Writing in the Seventies and Eighties*. Brighton: Harvester Press 1988, s. 123.
20. Alan Wilde, "Bold, but not too bold: Fay Weldon and the limits of poststructuralist criticism", v *Contemporary Literature*, vol. 29, 1988, s. 403–419.
21. *The Shrapnel Academy*. London: Hodder 1986; Coronet 1987.
22. Alan Massie, *The Novel Today*. London: Longman 1990, s. 38.
23. *Ibid.* s. 68.
24. *The Hearts and Lives of Men*. London: Heinemann 1987.
25. "Mind at the end of its tether". *The Guardian*, 11 Jan. 1997.