

Angela Carterová (1940–1992)

Od 80. let se dílo Angely Carterové těší velké pozornosti feministické a post-structuralistické literární kritiky a její jméno nechybí v žádných osnovách kurzů britské postmoderní prózy a feministických literárních studií. Jako experimentátorka a feministická spisovatelka se ovšem Carterová uvedla již svými prvními romány v 60. letech (*Stínový tanec*, *Shadow Dance*, 1966; *Magické hračky*, *The Magic Toyshop*, 1967; *Hrdinové a padouši*, *Heroes and Villains*, 1969), které byly na jedné straně vítány jako odvážné invence, ale také kritizovány za pornografický, sado-masochistický sex na straně druhé. Carterová neobhájuje, ale prostě definuje svůj přístup i záměr jako pokus o demytologizaci, s cílem poukázat na určité společenské postoje, které se podle ní odvozují od falešných univerzálií:

Myslím, že všechny mýty jsou produktem lidské mysli a že odrážejí pouze aspekty materiální lidské praxe. Já se specializuji na demytologizaci. Zajímám se o mýty — i když mnohem víc se zajímám o folklór — prostě proto, že jsou to pozoruhodné lži, jejichž účelem je činit lidi nesvobodnými.¹

O co Carterové jde však hlavně, je demytologizace mýtu ženství. Přijímá tak za svou centrální feministickou tezi, že ženskost (femininity) je svazující společenský konstrukt, který je třeba dekonstruovat. Carterová se mimoto domnívá, že toto není oblast čistě ženského zájmu, protože i muži žijí mýty o ženách a jsou jimi ovlivněni ještě více než ženy, které alespoň v skrytu duše ví, že se nezakládají na pravdě.² A proto Carterová tvrdí, že nepíše agitky ve službách feministických idejí, ale vytváří prostor pro širokou diskusi o tom, že „i ženy jsou lidé a že všechno je relativní.“³ Současně si její kritika bere na mušku i nespravedlnost britské společnosti, kde „o většině hodnot rozhoduje jedno určité pohlaví a jedna určitá třída.“⁴ Avšak při čtení próz Carterové s povšechnou znalostí jejich zdánlivě přímočarých tezí dlouho nevystačíme, ani když budeme mít na paměti její krédo, že pokud má krásná literatura morální funkci, pak spočívá ve zvědavém snažení zjistit, jak se věci mají, a nikoliv v návodu, jak se mají lidé k sobě chovat.⁵ Navíc otevřený konec nebo často nejednoznačná rozuzlení, ba ani vypravěči jejich próz neposkytují čtenáři mnoho vodítek co do odpovědí na její otázky, které zůstávají skryty pod bohatým nánosem senzualních obrazových a slovních významů, alegorií a aluzí, realismu a fantazie, krutosti a komedie, z nichž jsou její texty umně sestaveny.

V pohádkově laděném příběhu *Magického hračkářství* ovládá despotický strýc dospívající Melanii jako loutku. Potenciálně šťastný konec, když starý tyran jako zlý kouzelník vyžene Melanii a mladého Finna z domu do svobodné ale nejisté budoucnosti, vysvětluje Carterová, možná poněkud překvapivě, jako alegorii Vyhnání z Ráje. Pád člověka přitom interpretuje jako věc dobrou, protože se podle ní Adam a Eva vymanili z moci krutého Boha.⁶ S tímto biblickým motivem si Carterová pohrává i v *Hrdinech a padouších*, kde však naopak mladá dvojice vyžene podivného doktora Donallyho, který se je snaží ovládat věděním, a ostatní, méně inteligentní „dav“ šamanskými triky. Narozdíl od *Magického hračkářství* se tento text hemží explicitními aluzemi k biblickým postavám: Donally vytetoval mladému Jewelovi na záda obraz Adama a Evy s jablkem; Jewela vzdělával, ale nenaučil ho číst; mladé dvojici ukládá o život; trýzní vlastního syna a Marianně předpovídá těžký porod. Z převrácených biblických rolí vychází u Carterové vítězně Eva — Marianna, která nepřestává být silnou osobností až do závěrečné scény románu.

Vyhnání z Ráje však představuje jen jeden z mnoha mýtů, které Carterová v průběhu dystopického příběhu *Hrdinů a padouchů* boří. V post-nukleárním světě, který obývají nomádští Barbari a znetvoření lidé v děrách a v němž „civilizace“ přežívá v polototalitních vesnicích, jejichž elitu tvoří pološílení profesori, si k boření mýtů starého světa připravila svobodné pole působnosti, kde ji nesvazují žádné konvence pravdivosti, pravděpodobnosti či logiky. S tímto post-apokalyptickým světem jsme také vkročili do charakteristicky carterovského světa podivně odcizené krajiny, kterou najdeme i v mnoha jejích pozdějších prózách. Je to krajina smyslně exotické vegetace, podobně jako například v povídce „Jak proniknout do srdce pralesa“ (Penetrating to the Heart of Forest), kde jako simulakrum Ráje tvoří víc než pouhou kulisu dalšího demytologizovaného podobenství Pádu člověka. Je to také nepřátelský, temný a holý kraj, který stejně jako v povídce „Katova krásná dcera“ (The Executioner's Beautiful Daughter) zalidňují hrůzostrašně znetvořené, odpudivé bytosti vyvržené z lidské společnosti jakousi nedefinovanou trestající rukou.⁷ Carterová si libuje v kupení odpudivých obrazů deprivace a krutosti, zápachu výkalů, hniloby a otevřených hnisajících ran v táboře Barbarů a kontrastuje je s barvitými obrazy květín a bujné vegetace, barbarského oblečení a ozdob v divokých nepřírozených barvách. Smutná svoboda barvitého chaosu barbarské vesnice kontrastuje se sterilním hierarchickým pořádkem civilizované vesnice Profesorů, kde vraždy a sebevraždy jejích obyvatel žijících v bezpečí za ostnatým drátem poskytují neméně tristní pohled na lidskou společnost. Netřeba dodat, že obě uskupení o sobě navzájem chovají neinformované, nepřátelské předsudky a že mezi nimi panuje permanentní válečný stav, v němž hrdinové jedné strany jsou padouchy strany druhé. Přes všechny kontrasty číší z carterovského světa ze všech stran téměř čiré zlo.

Také hlavní hrdinku *Hrdinů a padouchů* Mariannu můžeme považovat za prototyp mnoha dalších carterovských postav dospívajících dívek a mladých žen, jejichž životu dominuje sex.

Všechny mýtické verze žen, od mýtu světlé čistoty panenství po mýtus zhojující, usmiřující matky, jsou utěšující nesmysly. ... Mýty nabízejí falešná zevšeobecnění, která mají ztlumit bolest partikulárních okolností. V žádné oblasti to neplatí víc než ve vztazích mezi oběma pohlavími.⁸

Avšak Carterovou očividně nezajímá bolest partikulárních okolností, a spíše se pilně zabývá vytvářením anti-mýtu. Panenství u Carterové neobklopuje aura čistoty, ale naopak nebezpečná zvědavost, krvavé obrazy zabíjení, krvavý rituál a znásilnění. Ždá se, že tímto ztvárněním ženské sexuality v *Hrdinech a padouších* Carterová poněkud předběhla dobu. V roce 1969 román nezbudil velkou pozornost a paperbackových vydání, a to pak hned čtyř rychle po sobě následujících, se dočkal až v 80. letech.⁹ Stejnou tematikou totiž mezitím Carterová zaujala v povídkách vydaných pod titulem *Krvavá komnata* (*The Bloody Chamber*, 1979), které jsou kontroverzním převyprávěním několika známých pohádek. Ve dvou nejčastěji diskutovaných a vyučovaných („Společenství vlků“, *The Company of Wolves*, a „Krvavá komnata“), nemůžeme přehlédnout společné rysy s hrdinkou *Hrdinů a padouchů*. *Krvavá komnata* získala pozornost především jako feministický text vycházející z premisy, že pohádky, které jsou přijímány jako součást evropského kulturního dědictví a považovány za vhodné pro děti, vlastně pocházejí z hrůzostrašných dospělých představ a zkušeností, a navíc odrážejí společnost, v níž dominantní postavení mají muži. Carterové převyprávění pohádek souzní s liberalizujícím kontextem 60. let a s novou feministickou vlnou 70. let, to jest s obdobím, v němž se začal tak zvaný proces dekolonizace ženy. Ve „Společenství vlků“, což je verze „Červené Karkulky“, hraje Carterová krvavou rapsodií na téma pohlavního dospívání mladé dívky, kterou obdaří dostatečnou duchapřítomností a sebedůvěrou, aby se nestala rituální obětí nebo hříčkou mužů, ale aktivní silou své vlastní sexuality. Tak jako dívčinu ve „Společenství vlků“ vyžene do lesa za vlkem zvědavý neklid jejího panenství, ze stejného důvodu i Marianna v *Hrdinech a padouších* zvolí odchod mezi Barbary, o nichž ji chůva strašila, že znásilňují ženy a pak do nich zašijí kočky. Od okamžiku, kdy Marianna na útěku s Barbarem Jewelem prorazí bránu své opevněné vesnice, stává se pro ni její sexualita zbraní a zdrojem (sebe)poznání, a nikoliv hrozbou nebo potenciálním zdrojem podřízenosti. Těžko říci, zda Carterová chtěla vytvořit v Marianně nějaký pozitivní model nové ženy. Demystifikací mýtu o čisté, bezbranné panně dává Carterová svým hrdinkám svobodu rozhodování o sobě a svém těle, ale ponechává jim i zodpovědnost za následky volby, jejíž hnací silou je v příbězích Carterové vždy sex. Hrdinku „Krvavé komnaty“, rámcově nepříliš pozměněné, ale sexuálně explicitní a morbidní verze

pohádky o Modrovousovi, přitahuje krutost a neřest, kterou tuší v povaze svého nápadníka, jež si pak dobrovolně zvolí za manžela. Také Marianna v sobě nese stopy „Rudé ženy“ (viz „The Loves of Lady Purple“¹⁰) — archetypální věčné dívky. Avšak narozdíl od Rudé ženy, která muže ruine a pohlcuje, protože takovou si ji sami vytvořili, podobá se vztah Marianny k Jewelovi vztahu hrdinky povídek „Suvenýr“ (Souvenir) a „Tělo v zrcadle“ (Flesh and the Mirror)¹¹ k jejímu japonskému milenci, nebo artistky Fevversové k novináři Walserovi v *Noctch v cirkuse* (Nights at the Circus, 1984), kde muž je předmětem sexuální pozornosti ženy a je vnímán jako sexuální objekt, v němž žena hledá především sebe samu. Převrácením tradičně chápané dichotomie muž/žena, v níž jako sexuální objekt figuruje žena, sleduje Carterová cíle feministického diskurzu. Jewel je krásný a jeho tělo ověšené amulety uspokojuje Marianninu touhu a vášeň. Jako vlci ve „Společství vlků“ by mohl být jakousi alegorií panenského libida. („Ty, ty nejsi nic než divoký výmysl mých panenských nocí.“)¹² Jako jinde v carterovském světě, nejde mezi Mariannou a Jewelem o emocionální vztah lásky, ale o vztah senzuační, fyzický a mocenský.

Jestliže pod vrstvami alegorií, které znázorňují fantasmagorický, postnukleární svět *Hrdinů a padouchů*, vidíme parodii našeho dnešního světa, je to pochmurná vize. O něco dobromyslnější karikaturu mýtu matky — hojitelky vytvořila Carterová v postavě paní Greenové, která v sobě spojuje roli matriarchy a samaritánky Barbarů a mluvčí starých pravd a klíše zašlé civilizace. V porovnání s Marianninou matkou, která se vždy zajímala jen o Mariannina bratra a zemřela žalem, když zahynul v boji s Barbary, a s chůvou, která v pomatení myslí zabila Mariannina otce, stojí paní Greenová vysoko na piedestalu mateřské role. Avšak ani paní Greenová, s autoritou svého starosvětského drdolu a vlastního viktoriánského nočníku, nedokáže, a ani nechce ochránit Mariannu před znásilněním, protože tak to podle ní ve světě chodí a „všichni musíme brát, čeho se nám dostane.“ (s. 59) Paní Greenovou předkládá Carterová čtenáři jako učebnicový příklad ženy, která má vliv a dokonce i jakousi moc, ale zůstává sevřena v poutech zakořeněných společenských mýtů, protože je přijala za své. Kritickým postojem k ženské pasivitě ponechává Carterová ženám částečnou zodpovědnost za své postavení ve společnosti i za přetrvávání přežitého konstruktů ženství a tradičně chápaných vztahů mezi mužem a ženou. V tomto bodě se Carterová rozchází s radikální feministickou kritikou, která takovou odpovědnost ženám nepřisuzuje.

Přesmyku mezi pohádkovými či utopistickými světy a dnešní realitou docílují Carterová kromě čitelných alegorií a střídání výrazných registrů od staromódních klíše, přes vzletnou intelektuálštinu, k současnému jazyku ulice, také pomocí klouzavého času. *Hrdinové a padouši* se odehrávají v blíže neurčené budoucnosti po nukleární katastrofě. Protože v Británii byla v 60. letech nukleární hrozba brána jako velmi reálná — odtud také pramení tehdejší popularita

postnukleárních dystopií — mohl by se tento scénář odvíjet vlastně kdykoliv. Navíc vytváří Carterová dojem, že zbarbarštělý svět jejího románu je už starý několik generací, ale zároveň že snad starý svět má ještě pamětníky. K časové nejistotě přispívají i kontrasty Barbarů tábořících v rozvalinách „předválečného“ zámku, se sklem a betonem výškových staveb ve vesnici Profesorů, kde však vládne duch spíš viktoriánský. Podobně nesouměřitelnými obrazy z různých časových období spojuje Carterová, i tvůrci filmové verze jejího „Společenství vlků“, čas pohádkový a současný, a stmeluje tak do určité míry nereálnost a realnost svých alegoricko-parodických vyprávění a karikaturních postav.

Carterová si představuje, že by měl čtenář chápat její prózy jako mnohovrstevnaté alegorie na způsob středověkých alegorií, a proto ji zklamala kritická i čtenářská odezva na její román *Vášeň nové Evy* (*The Passion of New Eve*, 1977), která prý přešla hlubší vrstvy alegorií bez povšimnutí. Carterová si stěžuje v interview Johnu Haffendenovi, že *Vášeň nové Evy* byla převážně čtena povrchně jako feministický traktát a burleskní extravagance, zatímco autorka neměla na mysli prostopášnou zábavu, ale trpkou a nepohodlnou debatu o ženskosti jako komoditě.¹³ Carterová ovšem hledání skrytých významů čtenáři právě neulehčuje svými charakteristicky křiklavými, odpudivými a šokujícími sceneriemi, které mají tendenci na sebe upoutávat pozornost a významy spíš překrývat než je odhalovat. Ve *Vášni nové Evy* se mísí v divokém experimentu hollywoodská scéna věčného karnevalu s gotickými a pohádkovými obrazy z filmů, to všechno ještě umocněno námětem záměny rolí a zaměnitelnosti pohlaví. Tristessa, hollywoodská bohyně ženskosti, je totiž transvestita, který se přetvořil na ženský idol mužů, a jeho/její partner(ka) Evelyn — nová Eva — je produkt chirurgické emaskulace. Operaci provedla plastická chirurgka Matka, černá, mnoho-prsatá travestie Boha-stvořitele a parodie „Hrozná matky“ — kastrátorky. Lorna Sage říká, že *Vášeň nové Evy* „je o tavení zrcadel a uvedení symbolů do pohybu“¹⁴, tedy nejen o boření starých mýtů, ale také nových idolů, které nejsou o nic méně hroznivé.

Není tedy divu, že hybridní koktejl Angely Carterové se často může zdát příliš silný, a Carterová i uznává, že asi není těžké, aby čtenáři za umělou a bláznivou teatrálností jejího textu hlubší smysl unikali. Avšak to, co jí kritici nejčastěji vytýkají — přestylizovanost, vyumělkovanost a mnohaslovnost — vysvětluje Carterová jako svůj přijatý styl. Sama jej označuje za manýrismus, k němuž dospěla od počátečního expresionismu. I když v době, kdy se Carterová objevila na literární scéně, t.j. v druhé polovině 60. let, byl už poválečný realismus v britské próze definitivně na ústupu, míra experimentu, jíž se vyznačovala již její raná díla, byla v té době u britských spisovatelek dost výjimečná. Expresionistickou technikou zřejmě navázala na některé britské modernisty. Například pochmurná vize Eliotovy *Pustiny* (*The Waste Land*, 1922) nabízí více než povšechnou podobnost s některými aspekty carterovské krajiny. Vývoj Carterové k postmodernímu výrazu pak doprovázel i posun k záměrně umělejšímu, manýristickému stylu,

v němž se vysoce poetický jazyk tříští o syrové a kruté obrazy, popisy a děje. Připomeneme-li si fantastičnost a alegoričnost jejich příběhů a přepisů pohádek, ještě zdůrazněnou výrazovou stylovostí, zní poněkud paradoxně spisovatelčino ujištění, že je přesvědčená materialistka a že píše z vlastní reálné zkušenosti. Ta podle ní přirozeně zahrnuje i zkušenosti na samém okraji imaginace, plynoucí z literární zkušenosti a z reakcí na nejrůznější podněty z celé západoevropské kultury složené do jakési „bricolage“.¹⁵

Pro českého čtenáře by jako zvláště zajímavá miniatura a doslovná ukázka carterovské koláže mohla posloužit povídka z posmrtně vydané sbírky *Američtí duchové a divy starého světa* (American Ghosts and Old World Wonders, 1993) nazvaná „Alenka v Praze neboli komnata kuriozit“ (Alice in Prague or The Curious Room). Se známým anglickým renesančním vědcem, a tak trochu i šarlatánem, doktorem Dee¹⁶ se ocitáme v rudolfínské Praze a v samém srdci toho, co ji ztělesňuje — v Rudolfově „kunstkomoře“, kde Dr. Dee stojí u své křišťálové koule, která „obsahuje všechno, co je či bylo či kdy bude.“¹⁷ V umných narážkách nám Carterová předkládá kus evropské historie, dějin umění a myšlení, to vše utkáno z bohatého přediva symbolů a metafor, které harmonizují s představou renesance. Rudolf (kterého Carterová tvrdošijně tituluje arcivévoda [Archduke]) a jeho sbírka symbolizují renesanční touhu po vědění, k níž patří i víra v divy. Dr. Dee by Rudolfově mořské panně rád pořídil za partnera anděla, který by mohl, jak všichni ví, vystoupit z jeho křišťálové koule. V carterovském renesančním rohu hojnosti nechybí ani obhroublý burleskní humor, a to nejen když pomocník doktora Dee, Železná Maská Ned Kelly medituje o tom, jestli je v Praze dostatečně velký mráz na to, aby vyčural oblouk ledu.¹⁸

Manýrismus Carterové se zdá být jako doma v tomto prvním manýristickém období, které v anglické alžbětinské literatuře charakterizuje nejen přemrštěný euphuismus, ale i dekorativní metaforický styl sonetů. Na Rudolfově dvoře však našla Carterová i jednoho z hlavních představitelů manýristické malířské školy — Giuseppa Arcimbolda, který pracoval u císařského dvora v Praze v letech 1562 — 1587. V povídce Carterové vytváří Arcimboldo pro Rudolfa po vzoru svých obrazů ženskou postavu z ovoce jako živoucí metaforu všeho, co svět skýtá. I tento manýristický trik přejímá Carterová ve svých prózách doslovným zobrazováním metafory jako reality. Arcimboldova podivná kreace ovocné ženy „Léto“ má být hmatatelnou metaforou možností, potěšení a snad i divů spojených s představou, že stykem s ní Rudolf oplodní své chladné zimní království. Dr. Dee se však obává, že podivínský císař bude spíš jednoho zimního dne po něm chtít, aby jej proměnil ve slavnost sklizně. Tuto v povídce anticipovanou žádost ve skutečnosti splnil Arcimboldo a namaloval Rudolfa II. na svých známých ovocných obrazech jako boha podzimu Vertumna (obraz se nachází ve Skoklosteru v Uppsale) a na větším plátně jako Podzim (Museo Civico, Brescia, Alinari).

Manýristickou perspektivu, která dává tušit existenci nepoznaných světů nových objevů, zde Carterová převádí na záblesk „vzdáleného světla věku Rozumu“, které zahlédneme, když se na skřípajících pantech váhavě otevřou vrata z 16. do 17. století. Tam někde začíná nový svět, který je v křišťálové kouli Dr. Dee ještě neviditelná, ale jeň další neprobádaná země. Z této země vstoupí křišťálovou koulí do Rudolfovy komnaty Alenka a, jak ji vytvořil Lewis Carroll v *Alence v říši divů* (Alice's Adventures in Wonderland, 1865), pídí se po racionálním vysvětlení. Avšak Alenčiny nenadálé společníky ještě nic nepřipravilo na řešení jejich příkladů matematické logiky. Kroutí hlavou matematik a astrolog Dr. Dee, který došel daleko po cestě Johna Donna při hledání padající hvězdy a možnosti obtěžkání mandragory¹⁹ a souhlasí s básníkem, že je možné dojít i dále prostřednictvím andělů.²⁰ Nic není nepoznatelné pro Dr. Dee, pokud člověk dostatečně chce. V tom spočívá modernost jeho myšlení, ale nechce se při tom obejít bez triků mága, za jaký byl považován jeho proslavený odlet poslíčka do nebes, který zinscenoval na univerzitě v Cambridgi v Aristofanově hře *Mír*.²¹ Pod tlakem Alenčiných racionálních otázek se začne rozpadat i Arcimboldova iluze ženy z ovoce.

Carterová věnovala povídku pražskému animátorovi Janu Švankmayerovi a jeho filmu o Alence. Švankmayerovi jakoby byly určeny i následující otázky vzešlé z renesanční obliby pro animaci:

Jsou živé nebo ne, tyhle bytosti, které sebou třepou
a škubou do tak věrné podoby života? Myslí si tihle tvorové,
že jsou lidé? A jestli ano, kde je ten okamžik, v němž by
se silou čiré intenzity své víry jimi mohli stát?

(V Praze, městě Golémově, může oživnout i socha.)(s. 135)

Jak je charakteristické pro Carterovou, povídka nemá žádné rozuzlení ani nějaký zřetelný cíl, k němuž směřuje. Nakupením podivných obrazů, a navíc ještě setkáním dvou světů, autorka jako vždy víc otázek vznáší, než jich zodpovídá. Křišťálová koule Dr. Dee, Arcimboldovo „Léto“ a příchod Alenky mohou mít tolik významů jako vlci ve „Společenství vlků“ nebo okřídlená artistka Fevversová v *Nocích v cirkuse*. Přísllovečná nejistota konce století, kterou vidíme v bezradnosti protagonistů renesance tváří v tvář Alence přicházející z nejasné a nepochopitelné budoucnosti, se násobí rostoucí desiluzí o možnostech člověka na konci velké renesanční éry. Manýrismus v umění bývá považován za výraz nálad typických pro *fin de siècle*, za únik od reality a za vyjádření skepse a obav z budoucnosti. Postmoderní manýrismus Carterové tedy sdílí s manýrismem přelomu 16. a 17. století mnoho společných rysů, z nichž nezanedbatelný podíl můžeme vidět v jejím skeptickém pohledu na člověka i společnost a v chaotické syntéze různých vlivů v jejím literárním stylu.

Přestože *Noci v cirkuse* (Nights at the Circus, 1984) se v celkovém přístupu k psaní nijak neliší od předchozího díla Carterové, teprve od tohoto (osmého) románu se začíná její jméno spojovat s pojmem magický realismus. Carterová k tomu v rozhovoru s Johnem Haffendenem s jistou trpkostí poznamenává, že „... teď to dělají všichni. Já jsem starší než Salman Rushdie a jsem na scéně déle, ale paměť je krátká.“²² Zde musíme dát Carterové za pravdu, že její povídky i romány od prvopočátku výrazně obsahovaly všechny významné znaky, které magický realismus charakterizují. Extravagantní fabulace v realistickém rámci, fantastické obraty děje nebo jiná setkání s nadpřirozenem, příměs pohádkových, folklórních a mýtických prvků vytvořily samotnou podstatu „Carterlandu“ již během obou předcházejících desetiletí. Carterová odmítá názor, že by její tvorba byla ovlivněna jinými představiteli magického realismu, např. Günterem Grassem nebo jihoamerickými romanopisci. Vysvětluje také, v čem se hlavně liší od Gabriela Garcíi Márqueze a Salmana Rushdieho. Podle jejího názoru vychází její dílo ze zcela odlišného společenského pozadí a je formováno jinými společenskými vlivy. Márquez čerpá z kolumbijské krajiny a folklóru, které mu poskytují bohaté zdroje fantastického materiálu, a Rushdie píše o šamanech, kteří vlastně existují. Na rozdíl od nich si Carterová musí mnohem víc vymýšlet, protože moderní Británie takový „hotový“ fabulózní materiál neskýtá. Zdrojem její invence je proto britské a evropské literární dědictví, jehož využívá jako folklóru svého druhu — jako folklóru intelligence. Přitom doufá, že kritik i čtenář rozpozná v jejích fantaziích či „snové realitě“ kritiku reálných společenských konstruktů a postojů.²³ Narozdíl od časové či zeměpisné mlhavosti, která významně udává charakteristický tón většiny předchozích próz, mají *Noci v cirkuse* realistický čas i místo. Přesto Londýn a Petrohrad na přelomu století jen probleskují snovou realitou cirkusového prostředí karnevalového Carterlandu, které v druhé části románu degeneruje na carterovskou anarchickou pustinu údajně někde uprostřed Sibíře. Více než časoprostor zde představuje magickost realismu hlavní hrdinka, slavná artistka na visuté hrazdě jménem Fevversová alias „koknejská Venuše“. Fevversová má totiž křídla a její „matka“ Lizzie možná vládne i několika kouzly. Obě ženy nejprve zastihneme ve variétní šatně v Londýně, kde Fevversová vypráví americkému žurnalistovi Walserovi svůj neuvěřitelný životopis. Z nalezence přede dveřmi prvotřídního bordelu vychovaného láskyplnými nevěstkami pod dohledem nezapomenutelné bordeldámy se stal nejprve Amórek, pak okřídlený živý obraz Vítězství, potom vězněná sadeovská žena a málem oběť černé magie. Walser, fascinován životní historií této okřídlené Venuše, stejně jako jejím fantastickým zjevem a hlavně záhadou jejích křídel, se nechá angažovat do cirkusu jako klaun a vydá se odhalovat její tajemství a zároveň plnit megalomanský sen principála plukovníka Kearneye, převézt cir-

kus i se slony z Petrohradu přes Sibiř a Japonsko do Ameriky. Ubohý konec cirkusu a zlaté slávy Fevversové v sibiřské pustině však vyvrcholí jejím podivným triumfem nad Walserem („Tak jsem tě napálila“), jehož význačnost hraničí s nesmýlností. Realismus *Nocí v cirkuse* propletený s vrstvami alegorie, fantazie a aluzí k evropskému kulturnímu dědictví se vztahuje jak k době děje románu na přelomu století, tak k autorčině současnosti. Jeho rtuťovitá nestálost v postmoderním textu, kde každý detail pravděpodobně představuje ještě něco jiného, se však sotva zdá být vodítkem pro společenskou analýzu. Přesto Carterová tvrdí, že beletrie všeobecně, a její texty nevyjímajíc, má blízko k antropologii i sociologii a odvolává se na dřívější literární praxi utopistických děl, jejichž smyšlená společnost měla být poučením pro společnost reálnou.²⁴ V *Nocích v cirkuse* má mikrokosmos života v cirkuse v Petrohradu a neskutečná existence jeho trosečníků na Sibiři blíž ke světu smyšlenému než k realitě. „Karneval“ carterovského cirkusu má daleko k solidnosti a dobromyslné paternalistické hierarchii Bassova *Cirkusu Humberto*. Nedýchá z něj ani benigní odvázané veselí, ani umělecký zápal. Nejde zde ani o Bachtinovu potenciální subverzivnost karnevalu. I když Walser jako klaun v Kearneyově „lidových hrách“ ochutná „svobodu pod maskou ... svobodu žonglovat s bytím a jazykem“ (s. 103), na druhé straně mince vidí zoufalství věčné masky veselí, pod níž mizí skutečná identita člověka, vymazaná ubohou existencí klauna, kterého nemá kdo rozesmát. Karnevalové prostředí u Carterové metaforizuje temné síly moci a vášně a v jeho anarchii číhá prolévání krve a smrt. Stačí připomenout strašný konec pouťového loutkáře v povídce o Rudé dámě nebo krvavé nájezdy karnevalové vystrojených Barbarů doprostřed pouťového veselí s ohňostroji v *Hrdinech a padouších* nebo slávu a bídu, iluzi a smrti artistů v *Nocích v cirkuse*.

Centrální roli *Nocí v cirkuse* nepřestává hrát okřídlená Fevversová, i když cirkus v Petrohradě a sibiřské dobrodružství obsahují plejádu dalších postav a vedlejších dějových linií, pomocí nichž Carterová rozšiřuje manévrovací prostor svého diskurzu idejí za hranice feministické debaty. I když popularita Fevversové a její fascinace pro Walsera spočívají na hádance, zda představuje „fakt či fikci“, Fevversová je fakt i fikce, vzletný symbol i poněkud vulgární realita. Od počátku do konce zabydluje celý prostor od ikony nevinnosti po obraz svobodné, silné Nové ženy, jak si ji představovala již Madam Nelsonová ve svém nevěstinci, když poprvé uviděla její křídla: „určitě jsi čisté dítě nového století, které se právě chystá vstoupit na scénu, Nový věk, v němž žádná žena nebude připoutána k zemi.“ (s. 25) Carterová ale ikoničnost hrdinky zároveň různými prostředky neustále podemílá. Přestože má román vševědoucího vypravěče, příběh Fevversové až do její londýnské cirkusové slávy vypráví Walserovi umělkyně sama a o spolehlivosti jejího vypravěčského hlasu má pochybnosti jak Walser, tak čtenář, protože vševědoucí vypravěč ponechává Fevversové její tajemství. Spolehlivost výpovědi také znejistuje střídání registrů od intelektuál-

ního teoretického žargonu po sklouzávání k londýnské koknejštině a zemitému realismu v typicky postmoderním paradoxu esoterické teorie a obyčejnosti. Mimoto Carterová přiznává, že jejím záměrem bylo vytvořit ještě nespolehlivějšího vypravěče, než s jakým přišel Salman Rushdie v *Půlnočních dětech* (Midnight's Children, 1981), protože tento postmoderní inovační úskok právě sklízel úspěchy u literární kritiky.

Emblematická dráha Fevversové jako Nové ženy je nesnadná, ale nakonec vítězná. Klíčovým slovem feministické agendy Carterové je „důvěra“ v sebe a schopnost přesvědčit ostatní o své realitě, a tím nalézt sebe samu. Podobně jako hrdinky předchozích próz podstoupí Fevversová několik zkoušek ve střetu s patriarchální mocí. Vymaní se z tenat sado-masochistických sexuálních služeb v „muzeu ženských monstrozit“, unikne deviantnímu politikovi, který má v úmyslu ji obětovat na oltáři černé magie, aby získal věčné mládí, zvrátí záměr ruského velkovévody, který ji chce proměnit v miniaturní hračku ve své sbírce, a rozptýlí hypnotická kouzla šamana v sibiřské tajze. Ti všichni „jí přišli vzít její zvláštnost, jakoby byla jejich vynález, jakoby věřili, že je závislá na jejich představivosti, aby mohla být sama sebou.“ (s. 289)²⁶ Obraz superženy sice Carterová nahlodává krizí identity, kterou Fevversová prožívá po vykolejení vlaku s cirkusem na Sibiři, když se zlomeným křídlem, odrostlými blond vlasy a pelichajícím barevným peřím vypadá čím dál víc jako „londýnský vrabčák než tropický pták“ z doby své ztracené slávy, ale návrat k vítězíci sebedůvěře, s níž téměř neslušně doslova pohltí znovunalezeného Walsera, ji potvrdí v modelové roli Nové ženy.

Carterovou však jistě nelze kritizovat za simplifikaci, i když, jak říká Walter Kendrick, neumí ve svých románech rozvíjet děj.²⁸ Příslovečná bohatost jejího textu směřuje k teoretické interpretaci. Ve světle post-strukturalistických teorií rodu (gender) vidí např. Anne Fernihoughová postavu Fevversové jako dramtizaci myšlenky, že člověk svůj rod po celý svůj život opakovaně hraje. Její cirkusové číslo můžeme číst jako zdoslovnělou metaforu celoživotního ztělesňování ženství. Fernihoughová také upozorňuje na intersekcii freudovského diskurzu 90. let minulého století o „hádance ženství“ a post-strukturalistických teorií 80. let (kdy byl román napsán), které myšlenku skryté pravdy ženství, již je třeba odhalit, odmítají.²⁷ Ať už zvolíme jakýkoliv způsob analýzy *Noci v cirkuse*, není snadné, a asi ani možné, dekodovat všechny významy, z nichž Carterová s postmoderní hravostí svůj román sestavila. Zřetelná karikatura amerického snu v postavě principála Kearneye nenapovídá, že ubohá, zneužívaná dívka Mignon, k jejímuž jménu a příběhu se váže celá řada aluzí k evropské literatuře a hudbě, má naopak představovat Evropu — „onoho nešťastného ucouraného sirotka“ věčných válek. V takovém případě nás snad povzbudí, že Carterová po čtenáři nepožaduje, aby se neustále soustřeďoval na luštění jejích zakódovaných obrazů, a spokojuje se s ujištěním, že v textu jsou, když je čtenář chce rozpoznat.²⁸

Při totální absenci psychologie postav, emocí, dobra a krásna v těchto prózách však čtenáři nezbyvá nic jiného, než hledat potěšení v dešifrování jejich postmoderní hry.

Chytré děti (Wise Children, 1991), poslední román Carterové, byl překvapením pro všechny, kdo znali její předchozí dílo, nebo ji alespoň měli v povědomí jako autorku intelektuálních, feministických, drasticky temných fantazijních povídek a románů.²⁹ Na rozdíl od svých obvyklých hrůzoplých parodií napsala Carterová přístupnou, čtivou komedii, která je laskavější, lidštější, a proto také skutečnější. Ne že by se Carterová vzdala svých oblíbených topoi karnevalu, magické show, silných žen a slabých mužů. Pohybujeme se však ve víceméně reálných dimenzích na okraji divadla, variété a filmu v Londýně 20. až 80. let. Kromě potěšení z shakespearovských rezonancí a z hovorové prostoročnosti vypravěčky, bez obvyklé manýristické intelektuální umělosti autorčina stylu, skýtá tento román kus poznatelného realismu k zamyšlení a spoustu bezstarostné legrace.

Shakespearovská tematika se prolíná všemi vrstvami textu v slovních hříčkách, ději a jeho komických zápletkách s dvojčaty a nepravými otci, jako vyloupenutými z Shakespearových komedií. Autorčino pojetí pak zřetelně odráží britské intelektuální klima na konci 80. let s jeho dekanonizujícími tendencemi a alternativním přístupem k Shakespearovi.³⁰ V tomto duchu se Carterová zabývá tím, co je nekanonické, marginální; její pohled směřuje z periferie do centra, s důrazem na „tu nesprávnou stranu“: Brixton a ne Regents Park, nemanželské děti proti manželským, variété proti shakespearovské scéně, populární kultura versus „vysoká kultura“ klasiky.

Román je koncipován jako memoáry stárnoucích dvojčat Dory a Nory, kdysi slavných variétních tanečnic, které nyní žijí v omšelém domě v londýnském Brixtonu, kde se narodily jako nemanželské děti pokojské a Melchiora Hazarda, který se později stal králem a patriarchou shakespearovského divadla. Jejich matka zemřela při porodu a Melchior je uznal za své dcery teprve až v grandiózním finále s happy endem na oslavě svých stých a jejich pětasedmdesátých narozenin.

Vypravěčka, respektive pisatelka memoáru Dora, připomíná Fevversovou z *Nocí v cirkuse* barvitou dikcí („Když na to přijde, ještě dokážeme zvednout nohu výš než průměrný pes.“), a když si odmyslíme enigmatický původ a okřídlenou existenci „koknejské Venuše“, podobá se její pikareskní zkušenosti i životní dráha obou tanečnic. I zde zajímá Carterovou téma nevinnosti, kterou si i Fevversová, navzdory všem úkladům a dobrodružstvím, údajně zachovala. Ve své studii o sadeovské ženě Carterová píše, že „její nevinnost ruší platnost zkušenosti a dělá z této zkušenosti jen události a věci, které se jí přihodí, ale nezmění ji.“³¹ V *Chytrých dětech* nešetří Dora carterovskou otevřeností o sexuálních zkuše-

nostech dvojčat, kdy na vrcholu jejich slávy „byli nápadníci četní a štědrí a pesar v kabelce nezbytný“, a přesto jim Carterová ponechává auru nevinnosti, která spočívá v jejich nefalšovanosti a jakési dobrosrdečné naivitě.

Ani tento román se neliší od předcházejících próz do té míry, aby mu nedominoval sex. (Samotný titul románu vychází z lechtivého rčení „musí to být chytré děti, když znají svého otce“.) Je zde však patrný posun od obsedantního a sadevského sexu k sexu jako potěšení a všudypřítomné a přirozené součásti lidské komedie. Metaforickou podobu tomuto pojetí dala Carterová v bláznivé karnevalové noci na Melchiorově venkovském sídle, která končí požárem domu, v jehož záři se rozjařené dvojice oddávají sexuálním radovánkám ve sněhu. Beze změny však Carterová zachovává své obvyklé převrácení tradičně chápaných sexuálních rolí, při čemž její hrdinka není sexuální objekt, ale aktivní subjekt. Když si Dora představuje scénu svého početí, přisuzuje aktivitu své matce:

Myslím, že ho matce muselo být líto. Dovedu si představit, jak se v ledovém pokoji před tím hladovějícím chlapcem svléká a obrací se k němu. Jak to dělala? Stydlivě? Nervózně? Nestydatě? ... Měla zkušenost, věděla, co dělá? Měla strach? Nebo byla plná touhy? Nebo napůl znásilněná? (s. 24)

Také identická dvojčata Dora a Nora zacházejí svobodně se svou sexualitou a dokonce si vyměňují nic netušící milence, kdy se jim zlíbí. Carterová ovšem kontrastuje přirozené právo na sexuální svobodu, které svým hrdinkám dává, s omezením takové svobody pravidly patriarchální společnosti. V předválečné Anglii ji Doře a Noře umožňuje jen jejich variétní, což znamená společensky periferní existence. Feministická argumentace Carterové tím směřuje k tezi, podle níž podřízenost sexuální partnerské role ženy je čistě společenský konstrukt. Realismus feministické debaty v románu je těsně spjatý s autorčiným komickým viděním ženské zkušenosti. V autobiografickém eseji ve sbírce *Nothing Sacred* (Nothing Sacred, 1982) zobrazuje Carterová v podobném duchu svou vlastní rodinu, v níž vyrostla, kterou vidí jako anekdotický matriarchát, pitoreskní, sentimentální a cynický.³² K tomuto pojetí, a snad i zkušenosti, se bezpochyby váží napůl vážné, napůl komické postavy matriarchální paní Greenové z *Hrdinů a padouchů*, „matky“ Lizzie z *Noci v cirkuse* i babičky z *Chytrých dětí*, která osiřelá dvojčata vychovala. I když komično u Carterové převážně přehlušuje temná vize, a snad jen v *Chytrých dětech* prostupuje celým románem, ve všech textech významně přispívá k bizarnímu amalgámu jejího stylu, který, jak říká Walter Kendric, ignoruje všechny šibolety literární tradice.³³ Snad právě vzhledem k neobvykle humorem prosvětlené scéně *Chytrých dětí* dbá Carterová na to, aby ne všechny ženské postavy byly v jádru pozitivní. Několika okrajovým ženským postavám nedá Dora šanci získat čtenářské sympatie. Není to jen

ženská a sourozenecká řevnivost, která definuje vztah Dory a Nory k manželským dcerám jejich slavného otce. „Májová poupátka“ („The Darling Buds of May“ ze Shakespearova sonetu č. 18), jak se jim říká, mají prokazatelný šrám: připraví vlastní matku o majetek a domov. Avšak na rozdíl od Fay Weldonové se Carterová nepřátelstvím a rivalitou mezi ženami nezabývá, a také negativní skutečné ženské postavy jsou u ní vzácné. Zlé ženy postrádají realitu, jako například strašná Madam Schreck, majitelka sado-masochistického „Muzea ženských monstrozit“ v *Nocích v cirkuse*, která má jen pohádkovou existenci zlé čarodějnice a nakonec se rozpadne na prach jako zažehnané kouzlo nebo zlý sen.

Carterovskému feministickému paradigmatu odpovídají obvyklým způsobem všechny mužské postavy *Chytrých dětí*. Buď jsou k pomilování, jako Peregrine Hazard, který namísto svého bratra převzal otcovskou ochranu nad dvojčaty, nebo jsou to patriarchální despotové, kteroužto roli hraje s shakespearovskou vervou Melchior. Že oba splňují otcovskou úlohu neadekvátně není třeba podotýkat. Kromě feministické kritiky nesou mužští protagonisté na svých bedrech důležitou část literární zátěže románu, protože přes veškerou lehkou komedii a klamnou hovorovost Dořina stylu jsou i *Chytré děti* vysoce literárním a literárně kritickým textem. Král shakespearovského divadla Melchior je živou metaforou shakespearovského kultu a „vysoké kultury“, kterou Carterová prostřednictvím Melchiorova charakteru podrobuje nemilosrdné kritice. Spolu s Melchiorem se dostává na pránýř i jeho hollywoodská verze *Snu noci svatojánské*, jejíž multimilionová kýčovitá polopatičnost neponechává, jak konstatuje Dora, žádný prostor pro iluzi a představivost. Takřka apokalyptická vize generace ke kultu peněz vrcholí v televizním sázkovém pořadu Melchiorova syna Tristrama: „Je to jen a jen chtivost. Kamera klouzá po tvářích obecenstva, oči jim lezou z důlků, slintají a zalykají se blahem. Peníze! Peníze bez práce!“ (s. 42) S postavou kouzelníka strýčka/tatínka Peregrina vstupuje do děje jediný fantastický prvek tohoto románu, který kontrastuje se stinnou stránkou honby za slávou a penězi. Fantasta Peregrine mizí na dlouhý čas do neznáma a pak se náhle v důležitém okamžiku zjeví s dárkem vzácných motýlů z amazonských pralesů. Spolu s Dorou a Norou patří Peregrine mezi nejpozitivnější představitele carterovského nestálého světa kočovné existence, kde vše je v neustálém proudění a kde „jediný skutečný stav je stav touhy a nenaplnění“.³⁴

Zcela necharakteristicky pro dílo Carterové končí její poslední román optimisticky v duchu shakespearovské komedie — konec dobrý, všechno dobré. Nejenže jako Sofie Fevversová dospějí Dora a Nora nakonec k určité moudrosti, v *Chytrých dětech* dojdou všichni i naplnění a usmíření v bouřlivé oslavě umění a života na posledním z několika pamětihodných večírků, jejichž rituálnost je záměrnou ozvěnou svatebních oslav z Shakespearova *Snu noci svatojánské*.³⁵ Asi není na místě spekulovat o tom, zda *Chytré děti* mohly znamenat v díle Angely Carterové obrat k příjemnějšímu pohledu na svět. Její náhlý a předčas-

ný odchod z literární scény je pocítován jako nenahraditelná ztráta v oblasti kontroverzní feministické experimentální prózy.

Poznámky

1. "Notes from the Front Line" v Michelene Wandor (ed) *On Gender and Writing*. London: Pandora Press 1973, s. 69–77.
2. John Haffenden, *Novelists in Interview*. London: Methuen 1985, s. 91–2.
3. Ibid., s. 94.
4. Ibid., s. 95.
5. Ibid., s. 96.
6. Ibid., s. 80.
7. Zmíněné povídky jsou ze sbírky *Ohňostroji* (Fireworks). London: Quartet Books 1974.
8. Angela Carter, "Polemical Preface" v *The Sadeian Woman*. London: Virago 1979, s. 5.
9. *Heroes and Villains*. London: Heinemann 1969. Po prvním vydání následovalo paperbackové vydání v Penguin Books až v roce 1981 s přetisky v r. 1982, 1984 a 1985.
10. Povídka ve sbírce *Ohňostroji* (Fireworks, 1974).
11. Obě povídky jsou ze sbírky *Ohňostroji*.
12. *Heroes and Villains*. Harmondsworth: Penguin Books 1981, s. 137.
13. John Haffenden, *Novelists in Interview*, s. 85–7.
14. Lorna Sage, *Women in the House of Fiction*. London: Macmillan 1992, s. 174.
15. John Haffenden, *Novelists in Interview*, s. 92.
16. Dr John Dee (1527–1608), který se těšil důvěře a přízni anglické královny Alžběty I., skutečně pobýval v Čechách a v Polsku v letech 1583–89.
17. Angela Carter, *American Ghosts and Old World Wonders*. London: Chatto and Windus 1993, s. 121.
18. Edward Kelly, který tvrdil, že objevil kámen mudrců a že umí vyvolávat duchy, spolupracoval s Dr. Deem od r. 1581 a pobýval s ním v Čechách a v Polsku v letech 1583–89. Po návratu Dr. Dee do Anglie Kelly v Čechách zůstal a zde také zemřel, poté co se smrtelně zranil při útěku z vězení na Křivoklátě.
19. Aluze se týkají básně Johna Donna „Píseň“ (The Song).
20. John Donne „Vzduch a andělé“ (Air and Angels).
21. Dr. Dee působil v té době na Trinity College, Cambridge jako matematik a astrolog a jeho důmyslné jevištní efekty vešly do dějin.
22. John Haffenden, *Novelists in Interview*, s. 81.
23. Ibid., s. 81–2.
24. Ibid., s. 95.
25. Lorna Sage v této souvislosti připomíná feministickou tezi, že ženské postavy byly často, a většinou paradoxně, využívány jako symboly v oblastech, kde samy byly bezmocné. V *Women in the House of Fiction*, s. 177.
26. Walter Kendrick, "The Real Magic of Angela Carter" v Robert E. Hosmer Jr. (ed), *Contemporary British Women Writers*. London: Macmillan 1993, s. 66–85.
27. Anne Fernihough, "Is she fact or is she fiction? Angela Carter and the enigma of woman", *Textual Practice*, vol 11, Spring 1997.
28. John Haffenden, *Novelists in Interview*, s. 87.
29. Např. viz recenze Carole Angier, "Song and dance", *New Statesman*, 14 June 1991, s. 38–9; Caroline Moore, "The real innocence underneath", *The Spectator*, 15 June 1991, s. 32.
30. cf. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, eds., *Political Shakespeare*. Manchester: Manchester University Press 1985.
31. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*, 1978, s. 51.
32. John Haffenden, *Novelists in Interview*, s. 77–8.

33. V Robert E. Hosmer, *Contemporary Women Writers*, s.66–7.
34. David Punter, "Essential Imaginings: the Novels of Angela Carter and Russel Hoban" v James Acheson (ed), *The British and Irish Novel Since 1960*. London: Macmillan 1991, s. 142–58.
35. O rituálu plodnosti v Shakespearově *Snu noci svatojánské* viz překlad Martina Hilského, Praha: Torst 1996, s. 19–21.