

Michèle Robertsová (nar. 1949)

První román Michèle Robertsové sice vyšel již koncem sedmdesátých let (*Kus noci*, *A Piece of the Night*, 1978), ale přestože nezůstal bez ocenění (získal the Gay News Book Award), patří její románová tvorba výrazně až do kontextu 80. a 90. let. Feministická perspektiva, feministická kritika sexismu katolické církve a patriarchální společnosti, postmoderní experimentální hra s jazykem i s formou prózy – tak lze pojmenovat nejdůležitější atributy románů, které Robertsová v posledních dvou desetiletích 20. století vytvořila. Neméně významnou část její literární produkce tvoří i několik svazků povídek, poezie¹ a literární kritika. Navíc se Michèle Robertsová účastní mezinárodních seminářů současné britské literatury a na přelomu století předsedá Literárnímu poradnímu výboru Britské rady.²

Poetiku románové tvorby Michèle Robertsové charakterizuje paradox. Kontrastuje v ní popis věcí, detailní, byť poetický, s mlhavou nejasností děje. Slovy Robertsové, „surrealismus v románu vyplyne z detailů povýšených z obyčejnosti mírně k bizarnosti – ale zůstane viditelná spojitost s každodenností.“³ Jeden z jejích nejúspěšnějších románů *Dcery domu* (*Daughters of the House*, 1992) – dostal se do užšího výběru na cenu Booker Prize – používá názvů obyčejných věcí k formálnímu dělení textu do krátkých kapitol. V těch pak pojmenovaná věc vystupuje, i když ne vždy se stejným důrazem, v nějaké roli: někdy hlavní, někdy marginální, někdy sotva identifikovatelné. Eponimní „Červený kufr“ v patnáctiřádkové kapitole zaujímá prominentní postavení – stal se předmětem noční můry, do níž se promítla traumatická zkušenost z cestování za války, strach desetileté Leonie z nacistické pohraniční kontroly, reprodukovatelný ještě po dvaceti letech. „Malovaná mísa“ (*The Quimper Dish*), pod jejíž téměř posvátnou tíží klesají Leonii ruce, byla velká mísa, zhruba oválného tvaru, se zaoblenými boky. Její tloušťku a tíhu zdůrazňovaly výrazné tahy malované dekorace v tmavě oranžové, tmavě růžové a tmavě modré. Uprostřed, s nohama v dřevácích zasazenýma v trsu jasně zelené trávy, stála podsaditá bretoňská venkovanka v bílém čepci a v šatech s modrými pruhy.⁴ Lítost všech členů rodiny nad ztrátou rozbité, důvěrně známé mísy, je zřejmá. Podrobný popis mísy dokládá její oblibu, navíc protože ji denně používala zemřelá a opla-

kávaná Antoinette, jíž patřila. Co však ponechává Robertsová nejasné je, kdo mísu vlastně rozbil, a proč si Leonie odnesla tajně uzmutý střep a nepřiznala jej, ani když se nešťasný vdovec Louis marně snažil mísu složit a slepit. Formálně marginální, i když emblematickou úlohu sehrají kávové hrnky ve stejnojmenné kapitole. Zůstanou stát, opuštěné, s vychladlou bílou kávou se škráloupem, když pozůstali odjedou na pohřební mši do místního kostela. Naopak kapitola „Pánev“ nenabízí žádné přímé obrazové spojitosti, ale jen obrazné, metaforické souvislosti. Kromě názvu se pánev v celém následujícím textu vůbec nevyskytuje. Protože se však scéna odehrává v kuchyni, při předběžné přípravě zeleniny k vaření, nasnadě jsou představy o tom, co všechno by se v pánvi mohlo pražit: témata kuchyňského povídání, místní klípky a jejich protagonisty nevyjímajíc. Banálně konkrétní prostředí kuchyně, s výčty poživatin a ingrediencí francouzských domácích jídel, má i svou abstraktní rovinu, která však u Robertsové vydá jen málo ze své záhadnosti.

Záhadnost a nejasnost tvoří zřetelný protipól k jasným konturám popisovaných věcí a kontrastní komponent autorčiny narativní strategie. Zároveň však tento element tajemna podkopávají náznaky, že jiní, nebo alespoň někdo ví, jak se věci mají. V *Dcerách domu* takovému vzorci odpovídá historie a paměť místních událostí z druhé světové války. Malým sestřenicím Therese a Leonii nikdo nevysvětlil, proč Němci zastřelili ukryvanou židovskou rodinu i s jejich místním ukryvatelem Taillém, ani kdo je prozradil. Kromě mnohoznačných narážek a zámek jim nikdo neřekl, co tak významného se za války stalo Antoinettě, co se povídalo ve vesnici, ani že právě ona tajně schovala rozbitou sochu svatě z lesíka pod hromadu písku ve sklepě svého domu. K nejasnostem místní paměti a historie přistupuje u Robertsové ještě hra se snem, s podvědomím a fantazií. Vypravěč není soudcem ani dívčích dohadů o tom, co se stalo, ani jejich „vidění“ či fantazie, není ani soudcem vzpomínek a vztahu již dospělé Therese a Leonie po dvaceti letech. Podobně mlhavý vstup do děje, jeho vývoj i výstup najdeme i v ostatních Robertsové prózách, což sama označuje za „erupci podvědomí do reality“. Ke svému záměru se vyjadřuje v poznámkách ke knize *Z masa a krve* (Flesh and Bood, 1994), které vyšly v antologii *Nové psaní 4* (New Writing 4, 1995): „Muset projít vrstvu po vrstvě: listy papíru, oblečením, pod kůži; nechat i samotné příběhy projít metamorfózou, prolnout jeden do druhého, jeden pojmout druhý“ (s. 193). Záhadnost textu *Z masa a krve* hraničí i s nejasností žánrovou. Nejedná se ani o román, ani o povídky v běžném slova smyslu. V poznámkách zmíněná metamorfóza jednoho příběhu do druhého probíhá přes časové, věkové i sexuální hranice a ani vypravěčský hlas nevykazuje konzistenci. Osobní zpověď střídá vyprávění vnějšího pozorovatele, který ale

není zpravidla vševědoucím vypravěčem. Spolehlivost vypravěčského hlasu navíc zpochybňuje hned úvodní příběh „Fred“. Je Fred opravdu matkovrah, nebo je vynalézavý povídkář, nebo je výtvozem fantazie dívky Freddy z následujícího příběhu?⁵

Vždycky jsem měl(a) dar vymýšlet příběhy. Míchal(a) jsem je v hlavě jako balíček karet. Když jsem si je vymyslel(a), věřil(a) jsem, že jsou pravdivé. Jiní lidé je označovali za lži a výmluvy.⁶

Hádankovitost si zachovává děj každého z patnácti příběhů. Zpravidla však do procesu vyprávění zasáhne tvrději realita. Například Frederigo ví, že musí zničit část svého záznamu z inkvizičního procesu se svou sestrou, aby neohrozil sebe, možnost její záchranu i celou svou rodinu. Jinde se kruh uzavře náznakem, kdože vlastně byl z čí krve, nebo se čtenář dozví ještě druhou stranu příběhu („Félicité“ a „Georgina“), což však nepodá o nic jasnější obraz událostí. Za každý odpovězený otazník vyvstane nový. Výjimkou není ani první a poslední text „Fred“ a „Frederica“, které tvoří rámcovou, ale stejně nestabilní, strukturu knihy.

Výrazně smyslovější i smyslnější v porovnání s *Dcerami domu* se jeví jazyk příběhů *Z masa a krve*. To co se malíř(ka) George/Georgina pokouší dostat na plátna svých obrazů, se Robertsová pokouší zaznamenat slovy svého textu:

Odhozená krémová hedvábná prostěradla odhalují Gladysino růžové a smetanově bílé tělo, jako když otrháváme okvětní lístky růže, abychom odhalili její srdce. Vzpomínáte si, jak zní, když se trhá hedvábí? Zvuk nůžek v krejčovské dílně, jak kloužou po tenoučké látce a stříhají a trhají? (s. 165)

Pozornost k věcem a jídlu nabývá na smyslnosti, smyslné jsou i popisy oblečení a symbolika, jako Félicitiny předsvatební a ještě panenské představy nedotčené výbavy sněhobílého prádla:

Bílá prostěradla, polštáře, povlaky na podhlavníky, přechozy. Ubrusy, ubrousky, dečky na podnosy.

Ručníky na obličej, na ruce, na tělo, na nohy. Žínky.

Utěrky na sklo. Utěrky na talíře, na hrnce.

Všechno tiše odpočívalo na místě, nepokřčené, zářivě bílé v tomto vonavém interiéru, kam si netroufl ani mol. Félicité své poklady počítala a hlídala. Rovnala a hladila je. (s. 28)

Čistota a uzavřenost shromážděné výbavy jako paralela dívčiny panenskosti pak kontrastuje s vášnivým aktem svedení za horkého letního dne a následným brutálním násilím znásilnění. Také první Robertsově román z předělu století *Zrcadlo* (The Looking Glass, 2000) hýří popisem, který, slovy Alexe Clarka, „útočí na smysly“. Malířským okem se snaží zachytit světlo a stín, barvitě vjemy takřka renesančních zátiší nebo poetický „sen chvějivé bělosti rozkvetlých stromů“. Zdůrazněním senzuality Robertsově prózy začíná recenzi jejího románu *Dámská třída* (The Mistressclass, 2003) i Penelope Livelyová.⁷

Za bezmála čtvrt století románové tvorby se Michèle Robertsově podařilo ujít po literárním poli velký kus cesty. Přestože výrazně feministický postoj charakterizuje všechny její prózy, vzdálenost mezi přímočarým klišé feministického boje 70. let v prvotině *Kus noci* a mnohem literárnější formou pozdějších románů je citelná a spočívá hlavně v autorčině hře se slovy a obrazy, která sice feministické argumenty neodsouvá do pozadí, ale přesouvá je do roviny literární. Popírá tak nakonec i přejatou a ve vlastním textu uplatněnou známou feministickou formulku o patriarchální povaze jazyka:

...mluvím zase svou mateřtinou. Ale byl to někdo jiný, kněz, pedagog, kdo naučil Maman slova, která pak učila mne, slova znamenající rozdílnost. Řekni Papa, on je ten nahoře a ty tady dole. Řekni prosím, řekni děkuji, nauč se přemlouvat Boha a lichotit mu ... Bože, vyslyš mne, Bože miluj mne, Bože, odpusť mně. Držíš mne za ruku, když jdu zelenými loukami, nebudu požadovat ani chtít nic, co nemůžeš splnit. *Kus noci*, s. 145)

Ženská religiosita versus patriarchální církevní instituce

Feminismus Michèle Robertsově není ateistický. Naopak ženská religiosita se opakovaně objevuje v popředí zájmu její prózy. Děje se tak však vždy ve střetu s patriarchální institucí církve. Robertsová má, zdá se, blízko k postojům feministické teologie osvobození, jak je formuluje např. Jana Opočenská:

Ženy jakožto nové teologické subjekty se rázně rozešly s úlohou pouhých náboženských konzumentů. Nechtějí pasivně konzumovat teologie druhých. Objevují teologii jako tvořivý akt, v němž osoba nebo skupina napájená ze zdrojů jí vlastní tradice přináší do teologického rozhovoru svou zkušenost Boží přítomnosti.⁸

V již zmíněném románu *Dcery domu* se v tomto světle dá interpretovat vztah místních žen k soše bezejmenné, v lese stojící svěťice, který se projevuje v rituálu osobní modlitby – prosby s votivními dárky, a v polopohanském společném rituálu modlitby – vzývání a tance. Starou a ctěnou místní lidovou tradici zakázal nový farář a sochu svaté nechal rozbít. Obrazem neoblíbeného, autoritářského kněze a ne zcela poslušných žen, které ukryly rozbitou sochu a tajně se sejdou k lesní oslavě své svaté, navozuje Robertsová situaci, v níž ženy vytvářejí „svou zkušenost Boží přítomnosti“.

Nebezpečnější revoltu proti patriarchální církevní autoritě si víceméně bezelstně dovolila mladá abatyše Bona Casolin v druhém záznamu „Frederiga“ v románu *Z masa a krve*. Několik let po napsání této knihy se Robertsová zmiňuje ve svém článku v *The European English Messenger*, že „nenávidí většinu tradičních institucí, jejich byrokracii, pyramidové mocenské struktury a jejich žargon.“⁹ V nebezpečné i směšné formě odhaluje Robertsová mechanismy moci ve Frederigově deníkovém zápisu z inkvizičního soudního procesu s mladičkou abatyší a její jeptiškou a kamarádkou z dětství. Abatyšino odmítnutí patriarchální vlády církevních otců se automaticky stává jejím obviněním, protože „žena by takové věci neměla dělat. Je pro ni velkým hříchem si přivlastnit autoritu vloženou na její nadřízené“ (*Z masa a krve*, s. 126). Stejně neodpustitelné a pro Inkvizici nejvyššího trestu hodné jsou i abatyšiny femininní změny v klášterním náboženském rituálu, nebo úlevy z něj. Podle přísných pravidel abatyše nesmí dovolit svým svěřenkyním, aby se v zimě neúčastnily nočních modliteb v ledovém kostele, ani jim nesmí dovolit odložit závoj a uctívat Krista s rozpuštěnými vlasy a s korunkou ze zlatého drátu na hlavě. Z obou prohřešků a dalších jim podobných se pod hrozbou smrti na hranici Abatyše Bona zodpovídá. Stranou pozornosti Inkvizice, ani Robertsové, nezůstanou ani sexuální interpretace nových rituálů jeptišek, jak je Bona Casolin zavedla, v některých případech ani jejich nepokrytá sexualita. Netřeba dodat, že zatímco inkvizitoři i místní farář – žalobce definovali všechny femininní odchylky od rituálu jako chlípnost, Robertsová zdůrazňuje ženskost a ženskou přirozenost takového jednání. Výroky abatyše, že „veselá srdce milují lépe“ nebo že „kdyby se jeptišky nudily, mohly by podlehnout duševnímu zoufalství“, kontrastují svým dobromyslným zdravým rozumem s masochistickou strohostí kajicné víry Madame de Dureville, která, podle slov jejího zpovědníka, byla „tak perfektním příkladem ženské ctnosti“ (*Z masa a krve*, „Eugénie“, s. 57).

Robertsové román z roku 1984 *Divoženka* (*The Wild Girl*) ilustruje autorčinu spřízněnost s idejemi feministické teologie nejlépe. Převyprávěním biblického příběhu o Marii Magdaleně chtěla, jak sama říká, rozpitvat mýtus, ale

zjistila, že přitom zároveň znovuvytvořila jiný.¹⁰ Převyprávění starých příběhů není v historii ani v literární současnosti nic nového. Ve středověku a ještě i za renesance bylo spíš neobvyklé přijít s příběhem novým. Ke konci 20. století se stalo, zdá se, postmoderní módou přetvářet staré i ne tak staré příběhy či texty jiných autorů. Feministická tvorba jeví zvláštní oblibu pro převyprávění mýtů a pohádek. Do této kategorie Robertsová bezpochyby spadá, včetně feministického záměru odhalit kořeny i zákoutí patriarchálních postojů k ženám, jejichž bohatým zdrojem právě mýty a pohádky jsou.

Příběh Marie Magdaleny si Robertsová samozřejmě ani zdaleka nevymyslela, i když v Novém zákoně samotném najdeme jen několik rozporuplných zmínek o několika Mariích, které v tradičním podání splynuly v jednu: Marii Magdalenu z Betánie, sestru Marty a Lazara, napravenou hříšnici, která Kristovi umyla a vlastními vlasy osušila nohy a natřela mu je vzácným balzámem. A byla to také Marie Magdalena, které se první zjevil vzkříšený Ježíš. V závěru románu se Robertsová také přidružuje „Západního folklóru“ o Marii Magdaleně a v souladu se *Zlatou legendou* Jacobuse de Varagine skončí i její hrdinka svou pozemskou pouť ve Francii, na jejímž provensálském pobřeží se zachránila po ztroskotání na útěku před pronásledovateli.¹¹ Robertsově román pracuje s celou škálou podrobností, které populární příběh během tisíciletí nasbíral, a samozřejmě k nim přidává další. Feministická agenda románu je však jasná: převyprávět příběh z perspektivy Marie Magdaleny v duchu feministické teze, a také teze feministické teologie, že „bible je dokument patriarchální kultury, psaný androcentrickou řečí, předkládající především androcentrické obrazy Boha a androcentrickou představu o životě, v němž osvobozující tradice pro všechny Boží lid včetně žen musí být teprve objevovány“.¹²

Robertsová uvádí příběh Marie Magdaleny jako její svědectví o příkazání spasitele a jeho pozeňnané matky Marie pro větší slávu Boží (*Divoženka*, s. 11), které v závěru románu Marie Magdalena ve Francii píše. Ani myšlenka Magdalenina vlastního svědectví není však objev feministický. Marina Warnerová připomíná apokryfní *Evangelium podle Marie*, v němž je Marie Magdalena, zasvěcená do Kristova mystéria, učitelkou ostatních apoštolů. Warnerová se zmiňuje i o tom, že gnostici ve 2. století oslavovali milostný vztah Ježíše s Marií Magdalenou.¹³ Robertsová ovšem zachází ještě dále. Její Marie Magdalena má nejen milostný vztah s Ježíšem a je jím pověřena předat zprávu o jeho vzkříšení ostatním a šířit s nimi jeho učení, ale porodí i Ježíšovo dítě. S dcerou Deborou, sestrou Martou, Salome a Marií, matkou Ježíše, pak Marie Magdalena žije v horách v ústraní a snaží se napsat své evangelium. Namísto poustevnice – kajícnice, která podle *Zlaté legendy* učila místní lid

v lesích Sainte Baume křesťanství a odpykávala svůj hříšný život odříkáním,¹⁴ však žije Robertsová Marie Magdalena v lásce a porozumění se svou rodinou. A přes bolestné a horečné snažení najít smysl své zkušenosti a pravdivě ji popsat slovy, dokáže nalézt potěšení v drobných a prostých radostech žití. V závěru Robertsová nespekuluje o nanebevzetí Marie Magdaleny, kterou podle *Zlaté legendy* měli andělé v extázi povznést k nebesům.¹⁵ Spíš v souladu se svými nejasnými rozuzleními nechá Robertsová Magdalenu poslechnout volání a odejít neznámo kam.

Podle Jany Opočenské byla ženám v minulosti možnost teologické reflexe upírána, jejich zkušenost s Bohem a jejich víra nebyla považována za plnohodnotnou. Domnívá se, že i „zachovaná svědectví např. Anežky Přemyslovny, Juliany z Norwiche, Jany z Arcu, Terezy z Avily, Hildegardy z Bingenu a dalších dosvědčují neustálý konflikt mezi zkušeností těchto žen a církevní autoritou“ (Opočenská, s. 20). V *Divožence* dává Robertsová možnost teologické reflexe své románové postavě Marie Magdaleny a samozřejmě i čtenářkám. Románové převyprávění její zkušenosti rozehrané v interakci s ostatními aktéry novozákonního dramatu, vznášá všechna obvinění a argumenty feministické kritiky patriarchálního kontextu křesťanství. Avšak podobně jako feministická teologie zvažuje nejen utiskovatelské, ale i osvobozující působení biblických textů. Robertsová v *Divožence* vytvořila Marii Magdalenu bojovnici, která milovala Ježíše a věřila v něj, a zároveň hájila své ženství a práva vzájemnosti ve víře i v životě, namísto podřízenosti či podrobení.

Kult Panny Marie ve výchově a životě katolických dívek a žen se objevuje jako důležitý motiv v různých prózách Robertsové. Autobiografický moment tohoto zájmu prozrazuje sama autorka: „Náboženství je v podvědomí a vyráží odtud na povrch jako láva.“¹⁶ Michèle Robertsová získala vzdělání v katolické klášterní škole, než je ukončila na Somerville College v Oxfordu, a náboženský rituál jmenuje mezi nejdůležitějšími vlivy na svou tvorbu.¹⁷ Podobně jako Marina Warnerová v již zmíněné historické studii *Jediná mezi ženami* (Alone of All Her Sex, 1976), sleduje i Robertsová v beletristické formě, jak byl i je kult Panny Marie vnímán a využíván různými lidmi, hlavně z hlediska genderových a generačních vztahů. Avšak zatímco Warnerová se netají pochybnostmi o Mariánském kultu, protože podle ní „oslava dokonalé lidské ženy nenápadně poníží jak lidstvo tak ženy“ (s. xxi), Robertsová ponechává jednoznačné soudy zahalené v poetické literárnosti svého textu. Obě autorky spojuje nepochybně stejná výchozí výchovná zkušenost a podobný záměr – podívat se na mýtus Panny Marie z feministické perspektivy. Robertsová Freddy (*Z masa a krve*) se svůj první den v klášterní škole zamilovala do sochy Panny Marie:

Panna Maria měla na sobě bílý hedvábný závoj upevněný korunou ze stříbrných hvězd a přes modré šaty bílý hedvábný plášť protkaný zlatem. Vztahovala ke mně ruce s gestem dokonalé lásky, úplného přijetí. Shlížela ke mně velmi sladce. Byla to moje matka a milovala mne. (s. 17–18)

Freddina vlastní matka se lásce Panny Marie nemůže rovnat, už proto, že o její pozornost musí Freddy stále bojovat: „Aby mě slyšela, můj hlas musel soutěžit s valčíkovou hudbou z rádia, se spláchnutím záchodu a s bubláním vody vytékající z vany“ (s. 18). Ale ani žádná jiná žena by neposloužila Freddy ani jako fyzický „model Naší Paní. Musela by být hladká, ne zaoblená, téměř plochá. Jako chlapec“ (s. 22).

V *Dcerách domu* se Thereseino „zjevení“ Panny Marie přesně podobá typickému zobrazení katolických soch: nadpozemská bytost jemné, sladké tváře, oděná v modrém a bílém se zlatou korunou.

Byla to Panna Matka Boží. Byla plochá jako chlapec. Dokonalá matka, která nikdy nepoznala sex. K níž všechny pozemské matky musely vzhlížet. (s. 164)

Feministická kritika asexuálního ideálu v literárním podání Robertsově zcela odpovídá předchozím slovům Warnerové o „ponížení žen“. Vinu za manipulaci s kultem dokonalosti klade Robertsová na církevní otce. Když Therese zemřela matka,

našla si jinou matku, kněží z její církve jí prodali hotovou matku. Je dokonalá, tahle Matka Boží, tahle čistá Panna, svatá panenka, která se nikdy nerozzlobí, nikdy nechce být sexy a nikdy neodejde. (s. 165)

Aby po ztrátě matky zachovala Therese alespoň tento obraz nedotčený, šla do kláštera, který se po dvaceti letech ukázal být špatnou volbou. Útěcha perfektní dokonalosti vyprchala a musela být vykoupena ohněm. V ohni založeném v kostele zahynula Therese i se sochou Panny Marie, pomocí níž místní kněz umlčel sochu oblíbené místní svaté, schované po léta pod hromadou písku ve sklepě Theresina domu.

A pošlapaná socha zůstala v udušené temnotě, ústa, nos a uši i oči zalepené špínou a pískem. Zavřená jako výkřik v krabici, s tíhou domu na ní ležící. (s. 162)

I když epizody se svatými sochami v *Dcerách domu* se odehrávají za druhé světové války a v poválečných letech, podobnost s umlčováním ženské religiozity a jejich vlastního rituálu Inkvizicí v kapitole „Frederigo“ (*Z masa a krve*) není náhodná. Marina Warnerová vysvětluje, jak došlo k tomu, že ideální obraz matřarchátu v obraze Panny Marie se už dávno stal nástrojem misogynie:

Právě posun od panenského porodu k panenství, od náboženského znaku k morální doktríně, proměnil bohyni – matku jako je Panna Maria na účinný nástroj asketismu a ženského útlaku. (s. 49)

Z Robertsově kritiky náboženského dogmatismu a Mariánského kultu však vyplývá spíš její hluboký zájem o křesťanskou tematiku, než odsouzení křesťanství.¹⁸ Můžeme souhlasit s Kathleen Wheelerovou, že „přepsáním“ nebo reinterpretací křesťanské historie, legendy, mýtu a evangelií, vytvořila Robertsová ženám nakloněnou teologii, která je mnohem ryzeji křesťanská než sexistické, kněžské nánosy několika posledních století.“¹⁹

V *Divožence* Robertsová nejen zbavila nánosu posledních století a přetvořila příběh Marie Magdaleny, ale také rehabilitovala postavu „Marie, matky Pána“, zcela bez kultovního balastu panenskosti. Vytvořila Marii jako ženu z masa a krve, byť mírnou, drobnou ženu s velkou autoritou. Jak známo, v Novém zákoně je zmínka o Panně Marii velmi málo, a ani Robertsová její roli v knize o Marii Magdaléně příliš nezduřazňuje, i když jí dává stálou přítomnost, z níž vyzařuje spirituální síla. S váhou její autority jí pak vždy staví na stranu žen, když jsou v nevýhodě proti mužům, i na stranu Marie Magdaleny, když jí Ježíšovi mužští učedníci odpírají slovo. V horečnatém snu Marie Magdaleny, do něž upadla po svědectví Kristova vzkříšení, promítla Robertsová obraz kontinuity Královny nebes od starověké Ishtar, přes Afroditu, Demeter a Hekate, zapomenutou, muži obávanou bohyni, k trojjediné Královně nebes, která znovu povstane. V tomto obraze není Marie Panna, jediná mezi ženami, ale matka Páně, jedna z žen, splňující jednu z trojí role ženy:

Ale já povstanu. Nenechám se rozdělit a hanobit. Protože já jsem Ona, která je tři v jedné. Protože já jsem Marta hospodyně a já jsem Marie matka Boží a já jsem Marie prostitutka. Jsem jediná, tři v jedné, a já povstanu. (s. 125)

V závěru svého příběhu a svého evangelia píše Robertsově Marie Magdalena o Marii *naší* matce (s. 161), která je stále ctěna jako matka Spasitele, ale žije

dál obyčejným životem jejich malé rodiny čtyř žen „v práci a rozjímání“. Navíc Marii *naši* matku popisuje v této fázi jako velmi povídavou, bělovlasou stařenku, která „míchá kázání a kletby a vtipy v jednom kořeněném proudu ... jakoby se snažila nám dát ze sebe vše najednou“ (Ibid.). V převyprávění Marii Magdalenou Robertsová nikde nepoužívá jména Panna Marie a postava matky Páně nebo matky Spasitele je i vykreslena do velké míry v protikladu k nedostupné a nedostižné Panně Marii mariánského kultu.

Robertsově přepis evangelia Marie Magdaleny i její ztvárnění mariánského kultu bychom neměli chápat pouze jako módní, postmoderní literární experiment, nebo jako feministickou kritiku křesťanského sexismu. Nemenší váhu totiž má i spiritualita, nebo přesněji, možnosti křesťanské ženské spirituality v dnešním světě, jak přemítá Opuštěná Sibyla v *Knize paní Noemové* (The Book of Mrs. Noah, 1987):

Pro její ateistické, dříve protestantské přátele náboženství znamená křesťanství a zaostalost. Jiná náboženství, cizí a exotická, jsou naopak respektována se sympatiemi, jako součást kultur Třetího světa utlačovaného imperialismem. Jací jsme to hypokrité, myslí si, jací jsme snobi: blahosklonně shlížíme u jiných na to, co sami popíráme.²⁰

Obrazy žen: ženský úděl

Knihy paní Noemové (The Book of Mrs. Noah, 1987), i když se dotýká biblického tématu, se *Divožence* nijak nepodobá, ačkoliv záměrem se v mnohém překrývají. Strukturálně má mnohem blíž k příběhům *Z masa a krve*, neboť i zde slyšíme epizody z životních osudů několika žen, slyšíme několik ženských hlasů z různých dob a míst, a nakonec se dozvíme, že se všechny odehrály během jedné noci v otřesené mysli a mozku mladé ženy, jejíž manžel jí nechce dopřát mít dítě. Zpovědi pěti Sibyl, které přišly na Archu paní Noemové, aby uložily do archivu své příběhy a záznamy, obsahují všechny argumenty a klíše feministické a anti-feministické debaty, ale i rozdílné názory na psaní, včetně argumentů pro a proti „ženskému psaní“. Spolu s „chybějícím“ příběhem biblické paní Noemové, která se rozhodne zůstat na hoře u Archy a zemřít tam, až přijde zima, tvoří jakousi historii ženského údělu od biblických dob po dnešek.

Re-vizionářská Sibyla doufá, že se jí podaří dát své malé dcerce domov i bez muže. Správná Sibyla vychutnává zasloužený klid bez dětí, které tráví víkend s bývalým manželem. Šikovná Sibyla hájí pozice heterosexuálních žen proti proti-mužským postojům feministek. Opuštěná Sibyla se nehodlá trápit pro

skončený lesbický poměr a Ubrebtaná Sibyla hodlá naopak zůstat ve spokojeném manželství a u svých femininních zvyků, mezi něž údajně patří i vášň pro prohlížení koupelen a tajů koupelnových skříněk u přátel a známých.

Do jejich feministické, literární a spirituální debaty je zapojen také jeden muž – Tatík (Gaffer), nebo inkognito Bůh, který tvrdí, že se o něm říká, že je mrtev dvakrát: „jako Bůh a jako autor“ (s. 54). Literární ztvárnění feministické debaty ve spojení s postmoderní oblibou pro přetváření či dotváření starších textů naplňuje romány Robertsové obsahem a zasazuje je pevně do kontextu britské literatury přelomu 21. století, přestože její vlastní imaginace a kombinace těchto základů jí zaručuje originalitu. Její Sibylky z *Knihy paní Noemové* možná vedou dialog s Alexandrem Popem proti jeho výroku o „nepořádných sibylách“ (slipshod sibyls), kterým odsoudil ženy – spisovatelky a básnířky své doby k marginalizaci.²¹ Avšak cíle Robertsové Sibyl souzní s naší dobou a feministickým voláním po *écriture féminine*, po psaní, jímž by ženy vytvořily svůj vlastní jazyk a styl, nezátížený patriarchálními modely. Autentické ženské hlasy pak věrohodně zaznamenají ženskou zkušenost, která se liší od mužské. Vyprávění Noemovy manželky zde symbolizuje všechny ženské příběhy, které nikdy nebyly vyprávěny/zapsány. *Écriture féminine* také znamená „ženskou touhu svobodně vyjádřit vášň.“²² V *Knize paní Noemové*, a nejen v ní, vytváří Robertsová řadu dávných příběhů jako „životy“ neznámých žen, jejichž touhy a vášně – většinou nedovolené – jsou popsány s otevřeností, která ovšem patří až době naší. Avšak Správná Sibyla si ani dnes nepřipadá svobodná, a to ani v psaní, protože „čte kritiky: dnešní velekněze. Ti vědí všechno“ (s. 175). Z hlediska feministické rétoriky zde však poněkud paradoxně může působit skutečnost, že Robertsová jako recenzentka románů vyčítá např. A.S. Byattové, že hrdinka jejího románu *Zátiší* (Still Life, 1985) nemá žádné přítelkyně a zřejmě se chce ve všem vyrovnat mužům, a teprve v *Babylónské věži* (Babel Tower, 1996) začne měnit priority.²³ Mimoto je nesporný i fakt, že v současné době píší recenze velmi často ženy a podílí se tak významně na vytváření kritického i literárního, a snad o to méně patriarchálního, jazyka.

Méně feministické rétoriky, ale nepochybně feministický přístup, provází i román z roku 1999 *Čestná výměna* (Fair Exchange), který Andrew Barrow označuje za historickou romanci²⁴ a radí čtenářům, aby tento „šťavnatý kousek“ rychle spolkli celý najednou a dali se na útěk. Barrow by zřejmě rád slyšel víc o Francouzské revoluci (1780–1810), na jejímž pozadí se děj odehrává, než o tom, co se dělo v kuchyni asymetrické domácnosti dvou zrazených žen, kde se narodily dvě nemanželské děti. V Barrowově postoji najdeme asi typický příklad mužského nepochopení a odmítání feministické estetiky. V mírnějším

kritickém tónu se nese recenze Petera Swaaba („Revolution's leavings“. *TLS* January 15, 1999, s. 21), který se více zaměřuje na historickou stránku románu vzhledem k jeho postavám. Robertsová si totiž zvolila postmoderní hru s fiktivními jmény postav inspirovaných pověstmi o milostném vztahu básníka Williama Wordsworthe s Mary Wollstonecraftovou, uznávanou zakladatelkou anglického feminizmu. Wordsworth i Wollstonecraftová v románu sice opravdu vystupují, ale jen velmi okrajově, a epizody z jejich života prožívají jejich fiktivní přátelé, Robertsovou vytvořené románové postavy. Rámcově, a specificky také důrazem na role hospodyň a služek, připomíná *Čestná výměna* do jisté míry román Margaret Forsterové *Komorná* (*Lady's Maid*, 1990). Zatímco však Forsterová vychází z biografického materiálu Elizabeth Barrett Browningové, který doplňuje fantazií, kde se jí nedostává faktů, Robertsová dává zcela volnost fantazii a přetváří veškerá fakta na fikci. Přesto však na této rovině Robertsové experimentování tentokrát končí. Na rozdíl od fragmentárnosti předchozích románů *Kniha paní Noemové* a *Z masa a krve*, nebo od enigmatických zámlk *Dcer domu*, vytvořila ucelený realistický příběh s lineární strukturou, jehož dramatický vývoj a melodramatický tón bez rozpaků přehluší pár postmoderních triků. Romantický motiv záměny novorozeňat je sice odhalen jako klíšé, jaké by mohla použít hrdinka Jemima Booteová v jedné ze svých gotických romancí, ale jeho samotnou romantičnost podkopává okolní realita. Služebnou Louise přiměla k uskutečnění záměny novorozeňat za peníze beznadějná chudoba. Nepochopitelně zní všem zúčastněným ženám odhalením, že záměnu si přál jeden z otců, jako žert, aby získal důkazy pro svůj revoluční názor, že výchova je důležitější než přirozenost. Pro muže, byť otce, taková výměna novorozence za novorozence byla „čestnou výměnou“.²⁵ Kritický postoj vůči mužům se dotýká i literární sféry a možností básníka psát, když všichni prací v domě a rození dětí zastanou ženy. Není jistě proto pochyb o tom, že i tento zdánlivě staromódní příběh z konce 18. století, o podvedené lásce, těhotenství, opuštění, manželství, smrti, službě a chudobě je zároveň velmi současným feministickým textem, který vysoce literární formou zprostředkovává čtenáři feministický diskurz na samém konci 20. století.

Feministický postoj, stejně jako psaní o náboženské víře, vycházejí u Michèle Robertsově z vnitřního přesvědčení a potřeby o něm psát. I když se netají jistými obavami („Bojím se psát o náboženství, bojím se posměchu“²⁶), je odhodlána je překonat, protože ví, odkud pochází:

Represe. Zákazy. To nezapomeň. Takže to není jen strach, že se zblázním, když se JÁ rozplyne, aby mohlo tvořit. Je to strach, že co je ve mně,

vyplyne na povrch a že je to špatné, protože kritici (např. Grandpère, starý patriarchy) to v dětství říkali.²⁷

Opakovaná evokace obrazu, že spisovatel se musí ztratit, rozplynout, cele se oddat svému textu, aby mohl tvořit, má pro Robertsovou zvláštní přitažlivost. O úloze jazyka v tomto procesu se vyjadřuje s téměř posvátnou úctou („slova samotná jsou pro mne posvátná a pravdivá, vůbec ne náhodná. Mám k jazyku nábožný postoj“²⁸), která se alespoň částečně pravděpodobně odvozuje od její dvojjazyčné, anglicko-francouzské zkušenosti. Robertsové anglo-francouzský svět, feministický, religiózní a fantastický, má již své nezpochybnitelné místo v britské literatuře přelomu 21. století.

Poznámky:

- 1 Sběrka povídek *During Mother's Absence (1993) a tři svazky poezie: The Mirror of the Mother (1986); Psyche and the Hurricane (1991); All the Selves I was (1995)*.
- 2 Viz její články v *Literature Matters*, Autumn 2000, 10–11.
- 3 Michèle Roberts, „Making It Up“. IN A.S. Byatt and Alan Hollinghurst (eds.). *New Writing 4*. London: Vintage 1995, 191.
- 4 *Daughters of the House*. London: Virago 1992, paperback 1993, 91.
- 5 *New Writing 4*, 192.
- 6 *Flesh and Blood*. London: Virago 1994, paperback 1995, 165.
- 7 Alex Clark, „Fishy Tales“, *The Guardian* June 24, 2000; Penelope Lively, „A dance to the music of London.“ *The Spectator*, 12 April 2003.
- 8 Jana Opočenská, *Zpovzdáli se dívaly také ženy*. Výzva feministické teologie. Praha: Kalich 1995, 13.
- 9 *The European English Messenger*, VIII/2, 1999, 31.
- 10 „Autorská poznámka“ IN Michèle Roberts, *The Wild Girl*. London: Methuen 1984; London: Vintage 1999.
- 11 „Západní folklór“ o Marii Magdaleně podrobuje analýze Marina Warnerová ve studii Mariánského kultu *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. London: Weidenfeld and Nicolson 1976; New York: Randomhouse Vintage Books 1983, 224–236.
- 12 Jana Opočenská, *Zpovzdáli se dívaly také ženy*, 15.
- 13 Marina Warner, *Alone of All Her Sex*, 229.
- 14 *Ibid.*
- 15 *Ibid.*
- 16 *New Writing 4*, 196.
- 17 Lorna Sage, *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*. Cambridge: Cambridge University Press 1999, 536.
- 18 Také viz např. Robertsové báseň „Heretikova hostina“ (*The Heretic's Feast*), *The European Messenger* VIII/2, 1999, 32.
- 19 Kathleen Wheeler, *A Critical Guide to Twentieth-Century Women Novelists*. Oxford: Blackwell 1997, 301.
- 20 *The Book of Mrs. Noah*. London: Methuen 1987; London: Vintage 1999, 208.

- 21 K této debatě viz např. Michèle Roberts, „Why Did Sappho Leap?“ *Independent on Sunday*, 17 Sept. 1995, 30.
- 22 *New Writing* 4, 190.
- 23 Michèle Roberts, „The sixties on trial“. *New Statesman and Society*, 3 May 1996.
- 24 Andrew Barrow, „Food for puzzled thought“, *The Spectator*, 10 January 1999.
- 25 *Fair Exchange*. Little, Brown 1999; Virago 2000, 230.
- 26 *New Writing* 4, 193.
- 27 *Ibid.*, 197.
- 28 *Ibid.*, 196.