

Franková, Milada

A.S. Byattová (nar. 1936)

In: Franková, Milada. *Britské spisovatelky na konci tisíciletí*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1999, pp. 28-46

ISBN 8021021489

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105040>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

A. S. Byattová (nar. 1936)

Ranou beletristickou tvorbu A.S. Byattové provázela léta práce literárně-vědné, po které současně přednášela anglickou a americkou literaturu na University College London (1971–1983). Ze své pedagogické praxe zřejmě vychází v článku z roku 1993 o čtení, psaní a studiu literatury¹, ve kterém se zabývá současnými radikálními protikánonickými změnami v učebních plánech a vyslovuje se ve prospěch studia spisovatelů minulosti, stejně jako žijících autorů, kteří podle ní nejsou pro dnešní studenty o nic přístupnější a relevantnější. I když si je vědoma, že rozhodování o osnovách je bolestné, protože to, co zahrnují je vždy výběr na úkor něčeho jiného, znepokojuje ji pomýšlení, že by její vlastní dílo četla generace studentů, která sice přečetla všechny méně známé spisovatelky 18. století, ale nic z Prousta nebo Thomase Manna. Nechtěla by ani, aby se její romány učily v rámci „ženského diskurzu“, a tím jasně deklaruje svůj postoj k současné feministické kritice. Považuje se za „starší a individualističtější feministku“ a odmítá stát se mluvčí nebo vlastnictvím nějaké skupiny ve smyslu politicky vyhraněných 70. a 80 let, kdy se od spisovatelů v Británii očekávalo, že budou zastávat určité postoje, a tím spíš se očekávalo od spisovatelek, že by měly reprezentovat „ženské otázky“. Byattová nepopírá ani nesnižuje svůj zájem o ženy, ale odmítá redukovat literaturu na zdroj tohoto zájmu. Literatura jí naopak poskytuje únik za hranice vymezující ženskou sféru, východisko z limitujícího faktu ženství. Domnívá se, že „spisovatelská profese je jednou z mála, kde není třeba bojovat rozsáhlé sexuálně-politické bitvy, [protože] již od 19. století proti ženám — spisovatelkám hluboké předsudky neexistují.“² Naopak dnešní feministická kritika i literární osnovy často zanedbávají spisovatelky, které se ženskou problematikou nezabývají. V opačném případě se k nelibosti Byattové mnohé feministky zajímají i o spisovatelčin soukromý život ve vztahu k jejímu dílu a otevřeně odpovídi na otázky o její vlastní sexualitě a vztazích k rodině a přátelům se stávají jakousi povinnou součástí angažovanosti v ženské věci. Výhrady Byattové vůči přístupu současné literární kritiky ke spisovatelům se netýkají jen feministické kritiky. Přestože je i sama aktivní literární kritik, domnívá se, že spisovatelé dnes často mají v kritiky nedůvěru, která pramení z nazírání moderní kritické teorie na roli autora v jeho vlastním textu. Že se Byattová s teoriemi, které přehlíží autor, neztotožňuje, je zřejmé:

Nedůvěra v autora začala s Wimsattem a jeho klamem záměru a pokračovala přes Barthesa a smrt autora k dekonstruktivistům, kteří čtou tex-

ty a hledají v nich to, co spisovatelé neviděli, „neupředili“, a ipso facto jim ujde to, co spisovatelé viděli, ale co oni sami nezdůrazňují.³

Literárně-vědné práce Byattové se nesou do velké míry v duchu tradiční leavisovské kritiky, která se nevymezuje definovanými teoretickými hledisky, ale vyzvedává ty aspekty, které považuje pro konkrétní literární dílo za důležité. Zdá se, že jak tento přístup k literární kritice, tak osobnosti a díla spisovatelů, kterými se zabývala, nazůstaly bez vlivu na její vlastní tvorbu. Určitou afinitu s Iris Murdochovou, o jejichž raných románech napsala brilantní monografii *Stupně svobody* (*Degrees of Freedom*, 1965), můžeme pozorovat především v tom, že obě přisuzují románu závažnou společenskou funkci a že jejich romány vznášejí filozofické otázky se zásadním dopadem na současný život a bývají proto klasifikovány jako romány idejí. Obě spisovatelky také spojuje hluboký zájem o literaturu, umění a jejich tvůrce a o roli, kterou v myšlení společnosti hrají. Další dostatečně nápadnou příbuznost mezi Byattovou a Murdochovou postřehneme v jejich výmluvnosti, která je u obou záměrná. Murdochová volá po nové výmluvnosti a diskurzu v literatuře, což spojuje se snahou mluvit pravdu a vrátit plnost a neprůzračnost dnešnímu zredukovanému obrazu člověka.⁴ Byattová obhajuje výmluvnost prózy Murdochové proti jejím kritikům, ať už jde o výmluvnost zachycující dialog, myšlenku, detailní popis míst a věcí nebo vášnivých emocí, a právě nedostatek a neschopnost takovéto výmluvnosti v současné britské společnosti považuje za významnou ztrátu, zvláště v románu.⁵ Dlužno říci, že tímto nedostatkem se Byattová neprohřešuje a právě naopak i její prózy si vysloužily kritiku za rozvláčnost a mnohomluvnost, jakož i z pozitivnějšího úhlu chválu za analytickou diskurzivní obsáhlost.

Vliv kritické studie Byattové o básnících 19. století, *Wordsworth a Coleridge ve své době* (*Wordsworth and Coleridge in Their Time*), se promítá do časového zasazení a tematiky několika autorčiných pozdějších próz, kde poezie a myšlenkové proudy 19. století nacházejí přímé uplatnění, i když se v románu *Posedlost* (*Possession*, 1990) a ve dvou viktoriánských novelách, které vyšly pod společným názvem *Andělé a hmyz* (*Angels and Insects*, 1992), jedná o následující generaci básníků, v prvním případě nepřímě o Roberta Browninga, v druhém jmenovitě o Alfreda Tennysona. V románu, jak uvidíme později, i v obou novelách používá Byattová poezie a metaforické analogie jako základních nástrojů své prózy. Poutavý děj první novely „Morpho Eugenia“ se proplétá s analogií života hmyzu a života lidí oděnou v bohaté metaforice a senzuačním jazyce a řeší filozofické a teologické otázky ve střetu s hlubokým vlivem darwinismu v poetických obrazech člověka a motýla, přírody a artefaktu, Boha a vědy. Stejnou poetickou sílu má v druhé novele („Anděl manželství“, *The Conjugal Angel*) analogie života a umění, faktů a fikce, která vychází z Tennysonových básní inspirova-

ných smrtí přítele, kde skutečná bolest a beznaděj smrti vytvořila umění, které mu přineslo slávu. Fuzi života, smrti a umění, vášně sexuální a platonické zrcadlí s jemným humorem realismus, swedenborgismus a kult krásy v podobě dezénu květů a andělů od Williama Morrisa na spiritualistických seancích v salónu Tennysonovy sestry Emily. V obou novelách dokresluje Byattová obraz doby romantickým příběhem okořeněným nahlédnutím pod povrch viktoriánského puritánství.

Vlivem umění na život lidí se Byattová zaobírala už ve svých prvních dvou, dnes málo zmiňovaných románech ze šedesátých let (*Stín slunce*, *Shadow of a Sun*, 1964; *Hra*, *The Game*, 1967). V obou knihách se jedná o romanopisce a vliv jejich tvorby na vztahy k jim blízkým lidem. Všechny charakteristické znaky jejího zralého díla však nese až román *Panna v zahradě* (*The Virgin in the Garden*, 1978), první z plánované tetralogie a označovaný za jednu z nejzajímavějších knih 70. let. Zvláštní punc její výmluvnosti spočívá v neobyčejně inkluzivní metodě psaní, která se stala pro její romány typickou. Realismus rámcového, více méně tradičního příběhu, někdy až s naturalistickým detailem, prokládá Byattová diskurzem filozofickým, literárním a uměleckým, i přímými citáty z jiných autorů, a všechny tyto součásti svého textu stmeluje vynalézavou analogií a metaforikou v názorné ukázce barthesovské intertextuality. Lineárnost děje se rozpadá mezi fragmenty ostatních diskurzů, s nimiž však je děj sám svázán v poetickou a myšlenkovou jednotu. Disparita mezi jednotou a fragmentem má za následek jakousi beztvarost, jakoby se autorka ani nesnažila upravit beztvarou lidskou zkušenost do uhlazené románové formy. *Panna v zahradě* kombinuje realistickou strukturu s renesanční alegorií. Realistický děj se odehrává v provinčním prostředí severoanglického Yorkshiru, převážně v roce 1953, který byl rokem korunovace Alžběty II. a oslavován jako počátek druhého alžbětinského zlatého věku. Připravované představení nové divadelní hry *Astrea*, veršovaného dramatu o Panenské královně Alžbětě I., je ohniskem děje románu a bezedným zdrojem alegoriky, narážek na Shakespeara, Spenseara a jiné renesanční básníky, zdrojem bohatých kulturních asociací spojujících alžbětinskou minulost s novou alžbětinskou přítomností. Hru napsal Alexander Wedderburn, mladý učitel na méně známé soukromé škole, a hlavní roli ikonické Panenské královny hraje nadějná studentka a dcera jeho staršího kolegy Frederika, která se do Alexandra nepřilíší šťastně zamiluje. Kulisu každodenního života dodává průměrná rodina Potterových, s přísným energickým otcem, tichou, ústupnou matkou a třemi dospívajícími potomky, z nichž jedním je Frederika. Symbolika postavy Alžběty I., Frederičino panenství, ikonická povaha vstupu mladé Alžběty II. na trůn, kulturní vzepětí renesance a příslib nových možností intelektuálního vývoje mladé generace v poválečné Anglii, evokace anglické krajiny s podtextem shakespearovské krajiny alžbětinského dramatu — to všechno je jen část vynalézavých schémat, která zapadají do komplexní mo-

zajky anglické tradice a Anglie počátku 50. let v tomto románu. Námětu tak odpovídá i Byattové kombinace tradičního realismu s hledáním nových forem románu a vyúsťuje v osobitý a zajímavý styl, který Byattová dále rozvíjí a, možno říci, přivádí k dokonalosti ve třech následujících románech.

Postmoderní bravura A.S. Byattové:

Zátiší, Posedlost, Babylonská věž

V druhém dílu započaté tetralogie nazvaném *Zátiší* (Still Life, 1985) pokračuje Byattová v příběhu Frederiky a Stephanie Potterových z *Panny v zahradě* a opět rozehrává širokou škálu své imaginace mnoha různými směry. Výsledkem je mnohvrstevnatý postmoderní „text“, ve kterém se prolínají obrazy, hlasy a diskurzy z různých sfér, dob a tradic, ve snaze zachytit co nejvíce, nebo snad pojmout všechno. K tomu Byattová využívá konceptů poststrukturalistické teorie, ale zároveň používá své znalosti těchto teorií, aby s nimi polemizovala.

Postmoderní oblibu pro pastiš a interdisciplinární studia, a s nimi koncept intertextuality, v sobě sdružuje leitmotiv románu — myšlenky a obrazy Vincenta Van Gogha. Byattová cituje úryvky z Van Goghových dopisů z Arles a St. Rémy bratru Theovi, v nichž malíř popisuje své představy o věcech a místech a co všechno se k nim pojí. S rozdílnostmi a podobnostmi podstaty jazyka a malby se potýká Alexander Weddeburn, který píše veršovanou hru o Van Goghovi nazvanou *Žlutá židle* a uvědomuje si, co všechno se skrývá ve žluté židli Goghova zátiší: malířova představa konkrétní věci a s ní „nejen metafora: kulturní motiv, imanentní náboženství, víra a chrám.“ (s. 2) Na rozdíl od analogie mezi oběma alžbětinskými věky v *Panně v zahradě*, která pracuje s metaforou, motiv zátiší v tomto románu slouží k reflexi o slovech a pojmenování věci, k reflexi o jejich unikajících významech. Obliba pro zátiší pak může v sobě skrývat touhu zastavit tento pohyb a vytvořit snadnější představu statického, definovatelného světa. I když i malba nese tíhu přejímaného vnímání, přesto má namalovaný obraz krajiny větší individualitu než krajina popsaná slovy, která působí jako dějvu, jako odvar ze stejných, již mnohokrát použitých slov. Svět nemůžeme vidět zcela nově, bez zátěže naučeného pozorování a přejatého vidění, přestože vždy přidáme něco ze sebe. Na výstavě Van Goghových obrazů nacházejí Frederika a Alexander paralelu mezi jeho olivovníky a cypřiši a biblickou getsemanskou zahradou, v dopise ze St. Rémy však Van Gogh vysvětluje příteli, že nepotřebuje Getsemane, aby v obraze vyjádřil úzkost a bolest, kterou spolu s ostatními pacienty trpí. Bleskem rozpolcený strom kontrastující s poslední růží na schnoucím keři je obrazem jeho vlastní úzkosti. Úzkost a bolest může najít výraz v malbě, ale také ve jménu, v pojmenování dítěte po mrtvém sourozenci, jako byl Vincent Van Gogh pojmenován po svém zemřelém bratrovi. Rodinné náhrob-

ky z minulého století často zaznamenávají několik mladých úmrtí stejného jména. (Byattová se k tomuto znepokojivému motivu obsírněji vrací v novele „An-
děl manželství“.) Frederika byla odedávna posedlá slovy, ale neuspokojuje ji ná-
znakovost. Ráda pojmenovává věci a zastává názor, že bychom „nikdy neměli
ignorovat zřejmý význam ve prospěch implikací.“ (s. 11) Také Alexander podle-
hl spisovatelskému zvyku převádět okolní svět do jazyka, pojmenovávat a po-
rovnávat slovy. Práce na hře o Van Goghovi, o malíři, který také vládl slovy, ho
však poučila, že „ věci vidíme, než je pojmenujeme, dokonce aniž bychom je kdy
pojmenovali.“ (s. 163) A stejně nemáme dost vhodných slov, abychom popsali třeba
„šedavý nebo možná bílý nebo bělavý nebo stříbřitý nebo poprášený mlžný
závoj nebo opar nebo kouřmo na purpurovém lesku [švestky].“ (s. 164) Mimoto,
paradoxně, bývají adjektiva v próze i ve verši považována za element vágnosti,
zatímco jsou vlastně spíš nástrojem upřesnění. Vzdálenost, která dělí věci od
jazyka, si uvědomujeme méně než vzdálenost mezi věcmi — „skutečným světem“
a malbou. Všichni vládneme slovy, prorůstají naším životem, jsou naším společ-
ným oběživem, kdežto malba nese rukopis individuálního vidění věcí, světa. Jak
se díváme na svět je podmíněno kulturou, z níž jsme vyšli. Danielovo „severní
myšlení“ rezonuje spíš s temnými obrazy nizozemských malířů než s Van Gog-
hovýchými barvami jižních krajů. Frederika vnímá van Goghovu krajinu kolem
Arles optikou Wordsworthovy poetické vize anglické krajiny. Frederičin pobyt
ve Francii je obtížen slovy, věcmi a zvyky, které nezná, a disjunkce mezi slovy
a věcmi se projevuje jako disjunkce rozdílných kultur. Ostřeji a bezradněji poci-
tuje Frederika nekomunikovatelnost různé kulturní zkušenosti tváří v tvář
neporovnatelnosti své nonkonformní maloburžoazní severoanglické rodiny
s tragickým osudem židovské rodiny Raphaela Fabera za druhé světové války.

Debata o slovech a věcech probíhá mezi mnoha hlasy. Přispívají do ní Van
Goghovy dopisy, přímé hlasy Frederiky, Alexandra, Stephanie i dalších postav
nebo jejich myšlenky nepřímou sdělovanou vševědoucím vypravěčem, který se
občas identifikuje jako autorský hlas náhlým přechodem do ich-formy. Tímto
metaromanovým úskokem Byattová nejen dodává váhu a kredibilitu příběhům,
které vypráví, ale vstupem autorského hlasu zároveň vede polemiku s post-
strukturalistickým konceptem „smrti autora“. Byattová zdůrazňuje svou přítom-
nost v textu a i když přiznává sílu nejrůznějších vlivů, protože „nedokážeme
odolat zvyku své mysli spojovat a srovnávat“ (s. 236), nehodlá se nechat ze své-
ho textu eliminovat teorií o nepodstatnosti autora.

Měla jsem představu, že by se tento román mohl dát napsat s nevinnou
prostotou, bez odkazů na myšlenky jiných lidí, pokud možno bez pomoci
metafory a přirovnání. Ukázalo se to být nemožným: vůbec nedokážeme
myslet, aniž bychom přejímali a přerovnávali způsob myšlení a nazírání,
kterému jsme se během dob naučili. (s. 108)

Ani bezelstné oko světlo pouze neabsorbuje: je aktivní a vytváří pořadí. Do svého popisu světa, do mapování naší vize, i my — ať jsme jakkoliv pasivními pozorovateli, ať jakkoliv věříme v neosobnost básníka — vždy vložíme něco ze sebe.

(s. 109)

Podle Byattové spisovatel není bezduchý nástroj, který produkuje intertext v intertextu, ale hraje ve svém textu nezastupitelnou roli.

Nepřímo pokračuje Byattová v debatě o formě a funkci románu v tradičních realistických kapitolách *Zátíší*, které líčí rodinný život Stephanie, Frederičiny sestry provdané za anglikánského duchovního Daniela, Frederičin pobyt ve Francii, její tři roky na univerzitě v Cambridgi a Alexandrův nový životní styl v Londýně. Můžeme zde mluvit o tradičním společenském románu, který se zabývá univerzálními tématy lidské existence: narozením, výchovou, manželskými vztahy, vztahy rodičů a dětí, péčí o staré rodiče, vírou, i smrtí a žalem. S odváznou otevřeností odhaluje Byattová stinné stránky charakteru postav — nekompromisní dominantnost otce Pottera a jeho netolerantní ateismus, typické středostavovské snobství Winifred Potterové, která se celý život oblékala s šedivou nenápadností v hrůze, aby si nepořídila něco, co by se dalo označit společensky obávaným slovem „vulgární“, nesnesitelnou hašteřivost a sobectví Stephaniiny tchýně. Původcem rodinné krize je nejmladší Potter, dospívající Marcus, jehož nejasnou epizodu s homosexuálním učitelem a její následky se bez úspěchu snaží všichni nějak řešit, za stejně neúspěšné pomoci psychiatra. Hlavní překážkou se zdá být selhání komunikace mezi všemi zúčastněnými, i když Daniel zná ze své praxe i horší případy „nemluvení“ mezi nejrůznějšími členy v anglických rodinách, kteří „navždy zmrazili řeč z pomsty, strachu, bezmocnosti, malicherné zatvrzelé tvrdohlavosti.“ (s. 47) V Potterově rodině spíš přetrvává puritánská zdrženlivost, běžná v 50. letech, kdy se děj odehrává, která nedovoluje mluvit o určitých tématech, v tomto případě o sexu a homosexualitě. Mimoto byl v Británii ještě v padesátých letech homosexuální akt považován za nezákonný a v tichu, které se proto kolem Marcusova „problému“ rozhostilo, se nedokáže orientovat ve své sexualitě ani Marcus sám. Společenské klima doby, udávané ještě generací, která prožila válku, pocituje Stephanie v provinčním městečku na severu Anglie jako projev společenské nejistoty, kdy se lidé zabývají hlavně tím, co si jiní „lidé myslí o jejich chování, majetku, společenském postavení, nebo svými vlastními soudy o chování, majetku a společenském postavení těch druhých.“ (s. 42) Avšak inteligentní, přemýšlivá Stephanie patří k tichým a ústupným členům Potterovy rodiny a společenská kritika ve stylu George Eliotové je jí bližší než radikální módní sociologické praktiky netradiční otevřenosti nového vikáře Gideona, které jsou neklamnou známkou přichá-

zejších převratných změn ve společenských postojích v 60. letech. Také Alexandrův život úspěšného spisovatele v Londýně ilustruje pohyb změn v Anglii 50. let — vzhůru po společenském žebříčku, jako hrdinové známých „rozhněvaných“ románů z té doby, a dolů — z provinčního severu do metropole, od tradičních hodnot a ctností staré Anglie do světa módních změn, masové kultury a nové otevřenosti. Evokaci společenského klimatu 50. let však daleko za jeho hranice přesahuje emocionální psychické drama, které po nesmyslně náhodné Stephaniině smrti prožívá Daniel. Zde se Byattová opět vrací k univerzálnímu tématu, tentokrát smrti a žalu, avšak zároveň se dotýká i debaty, která se od 80. let k němu váže, totiž že současná britská společnost, egocentrická a soustředěná na úspěch, neumí citlivě reagovat na ztrátu a žal jednotlivce a propadá falešné útěše, že rozumný moderní člověk se se ztrátou drahé osoby brzy vyrovná. Realistickým příběhem prohlašuje Byattová dva názory na literaturu: že tradiční realistická forma má i v postmoderním románu stále uplatnění a že v době postmoderního odmítání univerzálních hodnot a soudů stále stojíme před hodnotami, které nepřestávají platit.

Přestože Byattová odmítá roli mluvčí pro „ženskou věc“, nenechává nás v *Zátiší* ani na chvíli na pochybách, že je vášnivou zastánkyní rovnoprávnosti žen. Vliv feministické kritické teorie se zdá být zřejmý přinejmenším v jejích naturalisticky otevřených, byť emocionálně a poeticky přitlumených popisech Stephaniiných porodů či Winifredina přechodu nebo Frederičiných sexuálních zážitků v Cambridgi. Převážně díky feministické teoretické literatuře není ženské tělo a jeho intimní fyzické projevy ani v beletrii 80. let nijak neobvyklé. Byattová však nevede křížovou výpravu za ženská práva, ale snaží se o pravdivý a nezaujatý obraz ženské každodenní reality, vnější i vnitřní. Kliše agresivního Billa Pottera a ušlápnuté ženy v domácnosti Winifred ponechává na okraji jako pozůstatek minulosti a soustřeďuje se na jejich dcery Stephanie a Frederiku, které se nacházejí v situaci protichůdných možností a očekávání. Stephanie, vdaná a v průběhu románu postupně matka dvou dětí, se vyrovnává s omezeními, která s sebou manželství a mateřství nevyhnutelně nesou. Těhotenství vítá a raduje se z nich, ale současně je pociťuje jako narušení osobní autonomie a ztrátu soukromí. A ještě závažnější ztrátu — alespoň dočasný konec profesionální dráhy, víc než symbolizovaný dárky, které dostane na rozloučenou od studentek a učitelského sboru i doma k vánocům: užitečné věci pro ženu v domácnosti a matku, žádné knihy, po kterých touží, jako o pár měsíců později touží i jen po sofistikovaných slovech literárního diskurzu, pro která teď nemá uplatnění. Stephanie, jako Winifred, patří mezi laskavé, sebezapírající ženy a Wordsworthe i akademické ambice z jejího světa vytlačí péče o rodinu, starou tchýni a dobrovolně přijímané povinnosti manželky duchovního, přestože sama není věřící. Její autonomní já se projevuje pouze v aktivní sebereflexi a vnímavé reflexi o všem, co ji obklopuje. Mezitím Frederika, které nechybí notná dávka

egoismu, se vrhá nejen do akademického života studentské Cambridge, ale i do zkoumání ženských možností, jež jí tento převážně mužský svět poskytuje a současně vymezuje. Svoboda Frederičina sexuálního života, na 50. léta až překvapivě bohatého, má mnoho otazníků. Nejdůležitějším z nich je, zda konečným cílem pro ženu přece jen není svazující manželství. Frederika se snaží ujistit samu sebe „v jakési panice, že je určitě možné ze svého života něco udělat a být při tom ženou. Určitě.“ (s. 184) Střet mužského a ženského světa je jak intelektuální: Frederika musí bojovat, aby se prosadila jako inteligentní partner debaty proti očekávané „hloupé ženské“ (s. 210), tak i společenský: z Frederičiny Newham College vyloučili dívku, protože se „nehodně“ provdala za majitele malé restaurace a navíc Sardiňana. Do jak absurdní míry je život žen podřizován třídnímu povědomí i například v oblékání prozrazuje bdělé oko Frederičiny tutorky, kterému neunikne laciný kus oblečení o nic méně než jejímu sluchu neujde nevhodné slovo nebo obrat. I neohrožená Frederika znejistí, když její aristokratický přítel Fredie považuje její nylonové náhražkové rukavičky za starou krajku. Podle Byattové v té době ještě nikdo neměl ponětí o tom, co je to být ženou, a sama uznává, že zásluhu za zlepšení v pozdějších letech má „onen bez rozdílu láskyplný zájem štědře věnovaný všem ženským činnostem, všem využitím ženského já, což je bezesporu nanejvýš příznivý výsledek literárního feminismu.“ (s. 184)

Frederičina cambridgeská zkušenost řadí *Zátiší* jednoznačně i mezi oblíbené univerzitní romány, kterým však oba nejznámější tvůrci tohoto žánru na současné britské literární scéně, Malcolm Bradbury a David Lodge, vtiskli jinou tvář. Zatímco Bradbury a Lodge⁶ napsali satirické romány z prostředí nových univerzit, které vyrostly v 60. a 70. letech v době dramatických změn v akademickém životě, a jejich protagonisty jsou profesori, vážnější pohled Byattové se zaměřuje na studenty věhlasné staré univerzity v 50. letech. Ne že by se však studentský život v *Zátiší* jevil statický. Vedle zřejmě čilého sexuálního života se zde vede živá akademická i politická debata. V době začínajícího teoretického zájmu o kulturu dělnické třídy a silného vlivu socialistických myšlenek představují tyto trendy Frederičini přátelé Tony, který idealizuje tradiční dělnickou kulturu a romanticky předstírá, že z ní pochází, a Owen, který je skutečně dělnického původu, ale chápe roli dělnické třídy politicky a její budoucnost vidí v odborovém hnutí. Avšak Byattová, stejně jako Frederika, věnuje politickému diskurzu minimální pozornost a ani pohnuté události suezské krize a maďarské revoluce hladinu jejich Cambridge příliš nezčeří. V popředí jejich zájmu zůstává zvažování literárně-kritických teorií a praktik a jejich vlivu na tvorbu i vnímání uměleckého díla, a jakých změn doznávají během času. Po zhlédnutí strhujícího filmu si ale i Frederika uvědomí, jak teoretickým studiem literatury ztrácí poetickou nevinnost přímého vnímání umění, a Nigelova reakce na takový film jako na realitu se jí náhle jeví jako jediná správná. Byattová zde

ukazuje, že kataklyzmický vliv některých teorií (v té době ještě T.S. Eliota a Freuda) má dopad na celé generace čtenářů a jejich interpretaci literárních děl. Naštěstí jsou kritické přístupy nestálé; jejich hlavní nevýhodou však zůstává, že vždy něco zavrhnou. Frederika, stejně jako Byattová, se zřejmě ztotožňuje s proslovem profesora Wijnnobela u příležitosti otevření nové Severo-yorkshirské univerzity, jehož představou univerzity, myšlení a člověka je stále hledání. I když jsme schopni vidět jen záblesky skutečnosti, skutečný svět existuje; i když nikdy nedokážeme odpovědět na otázky, co je člověk, realita, pravda, má smysl se ptát.

Vítěz ceny Booker Prize roku 1990, Byattové ambiciózní *Posedlost* (*Possession*, 1990), se ve svém záměru podobá *Zátiší*, i když tento román v mnohém předčí. Intelektuální postmoderní hra *Posedlosti* spočívá v koláži žánrů, bohatosti literárně historických a teoretických zdrojů, ale na rozdíl od předchozích románů také v napínavém ději a satíře. Dr. Maud Baileyovou, která přednáší literaturu na Lincolnské univerzitě a píše feministickou poststrukturalistickou monografii o epické básni málo známé básnířky 19. století Christabel LaMottové, a Dr. Ronalda Michella, který se zabývá dílem slavného básníka minulého století R.H. Ashe, svede dohromady náhodný Ronaldův objev korespondence mezi Ashem a LaMottovou. Jak Ronald s Maud postupně odhalují tajemství vztahu mezi oběma básníky, vyvíjí se i vztah mezi nimi — dva paralelní, někdy protichůdné příběhy lásky. Tedy romance, jak prozrazuje podtitul knihy, ale také bohatý pastiš viktoriánských básní, dopisů a biografie, detektivní zápletky, román idejí, současný univerzitní román a melodrama. Modelem pro Ashovy básně byla Byattové pravděpodobně poezie Roberta Browninga a stejně obdivuhodně vytvořila verše LaMottové v duchu Emily Dickinsonové a Christiny Rosettiové. Z lyrických básní a z úryvků dlouhých eposů, z dopisů, deníků a z postupné rekonstrukce krátkého milostného vztahu mezi ženatým Ashem a domněle staropanenskou LaMottovou vystupují z viktoriánské verbální opulence živé obrazy druhé poloviny 19. století od domácího detailu a oblečení, včetně pod bradou zavázaného klobouku, po debaty o poezii a Darwinem podnícený zájem o přírodu. Nejde ovšem o zobrazení viktoriánské společnosti, jak ji známe z velikých pláten realistických románů oné doby, protože Byattová nezachází za hranice úzce vymezeného společenského prostoru svých básníků a mapuje převážně jen poetickou a ideovou scénu. Juxtapozicí viktoriánského pastíše a prostředí a stavu literárně-vědného bádání o viktoriánském období v 80. letech si Byattová opět vytvořila široké pole působnosti pro elegantní a erudovanou hru s konceptem intertextuality a pro kritický pohled na postmoderní literární teorii a polemiku o ní. Kromě Maud a Ronalda je tato scéna zalidněna literárními vědci různých směrů a přesvědčení a pocházejících, jako u Davida Lodge, z anglo-saského světa na obou březích Atlantiku. I když se osten Byattové satiry zarývá nejostřeji do

amerických vědců, už sám fakt, jak silné postavení zaujímají na britské scéně, je satirizující. Profesor Cropper z bohaté americké univerzity, jejíž Stantovy sbírky vlastní mimo všech dostupných Ashových rukopisů a korespondence i jeho osobní a rodinná memorabilia, je opět v Anglii s cílem získat další poklady. Možná to bude jehelníček Ashovy manželky Ellen nebo viktoriánský otvírací prsten s několika Ashovými vlasy z aukčního domu Christie's. Vášnivý sběratel Cropper se nezastaví ani před tajným ofotografováním několika Ashových dopisů, pro případ, že by se jejich současná majitelka nedala přesvědčit k jejich výhodnému prodeji. Plodem Cropperova celoživotního vědeckého bádání je rozsáhlá a podrobná Ashova biografie, v níž autor rozvíjí i úvahy o Ashově sexuálním životě a vyslovuje domněnku, že velká část jeho poezie vyšla ze sexuálního odříkání a platonické lásky k budoucí manželce. Karikaturu amerického literárního vědce Cropperova typu podtrhává Byattová nabubřelým stylem úryvků z Ashovy biografie vyšperkovaných Cropperovými osobními samolibými doplňky. Lepšího zacházení se z pera Byattové nedostává ani postavě americké feministky Leonory Sternové, která přijela vykonat pouť k hrobu LaMottové i s korunou květů od žen své univerzity. Ukázkami z její feministické práce se sexuální interpretací krajiny v poezii LaMottové paroduje Byattová libidinální feministickou teorii. Odmítavý postoj Byattové k této kritické metodě je zřejmý například i z její recenze životopisu Willy Catherové od Sharon O'Brienové⁷, kde poukazuje na restriktivní charakter sexuálních interpretací, které sexuální symbolikou zcela zastiňují jiné významy. Paradox feministického myšlení pak vidí v tom, že si klade za cíl ženy osvobodit, ale přitom se zabývá jen zúženou problematikou feminity a ženské sexuality. Recenzovanou biografii Catherové shledává zavádějící, protože zdůrazňuje spisovatelčin lesbismus, který Catherová sama spíše tajila. Také v *Posedlosti* se lesbická feministka Leonora snaží prosazovat svou hypotézu, že poezie LaMottové odráží její lesbický vztah k přítelkyni Blanche, s níž žila. Lesbický motiv dokonce Leonora použila na obalu básnické sbírky LaMottové, kterou připravila k vydání.

K britským literárním vědcům je Byattová o něco shovívavější, i když v očích jejich Američanů jsou pomalí a neschopní a jejich snažení trpí chronickým nedostatkem peněz. „Ashova továrna“, vědecké pracoviště na londýnské Prince Albert College zabývající se Ashovým životem a dílem, nemá ani elán ani prostředky, jakými disponuje Cropper. Zestárlou Beatrici Nestovou, která po 25 letech bádání není schopna vydat korespondenci a deníky Ashovy manželky a brzdí tak hlavně nový zájem feministické kritiky o tuto oblast, si Cropper představuje jako do cesty se pletoucí bílou ovci z *Alenky v říši divů*. Avšak Beatrice i vedoucí bádání o Ashovi, James Blackadder, jsou se svými tradičními metodami už dožívajícím anachronismem v době, kdy přítomnost a zřejmě i budoucnost patří moderním teoretikům jako je Fergus Wolff, který v šedesátých letech sešel ve Francii u nohou Barthese a Foucaulta a nyní oslňuje anglistiku na Prin-

ce Albert College svými schopnostmi pracovat v několika protichůdných kritických teoriích najednou, a přestože je oblíbený, vzbuzuje blíže nespécifikovaný dojem, že by mohl být nebezpečný. Profesionálním zaměřením má Maud se svou průkopnickou prací o prahovosti nejbliže k Fergusově lingvistickým teoriím a k Leonořině feminismu, s Ronaldem ji však spojuje jejich společný objev milostné korespondence mezi Ashem a LaMottovou, o níž by měli všichni zmínění badatelé vášnivý zájem, kdyby se o ní doslechli, a která proto před nimi zatím musí zůstat utajena. Maud a Roland by totiž mohli být první, kdo změní dosavadní interpretaci díla obou básníků, a této představě nemohou odolat.

V anglickém titulu románu *Possession* (t.j. „posedlost“ a také „vlastnictví“) se skrývá slovní hříčka, od níž Byattová odvíjí jeho linii dějovou i etickou. Posedlost, posesivnost a vlastnictví se významově překrývají a prolínají v obou dějových liniích. Tvůrčí básnická posedlost Randolpha Ashe a Christabel LaMottové slovy a mýty a posedlá touha po poznání a lásce na pozadí jejich doby posedlé darwinistickým a swedenborgiovským pronikáním za hranice vědění naplňují stránky viktoriánského příběhu. Různé projevy posedlosti jsou pak i hnací silou děje současného: všichni protagonisté jsou doslova posedlí předmětem svého výzkumu a touha uchopit a objasnit dílo LaMottové a Ashe je žene k různým úskokům, hledání právních klíčků, k tajným cestám po stopách básníků a dokonce k nepovolenému porušení hrobu. Zároveň se zábavnou a mnohdy napínavou dějovou linií se Byattová zamýšlí nad etickým rozměrem takovéto posedlosti po vědění, která je také touhou po popularitě a úspěchu a řevnivým bojem o akademický postup. Demaskuje narcisismus teoretiků a kritiků, jejichž hlavním zájmem se zdá být jejich tvůrčí teorie a projekce vlastního já a teprve druhotně studované dílo či autor. Ve vztahu k subjektu bádání se jedná o další etický problém, který je v poslední instanci opět snahou vlastnit. Zatímco Cropperovu honbu za Ashovými osobními předměty můžeme s pobaveným úsměvem pominout jako kýčovitou idolatrii, proniknutí do soukromí spisovatele se rovná snaze vlastnit jeho duši. Morální implikace takového druhu vlastnictví se dotýkají všech. Jak ale nalézt hranici, za kterou se legitimní úsilí dobrat se objasnění může stát nebo zdát znesvěcením soukromí a aktem zneuctění? Maud a Ronaldovi se podaří přesvědčit Sira George Baileyho, v jehož dnes z velké části zchátralém a neobydleném zámku Christabel LaMottová koncem minulého století zemřela, aby jim dovolil si přečíst její milostnou korespondenci s Ashem, kterou našli romanticky ukrytou v panence. Jejich zvědavost a nadšení jsou, alespoň zpočátku, čistě akademické, inspirované představou, že jejich objev změní tvář dosavadního studia díla obou básníků a pro ně samotné bude kýžným akademickým sólokaprem, který jim otevře cestu k postupu, prestižním konferencím a v případě Rolanda k řádnému místu na univerzitě. K tomuto primárnímu důvodu zatajení nálezu začne brzy přistupovat morální dimenze, když si Roland uvědomí, jak kvalitativně jiné jsou Ashovy dopisy LaMottové než

jeho ostatní korespondence, a že tyto urgentní, vášnivé listy jsou soukromé a byly určeny jen jedinému čtenáři. Na chvíli se ztotožňuje s Ellen Ashovou, která nemohla snést pomýšlení na zveřejnění Dickensových soukromých zápisků a představa, že se jimi baví lidé, kteří si nikdy nepřečetli jeho romány. Podobný sentiment chová i Beatrice, jejíž posesivnost vůči písemné pozůstalosti Ellen Ashové se po letech bádání mění v ochranu Ellenina soukromí. Byattová nepředstírá, že zná řešení takovýchto dilemat, a ve vzduchu nadále visí otázka, zda zveřejněním soukromých, intimních materiálů se dopouštíme hříchu sentimentality či komerčnosti, nebo zda tato „supí“ etika může být považována za přínos vědě. V závěru navíc Byattová znejistí autoritativní platnost takto nashromážděné osobní historie a v hravém postskriptu ukáže, že ne všechno, co se stalo a zanechalo stopu, bylo zaznamenáno a že je tedy bláhové se domnívat, že se něčí minulosti můžeme zmocnit a vlastnit ji v nashromážděných artefaktech.

Otevřeně kritické stanovisko zaujímá Byattová i vůči hegemonii postmoderní literární teorie a její módní rétoriky na současné literární scéně a podkopává je odhalováním jejich slabých stránek. S vypravěčskou bravurou nás krok za krokem vede ve šlépějích odchovanců a zastánců sebevědomých teorií odmítajících platnost faktů a konceptu pravdy, kteří sami spadnou do pasti hledání faktů a odhalování pravdy. Až do Rolandovy návštěvy v Lincolnu se Maud o životopis LaMottové nezajímala. Pro její feministickou poststrukturalistickou metodu byl podstatný básnický jazyk a z autorky jen to, „co jí procházelo hlavou“ (s. 55), což si psychologicko-lingvistické teorie osobují právo vědět. Přestože si, i když poněkud stydlivě, brzy Maud s Rolandem navzájem přiznají, že si na poezii svých básníků cení i toho, co „přežilo jejich vzdělání“ (s. 55), které je naučilo detailně a inteligentně rozebírat text, ale ne cítit, což je povzdech, ale i šíp, namířený na literární kritiku, s nímž jsme se setkali již v *Zátiší*. Oba mladí vědci čtou dopisy „svých“ básníků odděleně, i když jim to ztěžuje sledování kontinuity, protože konec konců žijeme v době fragmentace, popíráme možnost celistvého „velkého příběhu“ a oceňujeme narativní nejistotu. Navzdory této strategii se před nimi začne odvíjet příběh, jemuž neodolají, který je přes všechny přejaté sofistickované teorie pohltí a jehož fakta a rozuzlení chtějí znát. Co mohl Byattové slavný básník 19. století Ash bez obav přiznat, že se totiž musí vždy dočíst závěru každé sebetriviálnější historicky, aby mohl ukojit „horečnou chtivost *zhltnout* konec“ (s. 176), není dnes přijatelné, protože takováto čtenářská zvědavost nese punc primitivního pudu. Jak Roland a hlavně Maud postupně znejistují ve svém nekompromisně postmoderním přístupu a začnou dělat ústupky novým skutečnostem, přichází i Byattová s dalšími argumenty proti totalizující moci kritiky. Validitu interpretací poezie LaMottové a Ashe, které vycházejí z esoterických teorií a docházejí k bizarním výsledkům, zpochybňuje jejich vzájemnými dopisy, které jsou debatou o zdrojích jejich básní. Původ LaMottové *Meluzíny* má podle nich docela prostou souvislost

s celoživotním zájmem jejího otce o starou bretaňskou epiku, z níž postava Meluzíny pochází, a se vztahy mezi básnířčinými rodiči. Navíc LaMottová v dopisech prozrazuje i myšlenky svého záměru, které zcela protičečí teoriím kritiků. Pochopení smyslu báje Meluzíny hledá LaMottová v mnohem lidštější a srozumitelnější rovině kontrastů mezi ženou a netvorem, mezi křehkostí a silou, v rovině protichůdných stránek lidské psychiky a chápání světa, s nimiž bojuje její Meluzína, napůl milující žena, napůl netvor s rybím tělem, napůl v reálném světě lidí a napůl v neznámém prostoru mimo tento svět. Napětí a krása její poezie, jak píše Ash, pak spočívá právě v nevysvětlitelném spodním proudu „bezhlasyých tvarů ... a toulavých vášní“ (s. 176) Proti Leonořině interpretaci krajiny v *Meluzíně* jako topografií ženského těla s lesbickým podtextem staví Byattová zjištění Maud a Rolanda, že LaMottová beze všech pochyb popisuje scenérie v Yorkshiru, kde prožila s Ashem tajný měsíc lásky. Navíc nacházejí oba mladí vědci v poezii svých básnických protějšků z té doby podobnosti, kterých si dříve nikdo nepovšiml a které mohly být jen výsledkem intelektuálního a emocionálního souznění, ale i prosté reality společných zážitků. Jeden z takovýchto významných okamžiků, kdy viktoriánské dekorum a Christabelin příslib odevzdání se Ashovi umocňuje senzuální obraz svlečené rukavičky, s mnohознаčnou symbolikou tajemné nedostupnosti, zahaleného magnetismu, cudnosti, důvěry, ale také konvence a falše, se promítá do jejich básní v různých obdobích svého původního kontextu a rozvětňuje se do nových významů. Moderní kritická teorie však analyzuje obraz rukavice jako falický symbol a tím jej zploštlí do zúženého obrazu lidské sexuality. Když se Ronald svěří Maud se svými pochybnostmi o teoriích Leonořina typu, které podle něj spíš zamlžují a zkreslují pohled na svět, Maud se sice k němu nepřipojí v od-suzování Leonořina sexuálního teoretizování, ale přiznává, že v dnešní době „problematizujeme všechno, kromě centralnosti sexuality.“ (s. 222) V Ronaldovi krystalizuje zklamání nad slabostí a nemohoucností metod, které navzdory pronikavým znalostem a myšlenkám dospěly jen k „infantilní polymorfní perverz-nosti.“ (s. 254) Uvězňují nás v sobě samých a brání nám vidět věci kolem sebe jaké jsou, protože všechno překreslují sexuální metaforikou. Leonora hledá informace o sexuálním životě Ashovy manželky „v metaforách a odmlkách“ jejího deníku (s. 221), ale zcela mimo její sféru zájmů leží například Ellenino morální dilema, jak naložit se svobodnou těhotnou služkou, kterou jí viktoriánská společenská norma nařizuje propustit, o totožnosti jejíhož svůdce má však pochybnosti, i když jsou vyjádřeny také jen mezi řádky. Byattové výmluvná ironie protikladů kulminuje ve dvojitém paradoxu vztahů mezi oběma dvojicemi hlavních protagonistů. Zatímco prudérní viktoriánství se všemi svými tabu nezbránilo vášnivému milostnému příběhu mezi LaMottovou a Ashem, so-fistikované vševědoucí teorie moderní otevřené společnosti, které pohlíží na ro-mantickou lásku jako na ideologický konstrukt, způsobují, že se Maud a Ronald

cítí sexuálně chladní a citově nejistí. Jejich teoretické pronikání do podstaty věcí je připravuje o touhu i o tajemný slovník lásky.

Ztráta tajemna je u Byattové společným jmenovatelem negativního dopadu jednostranných a jednoznačných teorií. Autoritativní analýzou starých mýtů můžeme dospět nanejvýš k vytváření nových, falešných mýtů. V *Posedlosti* ponechává Byatová mýtům jejich nezávislý život a přirozený vývoj, jakým ve staré bretaňské tradici bylo vyprávění prastarých legend a pověstí během Černého měsíce, vždy trochu jinak a bez vysvětlování významu. Feministická analýza ženských mytologických postav typu Meluzíny jako produktu mužského strachu z ženské moci a vášně, v psychologicko-lingvistické terminologii strachu z kastrace, vytvořila nový mýtus o mýtu. Byattová poukazuje na skutečnost, že nejen jsou mýty starší než patriarchální společnost a mnohé mýtické ženy pravděpodobně mají původ v opravdové oslavě silné matriarchální postavy, ale zdůrazňuje i jejich tajemnou nejednoznačnost, která dovoluje různé interpretace a důrazy. LaMottové mladičká bretaňská sestřenice Sabina chápe keltskou mýtickou nespoutanou Dahud jako vtělení ženské touhy po svobodě a autonomii, jako vyjádření legitimní ženské vášně, která by neměla být zdrojem strachu ani kouzel. Slovy LaMottové, „všechny staré příběhy snesou vyprávění a převyprávění mnoha různými způsoby ... A také přidání něčeho ze spisovatele, takže se všechno zdá nové, poprvé spatřené, aniž by si to někdo přivlastnil za soukromým nebo osobním cílem.“ (s. 350) Obdobně kontrastuje Byattová zkreslující povahu nového mýtu o utlačované viktoriánské ženě vytvářením silných ženských postav, aniž by opomíjela problematiku jejich těžkého společenského postavení. Takovou postavou je především zdánlivě staropanenská básnířka LaMottová, která nejen vyjadřuje své přesvědčení o ženské rovnoprávnosti ve své poezii, ale i prosadí svou vůli proti svazujícím konvencím. Také Ellen Ashovou, považovanou za typický případ ženy ve stínu slavného manžela, ukáže nakonec Byattová čtenáři v jiném světle, jako ženu, která nachází svou vlastní cestu, i když v mezích možností, které jí společnost ponechává. V konečné fázi nejsou role, které Byattová svým hrdinkám z minulého století dává, role zmrzačených obětí společnosti.

Možnost převyprávění svého romantického příběhu nepopírá Byattová ani melodramatickým rozuzlením, kterého se všechny postavy, ať živé či mrtvé, nějak účastní, ale které autorka hravým Postskriptem zpochybní a připraví o jeho finalnost. Ke konci románu, v jednom ze svých přímých diskurzivních vstupů, posuzuje Byattová celý výčet možností, jak číst text: od suché analýzy, přes hledání osobních rezonancí, po čtení objevující vždy nové, lepší porozumění, „kdy každé slovo hoří a ostře a jasně a nekonečně a *přesně* září jako ohnivé kameny, jako hvězdné body ve tmě.“ (s. 471) Spisovatel se pak ocitá sám se svým čtenářem a dnes už ortodoxní názor, že jazyk mluví sebe a nemůže adekvátně vyjádřit, co existuje mimo něj, se jeví jako méně zajímavý, než hledání způsobu, jak jazyka k vyjádření pou-

žit. Obhajobou síly slova a multiplicity významů a čtení mluví Byattová opět ve prospěch spisovatele a jeho díla a proti limitujícím teoriím, které knihy redukuje svými kreativními ale jednostrannými interpretacemi. Není proto divu, že kromě ocenění a chvály⁸ se *Posedlosti* dostalo i kritiky za Byattové skeptický pohled na postmoderní kritickou teorii.⁹ Jsou to však právě postmoderní zbraně, s nimiž Byattová bravurně hraje a vyhrává svou vlastní bitvu.

Babylonskou věž (Babel Tower, 1996) bychom logicky měli přiřadit k *Zátiší*, protože se jedná o třetí díl již zmíněné tetralogie, ale z hlediska chronologické i vývojové posloupnosti následuje za *Posedlosti*. V tomto dalším rozsáhlém románu udělala Byattová opět několik odvážných kroků, jimiž zašla ještě dál než dosud po cestě postmoderních literárních triků, v zásadě však formou na oba předchozí romány navazuje. Nové není ani skloubení intelektuálního diskurzu s realistickým příběhem, ani skoky mezi různými časovými rovinami, ba stáletími. Tentokrát zvolila autorka paralelu mezi 60. léty naší doby a dystopickým příběhem odehrávajícím se v revoluční Francii 18. století. Nový není ani pastiš různorodých textů, s nimiž experimentuje jak Byattová jako vševědoucí vypravěč, tak její hrdinka Frederica Potterová, nyní Reiverová, která se ve svých *Laminacích* pokouší o jakýsi druh literárního pop-artu. Frederičiny *Laminace* se skládají z citátů, vlastních myšlenek a rozstříhaných dopisů z rozvodového řízení — z nahodilých fragmentů Frederičiny zkušenosti, které jsou oddělené a přece spojené, jako jednotlivé vrstvy spirály šnečí ulity. Představa, kresba i konkrétnost šnečí ulity (*Helix hortensis* a *Helix nemoralis*) přebírá v *Babylonské věži* roli Van Goghovy žluté židle ze *Zátiší* a roli dvojnásobného titulu *Posedlosti* (*Possession*: posedlost, vlastnictví) v mnohostranném symbolismu. Prozaická, banální ulita obyčejného šneka představuje jednotlivé vrstvy životní zkušenosti jedince a vrstvy nánosu kulturního myšlení. Mimoto je také vykreslena jako obrázky Babylonské věže, které v textu oddělují a zároveň ilustrují vložené úryvky krutého utopistického románu *Blábolyonská věž* (*Babbletower*), v němž stará Griva věří, že šneci jsou „poutníci mezi tímto a oním světem.“ (s. 262) Ulity se ale také objevují i ve zcela konkrétní podobě jako předmět studia ekologů, i v poněkud mýtické podobě střeptů kolem mechem obrostlého kamene, kde se od nepaměti šneky živí drozdi. Do poezie mýtické souvislosti mezi kamenem s písmeny prastarého nápisu v runách a fragmenty šnečích ulit drsně vstupuje zjištění Luka Lysgaard-Peacocka, že šnečí ulity v Yorkshiru obsahují jeden závit, jehož chemické složení souvisí s únikem radioaktivity z místní atomové elektrárny. Dnes všem známý, ale stále nedoceněný řetěz života v přírodě, který je často i řetězem smrti způsobeným hrdou lidskou činností, má spojitost s pádem Babylonské věže, která Byattové slouží k rozvinutí polyfonní debaty o jazyce a komunikaci, o ideálu svobody, o limitech svobody člověka ve společnosti a o svobodě v umění.

Tváří v tvář všem spojením a souvislostem zápolí Frederica i Byattová s postmoderním konceptem kolapsu celistvosti. Frederica zvažuje Forsterův *Howard's End* (1910) a jeho „jen spoj“⁹, vybízející ke spojení prózy a vášně, života a fikce, a zdá se jí, že takováto spojení v jednotu, a v jednotu s minulostí, už nejsou možná. Frederica dává přednost fragmentaci, chce mít a zachovat oddělenou zkušenost jazyka, myšlení, sexu a přátelství. Ani představa D.H. Lawrence o splynutí v jedno v lásce se jí nejeví jako možná, ani jako žádoucí: „Poznat, ano, ale ne s někým *splynout*. Z toho pomyšlení je mi, a vždy bylo, tak trochu špatně. Já jsem samostatná bytost.“(s. 312)¹⁰ Ve vztahu ke svému malému synu Leovi si však Frederica separátní autonomií svého já už tolik jistá není. Přesto chce v *Laminacích* proti Forsterově a Lawrencově mystické jednotě vytvořit novou formu literárního textu, který by nespojoval pomocí metafory, sexu nebo touhy, a hledá „uměleckou formu fragmentů, paralelních, nikoliv provázaných ... vystavěnou cihlu po cihle, vrstvu po vrstvě, jako Poštovní věž“ (s. 357) (londýnská Post Office Tower byla postavena v r. 1965). Tím chce Frederica odložit svou leavisovskou, cambridgeskou minulost, která ji učila hledat potěšení ve spojitostech a jejich koherentní celistvosti, a chce vstoupit do nového světa 60. let, kde většina intelektuálů považuje koherentnost za mrtvou a hierarchie hodnot za iluzorní, za nestálý společenský konstrukt. Zatímco Frederica naslouchá barthesovským „mnoha hlasům, z nichž žádný není její a všechny jsou její“ (s. 380), Byattová je splétá do závitů šnečí ulity od biblické Babylonské věže do vzepjatého nového diskurzu 60. let, s nímž s výhodou odstupu třiceti let polemizuje. Kde Frederica skládá Becketta, R.D. Lainga, Nietzscheho, Blakea a sebe do nahodilé koláže po vzoru Williama Burroughse s cílem odradit od hledání „poselství“ textu, Byattová proplétá nitky roztroušených debat, textů, událostí a vztahů do obrazů a významů, které rezonují s intelektuálními a morálními otázkami doby.

Nit realistického děje se odvíjí od osudů hlavní hrdinky předchozích dvou dílů, *Panny v zahradě* a *Zátiší*, která po útěku z takřka gotického manželského zajetí ve venkovském sídle žije s malým synem v Londýně a učí literaturu na umělecké a večerní škole. Přestože Frederica nesdílí euforii doby a neztotožňuje se s „tančícím Londýnem“ 60. let, jehož beatová hudba a bláznivé happeningy nejsou jejím světem, je vtažena do víru společenských změn, které určily tón celého desetiletí a jejichž dopad je pocíťován ještě v letech devadesátých. Tři ústřední instituce, které těsně souvisely s vývojem „permissivní společnosti“ v Británii, mravnostní cenzura, rozvod a školní výchova, se přímo dotýkají této fáze Frederičina života a slouží Byattové k evokaci problematiky, která hýbala celou společností. Byattová se zde vyslovuje ke klíčovým tématům, která změnila společenskou tvář a intelektuální klima Británie, aniž by však opustila ambiciózní literární schéma svého románu. V tomto přístupu můžeme spatřovat důvod, proč se jejímu dílu dostává příznivějšího přijetí u literární kritiky než přímému společenskému realismu Margarety Drabbleové v její jinak srovnatelné sáze 50. až 80. let.¹¹

Bez ohledu na spád děje, Byattová nešetří odbočkami a detaily a spoléhá při tom na vševědoucího vypravěče, který se zdánlivou nestranností proti sobě staví argumenty ze všech pozic debaty. S postavou Alexandra Wedderburna, autora divadelní hry *Astrea v Panně v zahradě* a *Žluté židle v Zátíší*, který se nyní podílí na práci komise ministerstva školství o výuce anglického jazyka ve školách, rozvine Byattová celý závažný pedagogicko-politický boj o modernizaci školských metod a nakonec o radikální změnu školské politiky vůbec. Slovní potyčky mezi zastánci gramatiky a těmi, kdo vidí výuku gramatiky jako nástroj absolutní moci učitele nad žákem, a tedy formu útisku, mají i širší politickou dimenzi. Gramatika je nakonec vnímána jako nástroj elitismu, protože to, co učí, bude potřebovat nebo moci uplatnit jen privilegovaná menšina čtenářů Milтона a Donna a návštěvníků Shakespearových her. V terminologii filozofie výuky Martina Bubera je protipólem učitelovy *Wille zur Macht* idealizovaný osobní vztah vzájemnosti učitele a žáka (*Eros*), proti němuž Buber rovněž varuje, ale o jehož efektivnosti a blahodárnosti jsou přesvědčeni zastánci nové vlny pedocentrismu. Střet názorů kontrastující memorování a metody „objevování“, pravidla a „vše je dovoleno“, autoritu a „vše pro dítě“ se v průběhu levicově orientovaných labouristických 60. let výrazně vychýlil ve prospěch druhé alternativy. Že sympatie Byattové leží někde uprostřed, není těžké zjistit. Ramifikace debaty o výchově a vzdělání prostupují všemi vrstvami románu od Frederičina zděšení, že se malý Leo nenaučil ve škole číst, po Judeovy šokující vzpomínky na poměry v chlapecké soukromé škole a jejich temné ozvěny v jeho *Blábolyonské věži*, připomínající Goldingova *Pána much* (Lord of the Flies, 1954); od údivu nad tím, že mladí umělci teď odmítají studovat staré mistry, aby nebyli ovlivněni ve své originalitě, po přiznání samotné autorky v „Poděkování“, že v 60. letech ji nejvíce ovlivnili Iris Murdochová, Doris Lessingová a George Steiner a zůstali důležití pro její dílo dosud. Postava Anthey Barlowové, soudní sociální pracovnice v *Babylonské věži*, „vypůjčená z jednoho z románů Iris Murdochové z 60. let“¹², má v tomto světle větší význam, než být jen dalším kamínkem ve skládance postmoderní textové hry. Spolu s ostatními aluzemi, citáty a parafrázemi vypovídá o krédu Byattové, které zahrnuje touhu po věděni, odpovědném kritickém myšlení a úctu k literárním a kulturním hodnotám.

Dvě hlavní osy děje *Babylonské věže*, a zároveň klíčové body diskurzu 60. let, kulminují ve dvou soudních procesech. Jude Mason a nakladatel jeho románu *Blábolyonská věž* jsou souzeni za šíření obscénní a pornografické literatury. Ve stejné době proběhne Frederičin rozvod a následný soud o syna Lea. Formou úplného přepisu průběhu soudních přelíčení se Byattová přiblížila populárním filmům ze soudní síně a ke své pestré paletě stylů tak přidala další.

Soudní proces s nakladatelstvím Penguin v roce 1960 za vydání *Milence Lady Chatterlyové* (Lady Chatterley's Lover 1928), románu D.H. Lawrence zakáza-

ného v Británii pro údajnou obscénnost, následovala v roce 1963 známá Profumova aféra, která byla chápána jako odhalení hypokrytické sexuální morálky společnosti. Obě události otevřely stavidla veřejné celospolečenské debatě o sexu a sexualitě a v retrospekci jsou považovány za první kroky na cestě k otevřené permissivní společnosti.

Masonova *Blábolyonská věž* ovšem vůbec nepřipomíná Lawrencovu lyrickou erotiku a jeho oslavu posvátnosti erotické lásky. Byattová vytvořila v údajných úryvcích z Masonovy kontroverzní prvotiny krutý sado-masochistický text ve stylu Angely Carterové, odpudivý, ale přesto zřejmě fascinující. Nekonečná řada expertních svědků u soudu na straně obžaloby i obhajoby odhaluje celou relevantní problematiku ve všech jejích kličkách a zákoutích. Přijetí a chápání Masonovy knihy, jeho utopistické společnosti, která měla být založena na neomezené svobodě a rovnosti a změnila se v totalitní sexuální tyranii, je rozporuplné a ani problematický autor sám nepřispívá k vyřešení dilemat. Má Masonova kniha morální a literární hodnoty, nebo spíš tendenci mravně narušit? Tuto otázku pro porotu na základě 4. článku britského zákona o obscénních publikacích z roku 1959 vlastně opakovaně řeší všechny současné demokratické společnosti.¹³ Sex, násilí a svoboda, včetně svobody umělce je zobrazovat, tvoří silnou směsici produkující stejně silnou reakci příkře protichůdných argumentů, jejichž střet nemá vítěze, jak i Byattová v *Babylonské věži* ukazuje.

Se stejným výsledkem posuzuje Byattová obě strany mince i u rozvodového soudu. Moderní rozvodový zákon, který byl v Británii vítán jako osvobozující akt znamenající konec viktoriánské morálky, ale kupodivu přišel až po zákonech legalizujících potrat a homosexualitu, vešel v platnost až v roce 1969. Frederica musela proto v rozvodovém procesu podstoupit nejruznější ponížení spojená s tradičním stereotypním chápáním role manželky a matky, které bylo důkazem přetrvávajícího znevýhodnění ženy ve společnosti, i když v mnohém směru bylo již anachronismem. U Byattové Frederica sice své svobody dosáhne, ale ne aniž by si uvědomila svoji vinu na neuvážené volbě partnera a aniž by prožila trauma odpovědnosti za dítě, které rozvodem ztrácí nejvíce. Paralelně s úvahami o školství, vzdělání a možnostech umění a s dystopickou fantazií o total(it)ní svobodě, i zde posuzuje Byattová murdochovské „stupně svobody“. Svobodou posedlá, permissivní 60. léta jí k tomu poskytují realistické pozadí.

Kritiku Michèle Robertsové, že se v *Babylonské věži* Byattová pokusila o příliš mnoho najednou¹⁴, bychom mohli bezpochyby vztáhnout na všechny tři zde pojednané romány. Snad by nás k souhlasu s takovým hodnocením mohl vést obrovský rozsah románů, jejich stylistická a žánrová různorodost a bohatost témat, kde se navíc každá myšlenka tříští a prolíná do různých stran. Avšak každá snaha o krátké postihnoutí těchto děl nutně umenšuje spisovatelčin záměr i úspěch. Přistoupit na intelektuální výzvu, kterou její hluboce promyšlené a erudované literární dílo dozajista je, je nejlepší cestou k jeho uchopení.

Poznámky

1. "Reading, writing, studying. Some questions about changing conditions for writers and readers" *Critical Quarterly*, winter 1993, s. 3–7.
2. Olga Kenyonová ve *Women Novelists Today* (Brighton: Harvester Press 1988) cituje názory Byattové z Janet Todd, *Women Writers Talking* (Brighton: Harvester Press 1988).
3. Viz Pozn. 1, s. 7.
4. Iris Murdoch "Against Dryness", *Encounter*, 16 January, 1961 s. 20.
5. A. S. Byatt *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch*. London: Chatto and Windus 1965, s. 210.
6. Malcolm Bradbury: *Stepping Westward* (1965), *The History Man* (1975); David Lodge: *The British Museum Is Falling Down* (1965), *Changing Places* (1975), *Small World* (1984), *Nice Work* (1988).
7. *TLS* May 15, 1987, s. 507–8
8. Danny Karlin v recenzi *Posedlosti* v *London Review of Books* (8 March 1990, s. 17) obdivuje obrovské literární ambice románu a odvahu Byattové, s níž daleko překračuje hranice románové tvorby a nebojí se pádu. Ann Hulbert v esejí "The Great Ventriloquist" (Robert E. Hosmer Jr. (ed) *Contemporary British Women Writers*, s. 55–65) dochází k závěru, že opravdovým triumfem Byattové *Posedlosti* přes poněkud iritující exhibicionismus, je nesporná věrohodnost.
9. Louise Yelin v esejí "Cultural Cartography: A. S. Byatt's *Possession* and the Politics of Victorian Studies" (*The Victorian Newsletter*, Spring 1992, s. 38–41) kritizuje Byattovou za tlumení ideologických protikladů a za neúplný obraz současné kriticko-teoretické scény, kde postrádá nový historicismus a kulturní materialismus. Kriticky se staví i vůči Byattové podpoře spisovatele proti kritikovi.
10. *Babel Tower*. London: Chatto and Windus 1996
11. Trilogie *Zářivá cesta* (*The Radiant Way* 1987), *Přirozená zvědavost* (*Natural Curiosity* 1989), jejíž poslední díl *Brána ze slonoviny* (*The Gates of Ivory* 1991) sklídl téměř posměch za přílišný dobový realismus.
12. *Babel Tower*, Acknowledgements, s. 618. Zmíněný román Murdochové je *Čas andělů* (*The Time of the Angels* 1966), kde Anthea Barlowová hraje také jen okrajovou a dost mlhavou roli. Byattová jí navíc vkládá do úst citát Juliány z Norwiche „Všechno bude dobré...“ ("All shall be well and all manner of things shall be well..."), který Murdochová s oblibou používá.
13. Byattová připomíná také pobouřené přijetí hry Edwarda Bonda *Spaseni* (*Saved* 1965), v níž je ukamenováno dítě v kočárku. V současné době postačí například odkázat na reakce na Formanův film *Lid vs. Larry Flint*.
14. Michèle Roberts, "The sixties on trial", *New Statesman and Society*, 3 May 1996, s. 40