

Marina Warnerová (nar. 1946)

Dílo Mariny Warnerové, v němž jsou vedle románů a povídek významně zastoupeny také její studie literárně-vědné a historické, charakterizuje její vyhraněný zájem o mýty a pohádky jako důležité součásti kulturní historie. Souvislosti mezi zobrazováním a úlohou žen v mytologii, kultech, pohádkách a folklóru, které sleduje v odborných studiích, se pak promítají i do její tvorby beletristické. Popularitu si získala hned její raná kulturně-historická práce *Jediná mezi ženami: mýtus a kult Panny Marie* (Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary, 1976), která záměrem a přístupem zapadá do druhé feministické vlny v Británii 70. let. Stejně cíle sledují i další dva tituly z 80. let, *Johanka z Arku: obraz ženského heroismu* (Joan of Arc: the Image of Female Heroism, 1981) a *Monumenty a panny: alegorie ženského tvaru* (Monuments and Maidens: the Allegory of the Female Form, 1985). Po beletristických prvotinách *V temném lese* (In a Dark Wood, 1977) a *Večírek na bruslích* (The Skating Party, 1982) přišly dva výrazné romány, z nichž první, *Ztracený otec* (The Lost Father, 1988), získal ocenění Commonwealth Writers Prize, zatímco román *Indigo, aneb mapování vod* (Indigo or, Mapping the Waters, 1992) se těší velkému zájmu na poli literárně-vědném, kde je posuzován jako další z moderních přepisů Shakespearova dramatu *Bouře*. Román *Indigo* však zároveň nese stopy Warnerové historicko-literárně-vědného výzkumu tradičních pohádek, shrnutého ve studii nazvané *Od přišery k plavovlásce: o pohádkách a jejich vypravěčích* (From the Beast to the Blonde: On Fairytales and Their Tellers, 1994). Mimoto Warnerová vydala i sbírky pohádek, jak své vlastní invence, *Mořské panny v suterénu* (The Mermaids in the Basement, 1993), tak pohádky sebrané a převyprávěné spisovatelkami 18. století *Divotvorné příběhy. Šest kouzelných pohádek* (Wonder Tales. Six Stories of Enchantment, 1996). Knižně byla vydána také serie přednášek pro rozhlasovou stanici BBC (The BBC Reith Lectures) pod názvem *Jak zvládat monstra* (Managing Monsters, 1994), v nichž se Warnerová naopak zabývá dnešními mýty a strašáky, nadějemi a obavami, kam se současná společnost ubírá.

Ztracený otec, Sibylly a rituál víry

Warnerové oceněný román *Ztracený otec* (The Lost Father, 1988) na první pohled charakterizuje hustota textu, hned v několika smyslech slova: hustota slov na stránce vizuálně podtrhává hustotu slov a obrazů v hutné konzistenci významů, jimiž vypravěčka reprodukuje řeč svých postav, jejich myšlenek a vnímání okolního světa, to vše vysoce literárním jazykem. Román má dvě časové roviny: v roce 1985 v Londýně mluví vypravěčka se svou matkou, kterou oslovuje přímo i nepřímo, v prvním případě jde o živou konverzaci, v druhém o myšlenkový pochod vypravěčky. Řeč je o románu *Souboj*, který vypravěčka, na základě matčiných vzpomínek z dětství, píše o její rodinné historii v Itálii ve 20. a 30. letech, s trochou „prehistorie“ z roku 1909. Matka i dcera-vypravěčka jsou si vědomy, a srozuměny, že převážná část vyprávění musí být fabulace, protože matčiny vzpomínky nejsou víc než kusé a chybí i mnohá důležitá fakta. Eponymní „souboj“ se odehraje na začátku 20. století v malém městečku v jižní Itálii – Mezzogiorno mezi dvěma mladými muži, nerozlučnými přáteli z dětství, z nichž jeden, Davide Pittagora, musí nyní proti Tommasovi hájit čest své sestry Rosalby, která byla Tommasovými výroky před jinými muži pošpiněna. Davide je v souboji zraněn a má se za to, že olovo kulky uváznuté neodstranitelně v jeho lebce, zapříčinilo jeho podlomené zdraví i předčasnou smrt o pár desítek let později. Vypravěčský hlas vstupuje do textu v libovolných intervalech jako autorský hlas, který přiznává svou autoritu nad svým textem a také rádoby podává záruku pravdomluvnosti. Tvrdí, že se „nemusí přiklánět k žádné straně, protože pouze vede archív.“¹ Avšak v závěru románu je pravdivost příběhu o souboji několikrát zvrácena. Když v roce 1985 vypravěčka Anna i s matkou Fantinou navštíví své italské příbuzné v Americe, uslyší od nich úpně jinou verzi rodinné „mytologie“ o souboji. Podle ní je Davide hrdinou politického významu a pravé důvody jeho zranění bylo proto třeba skrývat. Navíc pak Warnerová zaktivuje celý arzenál metafikce a nechá vypravěčku přijít s přiznáním, že si příběh o souboji částečně vymyslela a že může uvést i důvody, proč jej ladila romanticky, i když je už pak blíže nespecifikuje. Warnerové vypravěčka rodinného příběhu Anna připomíná jednu z klasických, předkřesťanských vypravěček, Sibyl, které podle Warnerové slov v její studii o pohádkách a jejich vypravěčích/vypravěčkách představují kulturní kontinuitu z jedné éry do druhé.² Bez zajímavosti není ani zeměpisná shoda s místem původu Sibylly z Cumae, labyrintu jeskyní pod Apollónským chrámem v Kampánii na italském Jihu (s. 3), i když Sibylly v zobecněném slova smyslu překračují všechna ohraničení místa i času. Jejich nezávislost na časo-

vém, historickém kontextu a jejich vizionářský talent zaručuje jejich dar pravdomluvnosti (s. 71). Evokace Sibyl a ladění vypravěčky a její informatorky do sibyllovských rolí souvisí i s použitím pohádkových motivů, které nechybí ani v tomto románu a jsou rozpracovány ve větším rozsahu ve Warnerové pozdějším díle, jak uměleckém, tak odborném. Warnerová se zásadně neztotožňuje s názorem, že pohádky tradičně sloužily k didaktickým účelům a že jsou ve své podstatě misogynní. V její analýze pohádek má rozhodující postavení i analýza vypravěče a vzhledem k tomu, že se převážně jedná o vypravěčku, přisuzuje pro ně Warnerová pohádkám spíš úlohu osvobozující. Ve *Ztraceném otci* si dospívající Rosalba přetváří a dotváří pohádku o zlé čarodějnici Zenaidě a odvážné Carmellině, která chce zachránit svého zakletého milého. Rosalba se ztotožňuje s Carmellinou a chtěla by mít odvahu získat Tommasa, proti vůli své matky. Tommaso však připomíná spíš démonického svůdce než zakletého prince, a proto přijdou na mysl i motivy pohádky *O Modrovousovi*, zaostřené na dívčinu zvědavost a sexuální touhu, podobně jako v postmoderní interpretaci Angely Carterové.³ I na Rosalbině příkladu Warnerová ukazuje, že tatáž pohádka může mít různé verze i různá zakončení:

Co potom? Rosalba přestala háčkovat. Shořela Zenaida, otrávená jedovatými šaty z trnité hrušky? Měla čas osvobodit zakletého Tommasa? Zlomila Rosalba, ne Carmellina, prokletí, které začarovalo i samotnou Zenaidu? Oblékla si kouzelné šaty, šaty vytvořené z bolesti a odvahy, a proměnila se v lidskou bytost, krásnou a jinou ženu, kterou kdysi nějaká jiná zlá čarodějnice zaklela? A co pak? (s. 66)

I pohádky, vždy znovu vyprávěné, přetvářené i nově vymyšlené, byly vždy součástí výchovy dívek, stejně jako mýty a pověry o ženách a ženskosti, jak je v italském městečku Rupe v roce 1909 předávala Nuncia své dospívající dceři Rosalbě:

A také víš, moje drahá, moje perfektně pojmenovaná Rosalbo, že to, co muži dělají s ženami, za moc nestojí, alespoň ne pro ženy jako ty a já. To jsou ženy jiného druhu, chudinky, které se narodily s touhami, protože jejich matky, když je nosily, se příliš vystavovaly horkému větru z jihu ... (s. 24)

Snad ještě více než pohádkové motivy se v románu *Ztracený otec* uplatňují obrazy křesťanské náboženské symboliky a rituálu, které prostupují životem lidí na

italském Jihu. Rytmus každodenního života Rosalby, její sestry Cateriny a celé jejich rodiny i místní komunity se řídí podle četných náboženských svátků a nejen to, také vážnost a hodnocení každého místního obyvatele závisí na míře jeho náboženské vřelosti a poslušnosti. Není tomu jinak ani ve 30. letech, kdy se ženatý Davide s manželkou Marií Filippou a nemalým potomstvem pěti dětí vrátí z Ameriky zpět do Ninfanie. Vraťme se však nejdříve znovu na počátek 20. století a do jihoitalského městečka Rupe, kde zbožná Nuncia končí svá zaobalená poučení o nepřístojnosti sexuální touhy několika Zdravas Maria a kde se rozrušené Rosalbě po první sexuální zkušenosti vybaví místní, poněkud brutální zvyk doprovázející svátek Madonny della Bruna. Rosalba podvědomě cítí paralelu mezi Tommasovou záměrnou hrubostí k jejímu panenství a mezi průběhem *Festy* Panny Marie, kdy podle místní tradice muži nosí sochu Panny Marie na nosítkách kolem náměstí a potom nosítka rozsekají na kousky a třísky dřeva si odnesou jako trofej pro štěstí. Hlučné procesí a jeho divoký závěr podivně kontrastuje s „nehybnou, němou a nedotknutelnou“ Marií, u níž si Rosalba už jako dítě přála, aby „protestovala proti tomu divokému řádění kolem sebe, aby ožila a dala znamení“ (s. 101).

Rosalbina oblíbená svatá je Madona Bolestná v kostele v Rupe, k níž se však nemodlí jako její sestra Caterina o čistotu a dobrotu, ale o získání Tommasa. Rosalba si myslí, že Madona Bolestná musí mít pochopení pro ženy a jejich různé bolesti a strasti, protože sama trpěla a musela jít proti ‚zvyklostem‘, musí tedy být na jejich straně (s. 67). Rosalbu má Matka Boží na zemi ochránit před staropanenstvím, aby se nestala „oním ničím, oním nebytím, terčem oplzlých vtípů, politování a pohrdání, ženou-která-nikdy-neměla-muže, zitella, stará panna“ (s. 69). Warnerová zaujímá nepokrytě feministické postoje a její kritika společenských ‚zvyklostí‘ vychází z feministické kritiky společnosti, v níž je žena znevýhodněna: nedostává se jí vzdělání ani slušného zacházení. Také Rosalba ví, že všechny zvyky italského Jihu jsou orientovány do mužské sféry: dokonce i souboj Davida s Tommasem o její pověst se jí vlastně přímo netýká: „Je to idea, kterou mají mezi sebou. Já do ní vlastně nepatřím“ (s. 134). Davide nevychází ze souboje jako vítěz, ale jako hrdina – obhájce cti své sestry, ale hlavně své rodiny. Přestože souboje byly v té době již téměř sto let zakázány zákonem neapolského krále pod trestem let nucené práce, mýtus cti a pomsty dosud přetrvával a byl živ. O hluboce zakořeněné tradice mýtu rodinné cti a náboženského rituálu se v Itálii později opírala i fašistická rétorika a oslavný rituál. Warnerová popisuje v románu takovou slavnost ve smyšleném městečku Riba v roce 1936. Na oslavu Vůdce a jeho fašistů – hrdinů z Habeše se sejde celé město na náměstí v čele se starostou, biskupem a dalšími funkcionáři. Avšak představení komické opery na

biblický námět o královně ze Sáby se starostovi a komisaři nezdá být dostatečně důstojné a slavnost přeruší:

„Chuligáni! Cizí chamrad! Zrádci!“ křičel komisař. „Kde jsou bitvy? Oběti pro vlast? Kde jsou naše oddíly chrabrých? Naši hrdinové, kteří obětují život pro impérium?“ (s. 231)

Mezi „cizí chamrad“ se počítá i vdova po Davidovi Pittagorovi Maria Filippa s dcerami, které jsou „Američanky“ (kromě nejmladší Fantiny všechny narozené v Americe), a také Davidův nejmladší bratr Franco, skladatel a dirigent odmítnuté opery. Již při odchodu z náměstí uvažuje Maria Filippa, kolik ze své tenčící se zásoby dolarů může dát Francovi na úplatek pro vrchního superintendanta, aby ochránila rodinu a hlavně své dcery před fašistickou mocí a strachem ostatních:

Maria Filippa a Franco se pohnuli kupředu a kolem nich se prolomila vlna davu, aby jim uděla místo. Mezera a ticho nebyly nepřátelské, ale spíš vystrašené. Asi bych měla spíš dát 25 dolarů, pomyslela si, když posuzovala intenzitu mlčení kolem nich. (s. 234)

V interview⁴ Marina Warner prozrazuje, že román *Ztracený otec* věrně dodržuje strukturu a chronologii života její matky a že tento rámec historické danosti jí pak dává větší volnost zkoumat témata, která ji zajímají, ať už je to fašismus na italském Jihu, nebo emigrace Italů do Ameriky. Warnerová dokonce zjistila, že odchod její rodiny do Ameriky ve 20. letech a návrat ve 30. letech i re-emigrace po válce byly zcela typické, zapadaly do nejvyšších bodů křivek grafů a byly symptomatické pro společenský vývoj doby a jeho zlomy. Warnerová se však v románu zároveň snaží zvrátit obraz Jihu jako země chudoby a krutosti a poukazuje na jeho starobyrou evropskou historii, byť trpící kultem silného muže, na nějž nějak doplatili vlastně všichni protagonisté románu, jak muži, tak ženy. Kult mužství v kritickém světle není u Warnerové jediným projevem feminismu. Na konci 80. let, kdy empirický feminismus druhé feministické vlny v Británii začal stagnovat, nabídla nové pohledy, zvláště na literaturu a kulturu, feministická kritická teorie. Zdá se, že rozdílnost, až kontrast, hlavního vypravěčského hlasu mladé Anny s hlasem jejího dědečka, eponimního ztraceného otce, by mohl být chápán jako Warnerové pokus o ilustraci femininního a maskulinního psaní pod vlivem francouzské feministické teorie. Hlas Davida Pittagory v jeho údajných denících plyne melodicky, jasně a přímočaře, na rozdíl od poněkud ustaraného a komplikovaného jazyka vypravěčky. Stereotyp mužského pořádku a ženského

chaosu se zde možná uplatňuje až příliš mechanicky, zvláště když jej vypravěčka nakonec podkope metanarativní poznámkou, že i Davidovy deníky jsou převyprávěny „v její verzi“ (s. 192). V již řečeném interview se Warnerová zmiňuje o svém ambivalentním postavení v britském feministickém hnutí. Sama by chtěla být feministkami přijímána, avšak cítí se naopak odmítána a domnívá se, že jako feministku ji vnímají jen nepřátelé feminismu. Důvod rozporu vidí Warnerová v mnohotvarosti britské feministické scény, kterou v první polovině 90. let charakterizovala jako na jedné straně ovlivněnou francouzským psychoanalytickým feminismem a na straně druhé britským praktickým, historickým feminismem (s. 526). Svůj vlastní „hybridní“ přístup pak chápe jako spojenci, již se nechce vzdát ve prospěch jedné strany.

K britskému historickému feminismu se Marina Warnerová přihlásila již v polovině 70. let kritickou studií kultu Panny Marie nazvanou *Jediná mezi ženami*⁵, z níž jakoby pocházely i scény se sochami Panny Marie v románu *Ztracený otec*. Při typické jihoitalské ‚festě‘ na oslavu místní světice kontrastuje energický halas procesí, v jehož čele nesou její sochu, s mírnou vznešeností její tváře:

... na vrcholku karnevalově vyzdobených nosítek se kymácela Madona v bílé, saténové, zlatem vyšívané róbě. Oděná ve vsí své svatební parádě, i když se jí syn už narodil a ležel jí v náručí, v šatu ze stejného materiálu, a oba měli na hlavě hvězdné koruny. Marie se na svém bidélku naklání ze strany na stranu, ale nic jí nemohlo z její panenkovské tváře setřít mírnou, sladkou laskavost ... Nehybná, němá, nedotknutelná ... (*Ztracený otec*, s. 101)

Velmi podobnými slovy a v podobném smyslu popisuje sochy Panny Marie ve svých románech také Michèle Robertsová, která sleduje s Marinou Warnerovou i stejný záměr. Obě ukazují sílu benigního obrazu Panenky Marie a zároveň se snaží odhalit, v čem je zavádějící a kde selhává. Warnerové studie *Jediná mezi ženami* však na rozdíl od románových zpracování motivu, či spíš jen jeho využití, představuje výsledky historického výzkumu. V zásadě při tom vychází z teze, že samotná oslava absolutně dokonalé ženy znamená ponížení žen a lidstva. Toto je teze nepochybně feministická a byla a je široce uplatňována ve feministické kritice Mariánského kultu.

Warnerová zdůrazňuje, že Pannu Marii vlastně vytvořila lidová víra, protože v Novém Zákoně o ní není víc než pár zmínek. Evangelia svatého Matouše a Lukáše píší o Ježíšově narození a zvláště Sv. Lukáš je zdrojem mystéria svaté

Panny v Písmu: Zvěstování, Navštívení, Narození Páně a Očišťování (s. 4). Navíc historické údaje o Paně Marii jsou ještě chudší. O jejím narození, smrti, vzhledu či věku se nenajde ani zmínka a její dost běžné jméno Marie není užíváno s žádným z pozdějších titulů kultu. Myšlenka panenského početí jako esenciálního znaku božství a panenství se dostala do popředí až v 5. století a pozvedla Pannu Marii k zásadní důležitosti (s. 24). Za nejdůležitější dokument pro vznik konceptu Panny Marie považuje Warnerová apokryfní Knihu Jakubovu, která vypráví o Mariině výjimečném narození, oznámeném bezdětným mužem andělem, a výjimečném dětství zasvěceném chrámu. Tento příběh, známý v řečtině, ale přeložený do latiny až v 16. století, inspiroval ve východních zemích zbožňování Matky Boží a ovlivnil kult Panny Marie na západě (s. 26).

Panenské zrození znala již klasická římská mytologie, ale neobjevovalo se v židovské tradici. Warnerová poukazuje dále na skutečnost, že křesťané nikdy neměli rádi paralely mezi biblickými a mytologickými příběhy a že paralela mezi zrozením Krista a desítkami panenských zrození z klasické mytologie jim zvláště dělala starosti (s. 35). Proto byl kladen důraz na čistotu Mariina početí z Ducha Svatého, na rozdíl od tělesného setkání Diova s ženami, které pronásledoval, ať už v jakékoliv podobě. Akvinský a po něm mnoho dalších křesťanských teologů až do 17. století přisuzovali ženám v prokreačním procesu pasivní roli, což mělo podle Warnerové dalekosáhlé následky co do postojů k úloze žen v evropské společnosti (s. 41). Jako zajímavou hádanku předkládá názor, že „neexistuje silnější matriarchální obraz než představa Matky Boží, která přivedla na svět dítě bez mužské pomoci“, zatímco to paradoxně byl „hluboce misogynní a pohrdavý pohled na úlohu ženy při reprodukci, který učinil myšlenku početí silou Ducha přijatelnější“ (s. 47). Stejně misogynní postoje pak Warnerová činí zodpovědné za vývoj a uplatnění konceptu panenství:

A byl to právě tento posun od panenského porodu k panenství, od náboženského znaku k morální doktríně, který transformoval božskou matku jako je Panna Maria na účinný nástroj asketismu a ženské poroby. (s. 49)

Evu Bůh nepožehnal mateřstvím, ale odsoudil ji k rození dětí v bolestech. Sexualitu považovala raná církev a její otcové za vážné nebezpečí a panenství a panictví za vítězství nad touto osudovou nedokonalostí. Odtud také vyplynula potřeba oprostít Ježíšovu matku od poskvrnění sexualitou (s. 59). Podle Warnerové, s konceptem panenství „symbolismus nové Evy znamenal rozchod s minulostí a nastolení nové éry v samotném srdci křesťanské zvěsti“ (s. 61).

Vedle Panny Marie považuje Warnerová za jednu z nejdůležitějších a nejdéle přetrvávajících mytologických typů křesťanství panenskou mučednicí (s. 69), která umírala pro víru. Warnerová se však domnívá, že s ustupujícím nebezpečím pronásledování křesťanů se legendy o panenských mučednicích začaly měnit a že mučednice umíraly také proto, aby ochránily své panenství. Není pochyb o tom, že Warnerové postoj ke konceptu panenství a neposkvrněnosti je stroze odmítavý, protože, jak říká, jsou „základy etiky sexuální čistoty položeny na strachu a odporu k funkcím ženského těla a na identifikaci zla s tělem, a to ženským tělem“ (s. 77). Odmítá i argument, že asketický život dovoloval jepťiškám určitý stupeň nezávislosti a rovnoprávnosti i autority a naopak tvrdí, že i toto málo tvrdě vybojované nezávislosti jepťišek bylo získáno na úkor ostatních žen. Odměna za neposkvrněnost se zakládala na přesvědčení o inferioritě postavení všech ostatních žen.

Také další aspekty mariánského kultu podrobuje Warnerová analýze jak z pohledu historického, tak feministického. Titul Marie – Královny nebes se jeví méně problematický než Nanebevzetí, které Pannu Marii k nebeskému trůnu povzneslo. Přesto uctívání Marie jako Reginy Coeli podléhá výkyvům a zatímco je někdy povzbuzováno, jindy je na ústupu. Pro Warnerovou znamená takovéto spojení symbolů bohatství a moci s dobrem deformaci Ježíšova idealismu (s. 117). Ve středověku snadná identifikace Královny nebes se světskou mocí mohla být navíc snadno využívána k legitimizaci statu quo. A především pak, jak se domnívá Warnerová, mohla být srovnáním lidské ženy s nadpozemskou dokonalostí Panny Marie snadno zdiskreditována pozemská láska a oči mužů se opět mohly obrátit k nebi (s. 148). Obrazy Madony ve vznosných katedrálách, Madony, nejen jako zosobnění ženské dokonalosti, ale i jako nejkrásnější ze všech žen, sloužily jako protiváha pozemské lásky.

Naopak Mariino přijetí role matky se stalo modelem ženské submisivnosti a v katolické církvi představuje Panna Maria dokonalý obraz mateřství. I když, jak podotýká Warnerová, je tento obraz osvobozen od fyzického procesu těhotenství, je Panna Maria zobrazována jako kojící matka, byť s významovými posuny. Warnerová dokonce tvrdí (ale to v době, kdy kojení v 70. letech nebylo právě v módě), že „kult jejího mléka“ přispěl v katolických zemích k zaujímání postojů ke kojení a stal se „prostředkem k zdůraznění podřízenosti žen biologii“ (s. 205). Blízkost Panny Marie k lidskému údělu má zdůrazňovat kult Matky Bolesné – Mater Dolorosa. K tomu po celém katolickém světě najdeme sochy, které pláče, říká Warnerová. Na různých zobrazeních Marie také ukazuje, jak mariánský kult absorboval různé pohanské rituály a mýty. Široký prostor věnuje studie Warnerové rovněž kontrastu Panny Marie a Maří Magdaleny, který odráží

postoje křesťanské společnosti k ženám a sexu. Závěrečný oddíl knihy se věnuje úloze Marie jako prosebnice u Božího trůnu – Alma Redemptoris Mater.

Warnerová končí svou bezesporu zajímavou i poučnou studii mariánského kultu v kritickém a prediktabilně feministickém duchu. Tvrdí, že katolická církev svazuje své ženské věřící a že nedostižný ideál Panny Marie musí mít nepříznivý vliv na mysl katolických dívek, neboť, podle Rolanda Barthese, „mýty přetvářejí historii na přirozenost“ (s. 339). Domnívá se však, že „mariánská legenda přetrvává ve své nádheře a lyrice, ale pozbude svůj morální význam, a tak ztratí svou současnou moc léčit a ubližovat“ (ibid.).

Na počátku 90. let, kdy vyšel Warnerové román *Indigo, aneb mapování vod* (1992), nebyla již interpretace Shakespearovy *Bouře* z hlediska postkoloniální kritické teorie novinkou. Z postkoloniálního úhlu pohledu se Shakespearův Prospero jeví jako kolonizátor Sycoraxina ostrova, z jehož dvou obyvatel, Kalibana a Ariela, učiní své zotročené „kolonizované subjekty“. Kalibanovi vnutí i svou řeč, která se stane spíš nástrojem jeho poroby a ponížení než prostředkem ‚civilizačním.‘ Warnerové *Indigo* přejímá z postkoloniální interpretace kontext anglické koloniální expanze na počátku 17. století a v hrubých rysech i model kolonizátor – kolonizovaný, avšak ve vykreslení postav nesoucích jména z Shakespearova dramatu a v převyprávění jejich příběhů si Warnerová zachovává úplnou nezávislost. Tímto přístupem zapadá navíc i do takřka módní vlny postmoderních prepisů známých děl britského i světového kulturního dědictví, který se od dřívější, tradiční praxe vyznačuje hravostí, vedenou touhou po originalitě, ale také postmoderním záměrem relativizovat a rozrušovat přijaté modely a hodnocení. Ve vztahu k Warnerové *Indigo* však nelze nezmínit již mnohem dřívější prepis Charloty Bronteové *Jany Eyrové* z pera Jean Rhysové pod názvem *Širé Sargassovo moře* (*The Wide Sargasso Sea*, 1966), zatímco časově i pojetím nejbližší Warnerové zůstává J.M. Coetzeeho *Nepřítel* (Foe, 1987) – známý postkoloniální prepis *Robinsona Crusoe*. Není proto divu, že se v recenzi románu *Indigo* Caroline Mooreová obává, že synopse „bude znít jako šablona na módní (spíš než skutečně průkopnické) dílo.“⁶ Přesto mu nakonec neupírá překvapivou dávku originality.

Indigo se odehrává ve dvou časových a zeměpisných rovinách: na karibském ostrově Liamuiga na počátku 17. století, v roce 1619 a 1620, a v Londýně, se závěrečným návratem na ostrov, teď nazvaný *Enfant-Béate*, o téměř 400 let později, v rozpětí 60. a 80. let dvacátého století. Perspektiva je výrazně ženská: Sycorax hraje významnou roli, Ariel je dívka a vedle velmi nezávislé Mirandy se setkáme ještě s dalšími ženskými postavami, které v Shakespearově *Bouři* zcela chybí. Na počátku karibského příběhu Warnerová demytologizuje postavy Sycorax, Ariela/y

i Kalibana a připodobní je Shakespearovým bytostem teprve po jejich krutém setkání s jinou civilizací. Teprve následkem hrubého vpádu evropských kolonizátorů a jejich nepochopení a strachu se Sycorax, Ariel a Kalibanovi dostane tajemných atributů, které postupem času nadobudou mýtických rozměrů. Se Sycorax se čtenář poprvé setká ve chvíli zlomu v jejím životě, kdy se z manželky a matky stane moudrou ženou – léčitelkou. I k této proměně dochází Sycorax následkem započatého procesu kolonizace Ameriky. Sycorax zachrání nenarozené dítě z těla utonulé Afričanky, kterou s několika dalšími černochoy vyhodili do moře z otrokářské lodi jako nevyhovující artikl.⁷ S černošským chlapcem, kterého pojmenuje Dulé, což v jejím jazyce znamená žal, se Sycorax uchýlí do ústraní, kde vyrábí indigo a léčí bylinami a moudrou radou. Po letech k sobě přijme další nalezené dítě, dívku Ariel z kmene Arawaků, rovněž ztracenou vinou evropských kolonizátorů. Lehkonohou a svobodomyšlnou dívku Ariel nespoutá ve Warnerové příběhu Sycorax, ale obě uvězní jako rukojmí Angličan Kit Everard, když se svou lodí prvních kolonizátorů přistane u ostrova a Sycorax s Ariel jsou jeho první obyvatelé, s nimiž se setká. I když je to spíš strach než zlovolnost, co Everarda a jeho muže přiměje vypálit Sycorax z jejího příbytku ve stromě, je to opět strach, neznalost, ale i zloba, jež ze smrtelně popálené Sycorax vytvoří onu shakespearovskou zlou čarodějnici:

V těchto prvních týdnech umírání Sycorax spala a ve spánku vykřikovala. A někdy se smála, hlasitě se smála.

Ta chechtavá čarodějnice, pomyslel si Kit, kdy umře? Angličan toužil po její smrti, Kit se dokonce někdy i přistihl, že se o ni modlí. Sycorax mu tížila svědomí a ochromovala ho jako kámen v koňské podkově; ale přesto se neodvažoval ji nechat zabít. Na jedné straně cítil hněv ostrova a jeho žhavých duchů, kdyby měla mocná kouzelnice zemřít (protože takovou ji viděl); ...⁸

V zajetí pečuje Ariel o zmračenou Sycorax a získá o něco málo větší svobodu pohybu oddáním se Kitu Everardovi, který vede proti své sexuální touze po Ariel marný boj. Na rozdíl od Shakespearova Prospera Kit však neslibuje „osvobodit“ Ariel, a ani neuzná své dítě, které se Ariel narodí. Naopak pomůže Ariel v útěku na svobodu matka Sycorax, která při tom obětuje svůj život. Kit Everard také „vytvoří“ znetvořeného Kalibana, a to když tvrdě a krvavě potlačí povstání ostrovanů a zajme Dulého jako jednoho z vůdců. Příkladný trest pro Dulého spočívá v ochromení chůze přeseknutím podkolenních šlach. Ve službě pak Kitu Everardovi připadá neškodný: „kulhavý a pod mým dohledem mně nemů-

že ublížit. Má zřejmě dar hrubého humoru, a proto mě baví ho při službě učit našemu jazyku. Už se naučil klet“ (s. 201). Také Ariel se naučila v zajetí anglicky, aniž by však tušila, že se Kit občas bavil tím, že ji „učil triky, nevhodná slova na rtech mladé ženy, která ho vzrušovala. Nechápala, že ji zesměšňuje, nebo že se jí tak mstí za to, že v ní nachází potěšení“ (s. 168).

Všechny paralely s Shakespearovou *Bouří* i inverze, které Warnerová vytváří, doprovázejí celé řady nejruznějších detailů, jež zároveň mapují postoj Warnerové v postkoloniálním diskurzu. Demytologizace nadpřirozena postav Sycorax, Ariel a Kalibana spočívá v dekonstrukci jejich jinakosti. Sycorax nad svým kouřícím kotlem a modrými tůňkami alchymie indiga, ve visutém příbytku hlídaném divokými včelami, požívá úctu za svou izolaci a odlišnost od místních lidí. Ariel a Dulé/Kaliban vyrostli v ústraní u Sycorax a navíc se fyzicky odlišovali od obyvatel ostrova. Jejich odlišnost díky původu odjinud slouží Warnerové k tematizaci dislokace. Dulé si svou odlišnost a vzdálený, africký původ začne brzy uvědomovat, když se na blízkém ostrově Oualie setká s uprchlými otroky.

Dislokace neméně silně zasahuje i kolonizátory, kteří sebe ovšem vidí jako kultivátory či plantážníky, a také si tak říkají („planters“). V neznámém a nepřátelském prostředí, co se klimatu týče i nevítanosti ze strany původního obyvatelstva, ochuzeni o mnoho požitků své společnosti a jejího životního stylu, kompenzují kolonizátoři svou dislokaci bezohledností a brutalitou. Relokací strachu a krutosti do hrdinské rétoriky vítězných dobyvatelů se neslavná noc, kdy Kit Everard a jeho muži upálili Sycorax – starou ženu v jejím příbytku na stromě – stane „onou nocí, kdy se zmocnil ostrova“ (s. 162). Typická slova zdůvodnění a ospravedlnění jednání kolonizátora vkládá Warnerová Kitovi do úst jak ve vztaku k Ariel, tak k legitimizaci potlačení povstání ostrovanů:

(Ariel) nevěřila ve hřích ... a její lidé znali jen tělesné ukojení, to věděl, neznali vyšší princip lásky mezi mužem a ženou. Tak se přesvědčoval, protože jeho vlastní hřích pak byl méně těžký, když nevedl k pokušení také ji. Protože ona a ostatní domorodci z těchto ostrovů žili v čase před hříchem, zdálo se mu, že ve šťastné době, ale inferiorní co do inteligence a lidskosti ve srovnání s osvícenými ideály jeho druhu. (s. 186)

.....

Domorodci byli zrádní lidé, jak každý věděl, bezbožní a bez víry, a jejich počáteční přátelství nebylo ničím jiným než úskokem, jak ukolébat pionýry falešným pocitem bezpečí, aby je mohli lapit do sítí svých falešných kouzel, nečekaně se na ně vrhnout a ve spánku je zabít.(s. 207)

Indigo, nebo spíš dlouhý proces jeho výroby, přetváří Warnerová na metaforu času, jak si v delirických halucinacích představuje popálená a polámaná Sycorax: „Modř, kterou jsem vyráběla, ... byla vyvrcholením sledu. Představovala konec dlouhého procesu transformací“ (s. 147). Avšak tento uspokojující tok plynoucího času a jeho naplnění hrubě naruší kolonizátoři a není v moci Sycorax, ani v jejím vertikálním hrobě mocné kouzelnice, čas vrátit:

Ó vánky a větří ... SLYŠTE MNE!

.....

Vraťte své proudy na jejich dráhy, čerstvý větřík a jemný vánek, navraťte příliv a v nebeské báni točte sluncem, měsícem a hvězdami – abychom mohli navrátit čas do doby před tímto časem.(s. 212)

Stephen Connor⁹ chápe Sycoraxin vertikální hrob pod jejím stromem (samanem) jako „průtokový kanál kontinuity mezi sedmnáctým a dvacátým stoletím v románu, protože její ‚dlouhá smrt‘ je zobrazena jako stále pokračující a neukončená.“ Hrob se v roce 1969, kdy se děj románu na ostrov vrací, nachází ve středu města Jamieston, před kostelem Sv. Blaira, a místní lidé stále ještě na Sycoraxin strom připichují přání a díkuvzdání, i když jsou nyní adresována Panně Marii nebo jiným křesťanským svatým. Také se má všeobecně zato, že „domorodí obyvatelé, kteří na ostrovech žili v době prvních kontaktů, po sobě nic nezanechali“ (s. 338).

Do kapitol románu odehrávajících se ve 20. století se elementy z Shakespearovy *Bouře* promítají ještě daleko volněji. Warnerová v nich spíš transformuje obraz kolonialismu a koloniální debaty do počátků debaty o následcích Impéria v poválečné vlně imigrace do Británie z bývalých kolonií a držav, podložené však už pozdějšími koncepty postkoloniální teorie a britského multikulturalismu. Překvapivé se pravděpodobně bude čtenáři zdát Warnerové sdělení v interview¹⁰, že i *Indigo*, se svou zdánlivě vysokou mírou fabulace, má nejen realistickou, ale dokonce i autobiografickou předlohu. Osudy rodiny Everardových odráží Warnerové rodinnou historii z otcovy strany. Na konci 60. let dvacátého století je Miranda Everardová mladá, nezávislá žena, a tak trochu politická aktivistka, vědomá si svého viditelného kreolského dědictví z krve své babičky, i když to pro ni nepředstavuje žádnou krizi identity. Její otec a jmenovec prvního kolonizátora karibského rajského ostrova, Kit Everard, rozhodně není prosperovskou postavou. Mocným kouzlem osobnosti a manipulátora lidských osudů je spíš nadán jeho otec Anthony Everard. Navíc se Sir

Anthony proslavil svými sportovními výkony v imperiální hře Flinders, kterou si Warnerová vymyslela jako jakousi obdobu kriketu, jež má dodnes významné místo v postkoloniálních vztazích. Vítězství karibského kriketového týmu nad anglickým dodnes neztratilo svou metaforickou hodnotu vítězství nad bývalými koloniálními pány. Warnerové Miranda se po prvním, spíš symbolickém, pobytu do Karibiku již nevrací a na dění na ostrově *Enfant-Béate*, který se po Nezávislosti vrátil k původnímu názvu *Liamuiga*, se nepodílí. Warnerová si postavu *Mirandy* ponechává pro rovinu symbolickou v závěru románu a pro období neutěšeného vývoje nově nezávislého ostrova využije namísto *Mirandy* jejího kvazi alter ego *Xanthé*. Pozdní dítě z druhého manželství *Anta' Everarda*, a tedy sestra *Kita Everarda*, byť mladší než jeho dcera *Miranda*, *Xanthé* má zlaté vlasy, perleťovou pleť, chladné srdce a smysl pro byznys. Se svým manželem *Sy Nebrisem* postaví na *Liamuiga* obrovským hotel s kasinem pro americké turisty, jako poslední dobyvačný *Everard* na konci 20. století. *Xanthéina* smrt v moři v místech, kde přistála první dobyvačná loď v 17. století, nepostrádá symbolismus, avšak zdánlivá poetická spravedlnost její smrti není tak přímočará, jak by se mohlo zdát. *Xanthé* zahyne následkem, byť nepřímým, nezdařilého pokusu skupiny místních teroristů o násilný převrat, a proto její smrt spíš uzavírá kruh nespravedlností s tragickými důsledky. Warnerová nezobrazila teroristy jako mstitele ostrova. Naopak naznačovaným napojením *Dunnovy/Malikovy* skupiny na islamské teroristy (s. 367) poukazuje na stinné stránky postkoloniálního vývoje v mnoha bývalých koloniích a zároveň ukazuje, do jaké míry tento vývoj vyplývá z kolonizace a *Impéria*, jakož i z necitlivého přístupu k těmto oblastem v současnosti. *Xanthéinu* smrt v ostrovních vodách lze tak chápat jako metaforu nespravedlivosti násilných střetů kultur. Proto *Sycorax*, probuzená naléhavým voláním hlasů, nevěnuje pozornost volání tonoucí *Xanthé*, ale naslouchá výraznému hlasu místní političky *Ataly Seacole* a její výzvě pro budoucnost.

Mirandě přisoudila Warnerová roli v aktu usmíření v Británii, ve smyslu myšlenky mutikulturalismu, ale zároveň i v duchu *Shakespearovy Mirandy* jako zosobnění příslibu do budoucna. Warnerové obraz usmíření však zachází dál než *Shakespearovo* romantické setkání *Mirandy* a *Ferdinanda*. V posledních kapitolách *Indiga* se *Miranda* znovu setká s hercem afro-karibského původu, který nejen právě hraje v *Bouři Kalibana*, ale také prošel procesem černošského aktivismu a návratu „ke kořenům“, kdy dokonce nahradil své anglicky znějící jméno *George Felix* africkým *Shaka Ifetabe*. Nyní se *Miranda* a *Shaka* vydají po uspokojivější cestě vzájemného poznávání a jako ve hře v šachy „překračují čáry, překračují čtverce, dál přes šachovnici do svých vzájemných moří“ (s. 395). Myšlenka poznávání a uznávání jinakosti druhých přes vzdálené

kulturní hranice má velmi současný rozměr. Tajemněji a mlhavěji zpět k mýtu se vrací Warnerová v úplném závěru románu, kdy stará černošská chůva Everardových, jakoby v převtělení Sycorax, „slyší v těchto zmatených dnech své staroby v hlavě mnoho zvuků; šeptají jí zprávy z toho i onoho ostrova, o lidech roztroušených sem i tam, z minulosti i přítomnosti ... Teď už bývá často příliš unavená, než aby mohla všechny ty zvuky rozpoznat, ale ráda je slyší a přemění je v příběhy někdy jindy“ (s. 402). Chantal Zabusová interpretuje závěrečná slova Serafíny/Sycorax jako obnovu „domorodého ženského subjektu“, i když přístup Warnerové nepovažuje za postkoloniální.¹¹ Se Serafinou se však uzavírají ještě další dva kruhy struktury románu: mýtický a pohádkový. Vedle mýtické dimenze převzaté z Shakespearovy *Bouře* má totiž *Indigo* ještě pohádkový rámec. Román nejen začíná Serafininým vyprávěním pohádek, ale také křtem se sudičkou. Stará Princezna Alicia, nejzácnější host při křtu Xanthé, se po zralé úvaze rozhodne věnovat své kmotřence srdce z kamene, zcela chladné srdce, aby se jí nic nedotklo (s. 61). Princezna Alicia myslí svůj dar dobře a Xanthé je se svým životem spokojená. Avšak oběti jejího úspěchu nejsou malé: mezi nimi i zlomené srdce vlastního otce. Když pohádková sudba přestane být účinná a Xanthé pocítí lásku, ztratí i svou schopnost chladného úsudku a zahyne (i když ostrované tvrdí, že ji pohltit bájny a strašlivý mořský Manjiku). Postava Serafíny v roli staré ženy – vypravěčky příběhů a pohádek, v níž se objevuje na začátku a na konci románu, představuje těsné spojení mezi beletristickou a odbornou prací Warnerové.

Warnerové intenzivní zájem o mýty a pohádky a jejich vypravěče dokládají dvě odborné knihy z roku 1994. První z nich, rozsáhlá studie o známých evropských pohádkách *Od příšery k plavovlásce*, věnuje stejnou pozornost vypravěčům pohádek (častěji vypravěčkám), jako pohádkám samotným. Warnerová přistupuje k jejich analýze z hlediska feministického, ale hlavně z hlediska historického. Jak sama podotýká, historické interpretaci pohádek dává přednost před psychoanalytickými či mystickými přístupy, protože historické hledisko ponechává více naděje.¹² Zásluhy za průkopnickou práci v literárním ztvárnění pohádek na konci 17. století sice Warnerová neupírá francouzskému básníkovi a dvořanovi Charlesi Perraultovi, avšak neopomíná zdůraznit, že již ve své době měl Perrault na literární scéně předchůdkyně i četné rivalky. Ani známá vydání pohádek bratří Grimmů či Hanse Christiana Andersena nepopírají, že nejčastějším zdrojem pohádek byly vždy ženy – vypravěčky. Warnerová se domnívá, že pohádky otvíraly ženám příležitost prokázat svou chytrost a vtip, komunikovat názory, a daly hlas i starým, tradičně spíš pohrdaným ženám (s. xix). A tak přestože po dlouhou dobu „mlčenlivá žena byla přijatým ideálem“ (s. 29) a jeho opakem byl zlý jazyk klepů stařen, dostalo se několika ženským postavám uznávaného

statusu vypravěček. Sibyl, staré i mladé, přejaté z antické kultury do křesťanských kultur, požívají uznávané atributy moudrosti a pravdomluvnosti. Jednou z nich je také Královna ze Sáby, proslulá vtípem a moudrostí svých hádanek, často postavených na mysterióznosti sexu a těla. K postavě babičky – vypravěčky se Warnerová dostává přes Karla Čapka a jeho názory na původ pohádkového vyprávění (s. 17), zatímco starou chůvu jako vypravěčku příběhů spojuje s předáváním erotických vědomostí. Anglická Matka Husa se objevuje až na konci 18. století, s pohádkami výslovně určenými pro děti (s. 160).

Podle Warnerové však pohádky přežívají hlavně proto, že na nich není nic dětského a protože rozdávají potěšení, které spočívá na schopnosti snění a vnímání divu. Mimoto právě odtazítost jejich tradičního časového pozadí a anonymita postav (tu vidí Warnerová ve jménech jako Zlatovláska nebo Kráska) „podmiňuje schopnost pohádek poprat se s realitou“ (s. xvi). Svůj názor, že svou povahou je žánr pohádky promiskuidní, všeobjímající a anarchicky heterogenní a že jeho motivy a syžety jsou nomadické (s. xviii), dokládá Warnerová existencí různých verzí známých pohádek v závislosti na společenském pozadí a na autorovi či autorce jejich převyprávění. Sem zahrnuje i výrazně moderní prepisy pohádek, jmenovitě v díle Angely Carterové. Jinde navíc Warnerová ukazuje, že změnu v přístupu k vyprávění pohádek a pohádkových motivů zaznamenala i u Carterové samotné, od zaměření na krutá zrcadla podvědomí a zakázané sexuální vášně, k většímu zájmu o materiálnost života vypravěče a posluchačů.¹³

Podobně se Marina Warnerová sama domnívá, že historický realismus pohádek bývá zamlžen a opomíjen. Jako jednu z mnoha různých skutečností uvádí postavu zlé macechy do spojitosti se zcela reálným strachem z častých úmrtí žen při porodu a s obavami o péči o opuštěné děti. Stejně tak jiné negativní ženské postavy zřejmě odrážejí pohrdané postavení neprovdaných žen ve společnosti. Často diskutovanou misogynii pohádek debatuje Warnerová z hlediska vypravěče a odlišných přístupů a verzí vypravěčů a vypravěček. V pohádce *O Modrovousevi* tak může být kladen výrazně důraz na špatnost Modrovouse, nebo naopak na následky dívčiny zvědavosti a neposlušnosti. *Kráska a zvíře* může právě tak dobře zobrazovat strach mladé dívky z odchodu z domova a ze setkání s jinakostí muže a jeho neznámým prostředím, jako zdůrazňovat mužské hledisko, že se „ona“ musí změnit a poznat „jeho“ dobrotu. V pohádce *O Popelce* můžeme spekulovat, proč Popelčin otec toleruje maceše, aby s Popelkou špatně zacházela, nebo proč v některých verzích už ani Popelčin otec nežije. Anebo, jak podotýká Patricia Craigová, můžeme sledovat snahu moderních převyprávění nahradit popelkovská budižkničemu chytrými hrdinkami.¹⁴ (Česká filmová verze *Tři oříšky pro Popelku* by byla jistě trefným důkazem.)

V závěrečném hodnocení Marina Warnerová oceňuje na pohádkách kolektivní úsilí, které jim dalo vzniknout a z něhož je zřejmé, že pohádky mohou spojovat a sjednocovat přes všechny možné bariéry, včetně národních hranic. Imponuje jí také jejich hodnotová nejednoznačnost, schopnost být zároveň tradiční i subverzivní (s. 412). V konečném součtu pak nachází hlavní přínos pohádek v tom, že otvírají „zakázané dveře do terra nova“ (s. 414) a že nám, čtenářům, dovolují snít své utopie (s. 418). Jejich jiné světy možností a alternativ a jejich heroický optimismus považuje Warnerová za osvobozující. Evokuje při tom zásadu českých disidentů, že je třeba „žít jako bychom svobody, které chceme mít, už měli“ a domnívá se, že jedním ze způsobů, jak prožívat svobodu, kterou chceme mít, je psaní.¹⁵⁾

Marina Warnerová však nepíše vždy jen o starých pohádkách a mýtech. V roce 1994 vyšla knižně série šesti přednášek o šesti mýtech naší doby, které Warnerová ve stejném roce přednesla v rozhlasovém vysílání BBC (*Jak zvládat monstra*, *Managing Monsters*). I když známá průkopnická analýza moderních mýtů Rolanda Barthesa *Mytologie* (*Mythologies*, 1957) byla v té době již více než třicet let stará, nepopírá Warnerová její vliv. Zvláště první kapitola její studie „Monstrózní matky: ženy bez zábran“ se zdá být jakousi ženskou verzí barthesovské analýzy. Warnerová se v ní snaží přesvědčit své posluchače/čtenáře, že dnešní antifeministické postoje, které z feministického hnutí dělají strašáka, stejně jako odsuzování svobodných matek, obviňování žen, které chtějí vést plnohodnotný život i mimo rámec rodiny, z rozbíjení tradičních struktur a činí je zodpovědné za „krizi rodiny“ – to vše je jen pokračování starých mýtů o ženách. Avšak zdůrazňuje, že mýty se vždy vyvíjely a že dnešní móda honosení se negativními, až monstrózními nálepkami, kterou podle ní přijala i část feministického hnutí, není správná strategie. Warnerová se vyslovuje spíš pro jakýsi ideál vzájemného respektu obou pohlaví.

Na rozdíl od Barthesova ideologického pohledu na novodobé mýty si Warnerová zachovává pohled historický a hledá paralely k současným mýtům v jejich proměnách od klasické mytologie do dneška. Na dnešní podobě mýtu mužství postrádá duchovní náboj. Hrdina počítačových her a hracích automatů, který se ke svému cíli jen tak prostřelí, stejně jako fit svalovec akčního filmu se vyznačuje spíš fyzickými než mentálními schopnostmi. A přestože mýtičtí hrdinové odedávna bojovali a vítězili, z aury hrdinství jejich souboje s chaosem, draky a příšerami zůstala dnešnímu modelu mužství jen agresivita.

Bolestnější než demytologizace mýtu mužství a mužnosti je pro Warnerovou dekonstrukce mýtu dětské nevinosti. V britské kultuře považuje pohádkovou postavu Petra Pana za otce – zakladatele dnešního kultu dítěte. Důraz, který

kult klade na dětskou představivost a fantazii, kontrastuje s přirozenými sklony k prohrěškům. Do polemického úhlu staví dnešní mýtotočné fenomény jako Spielbergův lichotivý obraz dětské superiority či znepokojivý, jaksí perverzní, model věčného dětství Michaela Jacksona a snad nejhoršího z nich – dítěte konzumenta. Neopomijí ani bezradnost naší kultury nad narůstajícím dětským násilím.

Mýty ženství a mužství v jejich různých podobách samozřejmě ztvárňují i Warnerové romány, a protože v nich vystupují i dětské postavy, nechybí ani mýtus dětství. Hmatatelnou tématickou spojitost s románem *Indigo* má pátá přednáška „Kanibalské příběhy: hlad po dobývání“ (Cannibal Tales: The Hunger for Conquest), která v podstatě debatuje ideový základ románu. Warnerová chápe kanibalismus jako klíčovou metaforu nejhoršího přečinu, který v klasické mytologii šel navíc ruku v ruce s incestem. V období kolonizace se hrůza z kanibalismu uplatnila ve strachu z neznámých kultur, popisovaných jako barbarské, a k legitimizaci kolonialismu. Warnerová zpochybňuje existenci kanibalismu a vystavuje kritice koloniální rétoriku, jak se podle ní odráží ve slavném obraze J.M.W. Turnera *Otrokářská loď* i v Ruskinově oslavném eseji na Turnerovu malbu. Warnerová čte Turnerův obraz jako „elegii na ztracenou vizi“¹⁶, v níž umírající černí otroci nejsou protagonisty. V přednášce Warnerová připomíná sbírku básní Davida Dabydeena *Turner* (1994), v níž básník dává hlas topícímu se otroku z Turnerova obrazu. Podobně činí i autorka sama v románu *Indigo*, v němž hlasy původních obyvatel karibského ostrova Liamuiga rozbíjejí evropský mýtus kolonizace.

Do nového tisíciletí vykročila Marina Warnerová románem *Exponát Létó* (The Leto Bundle, 2001), v jehož podtextu se zřetelně táhne její historicko-mytologicko-pohádková nit, rozpředená do hypertextu s aktuálním literárním a politickým nábojem. Román sleduje dlouhou historii znásilnění, vyhnaní a exilu od antické mytologie k současnému problému migrace. Mytologický příběh Titánky Létó znásilněné bohem Diem a vyhnané na smrt se stále opakuje a proměňuje, jak jej po věky Létó vždy znovu v nějaké podobě prožívá, a různé verze jejího příběhu, shromážděné z různých zdrojů, zapsané během staletí různými hlasy písařů, jeptišek a mnichů, pohádkářů, archeologů a překladatelů, prorůstají se současným příběhem a jeho webovými stránkami a e-mailem do skutečně hypertextuální podoby. Svitky textů objevených v archeologickém nálezů v 19. století obsahují záznamy o kultu bohyně Létó z 5. století před Kristem, svědectví o svedení mladičké Létó – Laetitie v Cadenas-la-Jolie ve 12. století, její odsouzení k smrti v pustině, porod dvojčat a zázračné přežití u vlčice Lylie. Létóiny pokusy vrátit se s dvojčaty do lidské společnosti a najít někde

nový domov překračují staletí. Jako černí pasažéři na lodi Jejího Veličenstva jsou ještě v 19. století prodáni do otroctví. Z prašné cesty minulých věků vstoupí na asfalt válečným konfliktem rozervaného města Tirzah, které by mohlo být kdekoliv: na Blízkém Východě, v Africe či v bývalé Jugoslávii. V Tirzah (pro)dá Létó – Ella chlapce Phoeba k adopci do Albionu, aby mu umožnila lepší život a pomohla přežít bombou popálené dcerce Pheobe. Po dalších letech hrůzných útrap žádají Ella a Phoeba o uprchlický azyl v Albionu, kde Kim McQuay studuje materiály muzejního exponátu Létó, na nichž zakládá svou vizi o novém světě a soužití v něm, bez zátěže historie ve smyslu národů, etnické příslušnosti, či jiných, potenciálně nepřátelských rozdílů. I když se Warnerová uchýlila k fiktivním názvům zemí a měst, v případě Albionu i s hlavním městem Enoch, nemá čtenář pochyb o tom, že kritika současných imigračních a azylových zákonů i negativních postojů části obyvatel vůči přistěhovalcům je založena na britské zkušenosti, i když má jistě mnohem širší platnost. Navíc to špatně skončí. Kim – Phoebus zahyne násilnou, snad nesmyslnou, ale nevysvětlenou smrtí i v „zaslíbené zemi“ Albionu. S nadějí na uskutečnění jeho vize o lepším světě se pozvedne několi hlasů a s nimi i hlas Mariny Warnerové. Mimo tuto emocionální a vášnivou politickou a humánní výzvu zde napsala Warnerová vysoce literární dílo jako hypertext nejrůznějších registrů od nápisů z antických hrodek, magických vět na plátně mumie, pastiše záznamů z kronik, klášterních análů a zápisů z archeologických katalogů, po sloky z moderního popu, současný hovorový jazyk, jazyk webových stránek a e-mailové korespondence. A všechny tyto, byť tisíciletí vzdálené, texty spojují nespočetné odkazy ke známým i méně známým mytologickým, pohádkovým i biblickým příběhům, které, jak si Warnerová představuje, „otvírají škvíry v čase“ a promlouvají k nám jako našeptávači na okřídlených nohou ze starobyklých váz.¹⁷ A právě tento „mišmaš tradic“, tato „zamotaná změt pohanství a křesťanství, fantazie a faktů“ (s. 329), rezonuje nejen s výpovědí románu *Exponát Létó*, ale s celým dílem Warnerové a jeho krédem.

Jak románová tvorba Mariny Warnerové, tak její odborné studie mají zásadního společného jmenovatele, a tím jsou pohádky a mýty v jejich nepřetržitěm tisíciletém vývoji a proměnách. Warnerová celým svým dílem fascinujícím způsobem zkoumá a potvrzuje, že mýty, pohádky a příběhy vycházejí z bohatství vnitřního života lidí a současně k tomuto bohatství přispívají. Neuzavírá se však do psychoanalytických, ani semiotických teorií, ale naopak otvírá neomezenou škálu pohledů, jak se na původu a přetváření mýtů a pohádkových příběhů podílí historický vývoj lidské společnosti.

- 2 *From the Beast to the Blonde: On Fairytales and Their Tellers*. London: Chatto and Windus 1994, London: Vintage 1995, 11.
- 3 Viz Angela Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979); Krvavá komnata a jiné povídky (česky 1997).
- 4 Chantal Zabus, „Spinning a Yarn with Marina Warner“. *Kunapipi* 1994, vol. XVI, No 1, 519–529.
- 5 *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. London: Weidenfeld and Nicolson 1976; New York: Random House Vintage Books 1983.
- 6 „O brave new book“, *The Spectator* 29 February 1992.
- 7 Tato a předchozí scéna v románu, když ostrované zakopávají těla utonulých Afričanů, byla pravděpodobně inspirována reakcí na známý Turnerův obraz *Otrokářská loď*, jak o něm Warnerová píše ve *Zvládní monster* (*Managing Monsters*. London: Vintage 1994), 65–8.
- 8 *Indigo, or Mapping the Waters*. London: Chatto and Windus 1992; Vintage 1993, 158.
- 9 Stephen Connor, *The English Novel in History 1950–95*. London: Routledge 1996, 193.
- 10 Chantal Zabus, „Spinning a Yarn with Marina Warner“. *Kunapipi*, vol. XVI, No 1, 1994, 519–29.
- 11 Chantal Zabus, „What Next Miranda? Marina Warner's *Indigo*“. *Kunapipi*, vol. XVI, No 3, 1994, 81–92.
- 12 *From the Beast to the Blonde*, xviii.
- 13 Marina Warner, „Angela Carter: Bottle Blonde, Double Drag“. IN: Lorna Sage (ed), *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*. London: Virago 1994, 243–56.
- 14 Patricia Craig, „Crucified, moustache and all.“ *The Spectator* 19 November 1994, 54–5.
- 15 Marina Warner, „Why I Write“. *Kunapipi* Vol. XVI, No 1, 1994, 505.
- 16 Marina Warner, *Managing Monsters*, 66–7.
- 17 *The Leto Bundle*. London: Chatto and Windus 2001; Vintage 2002, 328.