

Jeanette Wintersonová (nar. 1959)

Prvotiny známých spisovatelů mívají nejrůznější osud – mohou být docela zapomenuty, nebo naopak to mohou být právě ony, které svého tvůrce vynesly na výsluní. Obě krajní možnosti jakoby se střetly v případě prvního románu Jeanette Wintersonové *Na světě nejsou jenom pomeranče* (*Oranges Are Not the Only Fruit*, 1985). Přestože jej v polovině 80. let literární kritika přešla téměř bez povšimnutí, objevili jej čtenáři, díky jejichž oblibě zůstávají *Pomeranče* stále nejnámějším dílem dnes už slavné a jedné z nejdiskutovanějších britských spisovatelek současnosti. Polysémický charakter názvu románu naznačuje, co následující prózy i jejich tituly potvrzují (*Vášeň*, *The Passion*, 1987; *Poblaví třešně*, *Sexing the Cherry*, 1989; *Napsáno na těle*, *Written on the Body*, 1992; *Vnitřní symetrie*, *Gut Symmetries*, 1997; *Knihy moci*, *The Power Book*, 2000): že Wintersonová programově směřuje k literárnímu experimentu, v němž kouzelná moc slova hraje nezastupitelnou roli. I když tvrdí, že móda, či módnost v literatuře ji nezajímají¹, snaží se naplnit své krédo, které zní, že „povinnosti každé generace spisovatelů a umělců je nalézt nový způsob vyjádření obvyklých okolností lidského údělu.“² Protože stejně silně vyhraněně působí i Wintersonové názory na lidský úděl samotný, tvoří polemická, provokativní tematika společně s formou nedílnou součást autorčina experimentu.

I když se Wintersonové výmluvně experimentování může jevit jako jen další verze dnes už ne tak nové postmoderní hry, víra ve vážnost literárního snažení vyznačuje z jejího přesvědčivého, snad až moralizujícího tónu. Mimoto se Wintersonová odvolává na dnes nemederní koncepty univerzálnosti a harmonie a věří v jejich pozitivní funkci.³ Navíc se Wintersonová netají svým obdivem k dílu Virginie Woolfové a ztotožňuje se s jejím voláním po harmonii a syntéze veškeré lidské zkušenosti v básnickém jazyce (*Umělecké předměty*, s. 84–5). Hledá opravdovou koherenci v umění, která proniká do hloubky a nebojí se „lebky pod kůží“, a brání se tak falešnosti v umělecké próze, která podle ní dosáhla v dnešní době epidemických rozměrů (*Ibid.*, s. 87). Wintersonová se domnívá, že umění by mělo být „transfuzí pro unavený svět“ (*Ibid.*, s. 65) a že skutečný umělec by měl být schopen „artikulovat emocionální zmatek své doby“ (*Ibid.*, s. 39). Spojením těchto dvou požadavků dochází k tvrzení, že „umění nikoho

nepomíjí, ale nemůže čtenáři nadbíhat, my se musíme vyšplhat k němu nahoru“ (Ibid., s. 41). Tímto výrokem se Wintersonová možná hlásí k modernistickému elitářství, ale zároveň jím obhajuje samotnou podstatu umění a stanovuje vztah čtenáře k němu. I když jedním z cílů literárního umění je poskytovat potěšení, není to stejné potěšení jaké plyne z jakéhokoliv druhu zábavy. Pokud chce čtenář dosáhnout z knihy potěšení, kterého nemůže dojít nikde jinde, vstupuje se spisovatelem do vzájemného vztahu k jazyku, v němž oba sdílejí přesvědčení o jeho závažnosti (Ibid., s. 34). A víc než to – pro Wintersonovou je umění exces a extáze, neboť „básníci a katedrály zpívají“ a umění je akt víry. Čtení pak musí být vztahem důvěry a lásky (Ibid., s. 93–6). K takovéto důvěře vyzývá Wintersonová čtenáře svých románů ve svých známých refrénech: „Pojď se mnou“ (ve *Vnitřních symeriích*) a „Vyprávím ti příběhy. Věř mi.“ (ve *Vášni*). Podle Wintersonové je literatura silou, která sjednocuje, a to je snad hlavním argumentem, proč jednoznačně odmítá zdůrazňování své homosexuality a proč nechce „kulturní separatismus“ pro píšící gaye a lesbičky. Svou vlastní prózou se neobrací k vymezené podskupině čtenářů, a proto jí takováto „autobiografie jinakosti“ připadá nedostačující. Zároveň varuje před desinterpretací umění jako sexuality (Ibid., s. 103–110), přestože sex ve svých mnoha podobách nechybí v ani jediném z jejích románů. Neméně výrazně je v literární politice Wintersonové zastoupeno náboženství a víra, které podle ní napomáhají umění, v neposlední řadě tím, že hledáním dokonalosti podněcují umělce představivost a posouvají ji za hranice realismu. Wintersonová připisuje umění vizionářskou roli v tom smyslu, že umělec chápe realitu jako mnohoznačnou a složitou a vytváří nové reality nad rámec obvyčejnosti (Ibid., s. 134–36). Wintersonová se domnívá, že narativní funkci prózy převzala ve dvacátém století televize a film a že si proto próza/román musí najít své vlastní, nové území. Směr, kterým se má ve 21. století román ubírat, stanovuje jasně: k formálnímu i tématickému experimentu.

Čas: neuchopitelný, neúprosný, věčný

Časem se literatura zabývala odedávna. Anglický renesanční sonet se trápí rychlým během času, ale slibuje jej zastavit nesmrtelností básníkových slova. Posedlost dvacátého století časem se zrcadlí na počátku století v modernistickém hledání ztraceného času a v kruhu věčných návratů, stejně jako se odráží v postmoderní fragmentárnosti a rozrušení linearitu na jeho konci. Na přelomu dvacátého prvního století vzbuzuje stále se zvyšující rychlost vývoje obavy, že ztrácíme pojem historie a kontextu. V tomto širokém prostoru zkoumá próza Wintersonové jak samotný koncept času, tak možnosti jeho použití jako stylistického nástroje.

Wintersonová posouvá modernistický kruh do spirály a v souhlasu s postmoderním myšlením, které dává přednost synchronii před diachronií, rozmazává rozdíl mezi vnitřním proudem vědomí a vnějším, hodinami měřeným časem. A podobně jak postmodernismus zahazuje rozdíl mezi originálem a kopií, důležitá část Wintersonové experimentu s časem spočívá na úplné propustnosti jejího textu, který jen náznakově uznává hranice mezi faktem a fikcí nebo historií a současností. Čas v její stále sofistikovanější próze tak vystupuje do popředí často jako téma a nejčastěji jako prostředek jejího uměleckého vyjádření.

Různými aspekty času ve vztahu k umění se Wintersonová zabývá ve svazku esejů nazvaném *Umělecké předměty* (Art Objects, 1995). Samotnou podstatou umění je, podle jejího názoru, tvořit něco nového, i když tím nemyslí, že nové dílo minulost zapuzuje. Právě naopak se minulost v novém díle redefinuje a tím obnovuje.⁴ Wintersonová věří, že „umění je cestou k jiným realitám“ (Ibid., s. 26), čímž míní i jiné časové reality. A protože rázně odmítá realismus v umění, není ani její literární čas nikdy realistický: je to čas vyprávění, čas snů, čas fantazie, ne zcela chaotický čas noční můry, ale čas, který se rozprskne a zase slije jako kapky rtuti. Tímto způsobem umění, jak říká Wintersonová, „sleduje možnosti minulosti a budoucnosti zavinuté v přítomném okamžiku“ (Ibid., s. 117). Z jiného úhlu pohledu je však umění k času lhostejné, protože žije napříč časem: „Kniha ve tvých rukou, která byla v jejich rukou, k tobě přišla zanedbatelnými léty času“ (Ibid., s. 132). Avšak na čas čtenáře si Wintersonová činí nemalé nároky a žádá jej, aby četl pečlivě v rytmu psané stránky. To mu má zajistit dvě vítězství: začne text chápat a na chvíli zastaví hodiny a vymaní se z područí času, kterému moderní svět propadl.

Ale ani „ted“ v próze Wintersonové nemůžeme považovat za skutečné ted a tady, které autorka sama zpochybňuje a odhazuje ve prospěch imaginace. Podle jejího názoru právě imaginace „nabízí nové kosmické prostory, primární světy“, které zásadně konfrontují náš omezený a ochuzený život, jež nám vlády, masové vzdělání a masmédiá předkládají jako skutečný (Ibid., s. 134–35). Wintersonová chápe realitu jako „kontinuální, mnohonásobnou, simultánní, komplexní, bohatou a částečně neviditelnou“ (Ibid., s. 151), kde literární realismus nemůže uspět. Takovou realitu nám může poodhalit právě imaginace umění, a představa vrstveného, fragmentického a zároveň kontinuálního času při tom hraje významnou roli.

V koncepci Wintersonové se prolínání času a prostoru týká jak prózy samotné, tak čtenářova vztahu k ní. Její styl neuznává konvenční hranice mezi fakty a fikcí a dává čtenáři na vědomí, že historie zdaleka není dokument, nýbrž že „historie je právě tak v rekonstrukci, jako v daném okamžiku“ (Ibid., s. 187).

Mimoto historie v beletrii může mít čistě formální funkci. Wintersonová přiznává, že používá historii jako prostředek „k vytvoření imaginativní reality, dostatečně odlišné od naší každodenní reality, aby nás z ní probudila“ (Ibid., s. 188). Chce tím docílit bedlivějšího zkoumání přítomnosti, protože se domnívá, že jsme chronicky neschopni pochopit svou vlastní dobu.

Formální experiment s časem vnesla Jeanette Wintersonová již do svého prvního románu *Na světě nejsou jenom pomeranče*, když zvolila strukturu promyšleně antilineární. Časové paradigma románu se odvíjí ve spirále⁵, jejíž závit tvoří nejen retrospektiva a zpomalení, ale i odklony do světa fantazie a literární aluze. S postmoderní oblibou pro pastiš se Wintersonová obrací k pohádkovým motivům, k Artušovské legendě, a k Bibli. Přetvářením starých textů a diskurzů staví před čtenáře výzvu, aby se i on jimi znovu zabýval, a zároveň využívá starých příběhů jako komentáře k ústřední zápletce románu. Stejný cíl sleduje i názvy osmi kapitol románu podle osmi knih Starého zákona, aniž by však uplatňovala jednotný model jejich využití. Zatímco například „Exodus“ popisuje, jak by se dalo očekávat, Jeanettein první „odchod z domova“, byť jen do školy, „Deuteronomium“, na pouhých třech stránkách, neposunuje děj románu kupředu, vlastně se o něm ani nezmiňuje jinak, než že v obecných rysech formuluje autorčino přesvědčení, že vyprávění příběhů je svým způsobem boj proti času – tomuto „velkému umrtvovači“. Když vyprávíme příběhy, a nevyhnutelně je přetváříme podle svého (a to platí i o historii), je to „způsob, jak je udržet živé, ne je uložit do krabic času“.⁶ V „Deuteronomiu“ Wintersonová také vysvětluje, proč dává přednost historii zamotané do neúhledného klubka spolu s vymyšlenými příběhy: protože jasně uvedená fakta se snadno skartují, když začnou být nepohodlná. A kromě toho, dodává upraveným známým výrokem Gertrude Steinové, „je to opravdu fádni, když fakt je fakt je fakt“ (*Umělecké předměty*, s. 128).

Narativní strategie kombinace historických faktů a značně fantastického příběhu použila Wintersonová ve dvou následujících románech, *Vášně* (The Passion, 1987) a *Pohlaví třesně* (Sexing the Cherry, 1989), kterým se oběma dostalo literárního ocenění. Ve *Vášni*, odehrávající se ve Francii, v Rusku a v Benátkách po roce 1805, Wintersonová zcela opouští svůj anglický svět a pouští se do univerzálního světa emocí, vášně a protiválečného humanismu. Osudy obou vypravěčů – Henriho, který hoří vášní k Napoleonovi a později k Villanelle, druhé vypravěčce, která má na nohou plovací blány jako benátský gondoliéři v místních pověstech a hoří vášní ke starší ženě – jsou propojeny ještě jednou vášní, která je jejich společným refrénem: „Vyprávím ti příběhy, věř mi.“ Jejich refrén zní jako kouzelné zaklínadlo a zároveň slouží jako leitmotiv románu, a navíc je to vášnivě sledovaný důvod k vytvoření vášnivě zkomponovaného textu.

Pojetí času ve *Vášni* je trojí: je zde chronologický čas příběhu, je zde historický čas a je zde fabulační čas, avšak všechny tři roviny se rozplývají do jakéhosi pocitu nadčasovosti. Chronologický čas příběhu se víceméně podřizuje pravidlům linearity, narušené jen občasnou a snadno rozeznatelnou retrospektivou nebo anticipací. Historický čas udávají data („20. července 1804. Dnes se utopilo dva tisíce mužů.“, s. 24⁷) a známé události z doby Napoleonovy vlády ve Francii. A přestože postava Henriho v roli Napoleona oblíbeného šéfkuchaře musí být nutně fiktivní, zakotvení v historickém prostředí jí dává určitou reálnost. Tento postup ztěžuje rozlišení faktů od fikce a zároveň podtrhuje marnost takového počínání. Paralelně s historickým časem se odvíjí fabulační čas, převážně ve spojitosti s Benátkami v době neudané jinak než vztahem obou vypravěčů k době napoleonské. Benátky, snad fantastičtější než kdy jindy v roli „města přestrojení“, slouží jako metafora lidské psychy: „měst nitra [která] jsou rozlehlá“ (s. 150). V Benátkách má Villanelle nejen na nohou plovací blány, ale má také srdce uvězněné v šatníku své někdejší milenky a později vykoupené za krvavou cenu. V některých ohledech se zdají být Wintersonové Benátky podivně dnešní, částečně snad proto, že se v románu silně uplatňují velmi současně diskurzy: gender a sexualita. Přesto je benátský čas Wintersonové také zhuštěný čas věčnosti:

S vesly přichází jakási jistota s pocitem, že tu tak zpřímá stála generace za generací a v rytmu a s lehkostí veslovala. Toto město je plné duchů bdících nad svým potomstvem. Bez svých předků by žádná rodina nebyla úplná.

Naši předkové. Naše sounáležitost. Budoucnost se předpovídá z minulosti a budoucnost je pouze možná proto, že byla minulost. Bez minulosti a budoucnosti je přítomnost jen částečná. Veškerý čas je věčně přítomný, a tak je všechnen čas náš ...Tak je přítomnost úplná. (s. 61–62)

V *Pohlaví třeshně* najdeme ještě důrazněji zobrazenou rtuťovitou nestálost času než ve *Vášni*. Wintersonová nejenže poukazuje na mutabilitu věcí, ale staví ji na odív v neurčitém pohlaví a sexualitě mnoha postav na pozadí širokého plátna anglického sedmnáctého století, s nádechem věčného karnevalu. V této postmoderní verzi renesance vede Wintersonová dál debatu o tom, zda na jasně ohraničeném oddělení a definici pohlaví (dokonce chceme znát i pohlaví třeshně, s. 85⁸) skutečně záleží. Nespolehlivý vypravěčský hlas příběhu zvyšuje pocit nejistoty, protože často není zřejmé, kdo vlastně mluví: někdy je to Jordan, kdysi nalezené dítě, nyní mořeplavec plavící se do nově objevených částí světa, častěji

slyšíme hlas Jordanovy adoptivní matky, podivuhodné, bezejmenné chudé ženy z chatrce u Temže, kde odložené dítě našla. Kromě těchto dvou protagonistů se setkáme mimo jiné také s hlasy dvanácti pohádkových princezen, které neodvolatelně zničí rovnováhu mezi realitou a fantazií.

Proudění času v *Pohlaví třeseň* je bezbřehé, bez pravidel a omezení mezi realitou a snem, (dez)interpretací a fantazií, někdy formou proudu vědomí, jindy formou vyprávění příběhu nebo pohádky nebo historické události. V kapitole nazvané „Povaha času“ Wintersonová svou tezi vysvětluje: „Náš vnější život je řízen něčím daleko méně pravidelným ...je nám ponechána volnost ignorovat hranice tady a teď ...čas námi prochází ...jsme mnohočetní ne jednotlí ...nesčetné existence ...naskládané na sebe jako talíře v číšnickově ruce“ (s. 98–102). Časové schéma románu se také názorně odráží v jeho pohádkovém/snovém stříbrném městě, kde lidé žijí v beztížném stavu v domech bez podlah a stropů a mohou jimi volně prostupovat nahoru i dolu. V historickém čase románu jsme svědky royalistické interpretace nenávisného tribunálu, který poslal na smrt krále Karla I. v roce 1649, a pak jsme zase svědky šťavnatých plodů času objevných plaveb, byť zanechaly Jordana s nenaplněným snem a vědomím, „že i ta nejprostší cesta myslí nemá konce“ (s. 115). Snad aby svou tezi o bezbřehosti času a multiplicitě lidství doložila ještě důrazněji, přesmýká Wintersonová ke konci románu čas náhle do dnešní feministické a ekologické debaty, jejíž protagonisté jsou jakýmsi reinkarnacemi svých předchůdců ze 17. století.

V následujícím románu *Napsáno na těle* (Written on the Body, 1992) Wintersonová experimentuje spíš s jazykem samotným než se strukturou časového schématu a ponechává více volnosti i odpovědnosti čtenáři, aby si dekodoval významy klišé, na nichž text stojí. Proces dekodování nijak neulehčuje nespolehlivý androgynický vypravěč, ani skutečnost, že text sice podkopává klišé romance melodramatičností na jedné straně a cynismem na straně druhé, ale přesto zůstává bolestným příběhem lásky, navíc napsaným oslnivě poetickým jazykem. Přesto není ani v tomto románu čas docela bez zajímavosti. I když zde chybí historická dimenze, upřednostněná v předchozích dvou knihách, nevzdává se jí Wintersonová docela. Vypravěč se často odvolává na romány z 19. století a jejich model časového přesouvání se uplatňuje, jak se zdá, záměrně i v tomto románu. Starší model připomíná i paradigma znovunavštívení, to jest návrat do významných míst z počátku příběhu opět na jeho konci. Do naší doby však neklamně patří odvážný popis stop, které na těle zanechal čas:

Zapsán na těle je tajný kód viditelný jen v určitém světle: nasbíral se tam nános času. Místy je palimpsest tak hustý, že jsou písmena na dotyk

jako slepecké písmo. Mám rád(a) tělo schoulené pryč od zvědavých očí. Nevěděl(a) jsem, že Louise bude umět číst rukama. Přeložila si mne do své vlastní knihy.⁹

(V anglickém originále zůstává rod vypravěče nejasný.)

Hra s časem, kterou nabízí *Umění a lži* (Art and Lies, 1994), definuje tento román jako nejexperimentálnější z toho, co dosud Wintersonová napsala. Není proto asi divu, že jej James Wood v *London Review of Books* popsal ve značně kritickém tónu jako strašidelný.¹⁰ Avšak jistá dávka přízračnosti se ve skutečnosti k náladě této knihy dobře hodí, stejně jako Woodův verdikt, že „se přehrává stále dokola“, spíš působí, a zřejmě záměrně, jako magická formule. Navíc ani Woodova kritika, že Wintersonová napsala modernistický román, ale bez jeho „hladu po poznání, oné touhy vědět“, není zcela opodstatněná, vezme-li v úvahu, kolik otázek, jak literárních, tak společenských, román vznáší. V mnoha z nich hraje opět roli časový faktor.

Narativní čas znejistí čtenáře hned na počátku, když prohlédne autorčinu léčku s jmény protagonistů: Handel není německý skladatel z osmnáctého století, ale anglický katolický kněz a zároveň, poněkud nepravděpodobně, gynekolog a specialista na rakovinu prsu. Picasso není francouzský malíř, ale mladá anglická dívka, pravým jménem Sofie, jak se dovíme až mnohem později. Sappho je i není řecká básnířka z ostrova Lesbos, protože postupně si tento hlas přivlastní ženský anglický hlas z naší současnosti. To znamená, že s výjimkou kuplířky Doll Sneerpiece, která nemá vlastní hlas a objevuje se na scéně jako postava ze staré knihy, se setkáváme pouze se současnými postavami a zároveň s Wintersonové kritickým komentářem na neduhy dnešní společnosti, připojeným k fragmentům jejich životních příběhů. A přesto celým textem prostupuje pocit minulosti. Jak více či méně vzdálená minulost vytvořila přítomnost znázorňuje Kniha, kterou Handel zdědil po svém příteli z dětství, mentorovi a svůdci, Kardinálu Rossovi. Kniha údajně obsahuje stránky ze starých rukopisů, některých padělaných, jiných pravých, tištěné verše i naškrábané řádky od známých spisovatelů – literární historii v přehledu, „talisman proti času, smyslenky i vzpomínky ... slovo předoucí nit vinoucí se časem“ (*Umění a lži*, s. 202).¹¹ V těchto slovech zaznívá i Wintersonové dřívější otázka, zda paměť je výmysl, nebo zda výmysl je paměť (s. 183, 199) a rovněž i ozvěny její barthesovské debaty: „Kolik z tvého myšlení za tebe vymyslel někdo jiný?“ (s. 184) „Jsme nacpání, vycpání myšlenkami jiných lidí, které se předvádějí jako naše vlastní“ (s. 185). Avšak navzdory těmto spojitostem je pro jednotlivce čas nepřítelem: „Člověk chycený na háku Času“ (s. 30). Sapphoina přízračná představa hodin prozrazuje lidský strach ze

smrtelnosti: „Jedno otočení ve směru hodinových ručiček a zrezavělé hřebíky zatlučou víko. Prach jsi a v prach se obrátíš, tik tak tikají a strašlivé ručičky lezou po samolibé tváři ciferníku ...Čas, jemuž patřím, si na mne píše“ (s. 63). Wintersonová si potom ale i vyzkouší, jak by šlo převrátit tuto pravdu naruby, a postaví Sappho času: „Budoucnost by mohla být jako včera, mohla by zkrotit budoucnost tak, že by ji ignorovala, že by ji nechala stát se minulostí“ (s. 76). Nato pak Wintersonová dovolí Sappho z Lesbu proklouznout do našeho času, kde se setká s Picasso/Sofí a nakonec i s Handeltem.

Postmoderní skládanku Wintersonové narace lze jen pomalu poskládat z krátkých, fragmentických pasáží proudu vědomí protagonistů, prokládaných invencemi z vnějšího, nejistého, kvazi metafikčního zdroje. I když text *Umění a lži* nemá koherentní strukturální ani časový vzorec, wintersonovská spirála přesto nakonec vyvstane, jak potvrzuje Handel: „Jeho minulost, jeho život, teď už ne ve fragmentech nebo fragmentický, ale dlouhá křivka pohybu, kterou začal rozpoznávat“ (s. 206). Tak se postupně vykrytalizují epizody z Handelova a Picassina života, zatímco Sappho zůstane mlhavá až do konečného setkání všech tří postav, které si podrží část tajemství minulosti pro neméně tajemnou současnost i budoucnost.

Románem *Vnitřní symetrie* (Gut Symmetries, 1997) se Wintersonová vrací ke zřetelnější linii vyprávění i k jasnějšímu časovému schématu, což ovšem neznamená, že se jedná o obyčejný současný příběh manželského trojúhelníku, protože opak je pravdou. Když román vyšel, kritika se téměř jednohlasně shodla v odsouzení jeho vědeckých ambicí nebo, jinými slovy, co Amanda Craigová nazvala Wintersonové „chuť k intelektuálnímu pózování“.¹² Katy Emcková si myslí, že svou „mystickou směsí astrologie, alchymie, Eukleida a Einsteina“ se román řadí k hnutí New Age.¹³ Možná se to zdá zvláštní, že jsou takovéto vědecké sklony v naší, do vědy a techniky zblázněné době kritizovány, když konec konců H.G. Wells, mimo jiné, byl spíš obdivován za dlouhé lekce z fyziky už ve svých *Prvních mužích na měsíci* (The First Men in the Moon, 1901). Nicméně Francis Gilbert řadí Wintersonovou mezi „fuzionisty“, spolu s Ianem McEwanem, Martinem Amisem, Williamem Boydem a všemi ostatními, kteří „nabuzují svou prózu iníjkcemi pseudovědeckých žvástů“.¹⁴ Poněkud laskavější je Michèle Robertsová, a i když připouští, že to Wintersonová s quantovou fyzikou trošku přehnal, je ochotná to připsat její snaze přijít s něčím novým.¹⁵

Ve vědecko-teoretických úvahách románu hrají teorie času opět svou zásadní roli. Wintersonovský čas – a čas románu – je multidimenzionální, vytvořený tak, aby spíš osvobozoval než svazoval. Wintersonová se snaží zobrazit, jak čas prochází románovými postavami zasazenými do dvacátého století a spojuje je

s věčností. V tomto smyslu nekonečný čas také prostupuje pohádkou „O tom, co se nedá najít“, která je jen tak zasazena někde uprostřed románu a která metaforicky celý jeho obsah shrnuje. Vypovídá o čase, smrti, o živých a jejich láskách, o korespondencích viděných jako binární protiklady, anebo, poněkud mysticky, jako hvězdy a mořské hvězdice.

Z čeho se skládáš?

Z mrtvých. Z času. Ze světelných vzorců tisíciletí. V útrobách se ti otvírá expandující kosmos. Máš svých šest metrů střev naplněných hvězdami? (s. 2)¹⁶

Tento úvodní motiv z počátku románu se stále vrací jako Wintersonové představa „vnitřních symetrií“ založených na modelu Paracelsových korespondencí: „Jak nahore, tak dole“ (Ibid.,s. 2).

Milostný příběh románu sleduje stejný vzorec, v němž postavy jakoby se jedna v druhé rozplývaly, jako Wintersonové představa času nebo atomů. Hrdinky Stella a Alice se v několika ohledech prolínají: zamilují se do sebe a mají spolu lesbický vztah, přestože obě milují Stellina manžela Jova; jejich oddělená vyprávění v ich-formě jeví tendenci se prolínat; pocit osudových korespondencí zesiluje odhalení, že Alicin otec a Stellina matka byli kdysi milenci. Tajemná postava ON, Ishmael, který v poslední chvíli zachrání Jova a Stellu, ztracené v jachtě na širém moři, odpoví na Alicino naléhavé „Kdo jste?“ další verzí Wintersonové časové teze:

Dočasný otisk na dočasném místě ...Od počátku času tady ty a já sedíme, povídáme, posloucháme, podáváme si láhev, ale nebyli jsme to my, nebo to bylo jiné my, vyznačené, na chvíli pevné, pak blednoucí, mizící, obnovující se. (Ibid., s.209)

Tento stálý tok života v čase se však, jako ostatně i jinde u Wintersonové, nemá vnímat lineárně. V poslední kapitole nazvané „Soud“ rozvádí Alice původní odpověď na otázku, z čeho se skládáme:

Z paměti minulé a paměti budoucí. Je-li kosmos pohyb, nebude to pouze jedním směrem. Svůj život si představujeme jako lineární, je to však otáčení země, které nám dovoluje pozorovat čas. (Ibid., s. 218)

Obrazem „vesmíru stočeného v našich útrobách“ román končí, a tím se tato

představa stává vlastně důležitější než samotné zakončení milostného příběhu. Wintersonová zde tedy opět upřednostňuje ztvárnění svých uměleckých tezí před zápletkou románového vyprávění.

Tematika: sex(ualita), identita, láska, extáze

U prvního románu Wintersonové (*Na Světě nejsou jenom pomeranče*), ačkoliv literárnost jeho textu byla rozpoznána a oceňována, musely jeho formální aspekty bojovat o pozornost s lesbickým tématem, a to i navzdory pokusům ztlumit jeho dopad. Tak například interpretací zdůrazňující adolescentní experimentování se sexualitou se románu dostalo liberálně-humanistického pojetí¹⁷, přesto však zde tematika jednou provždy zvítězila nad stylem a strukturou. Vzhledem k všeobecné pozornosti, které se homosexuální problematice v Británii v 80. letech dostávalo, to není nijak překvapující.

Jeanette Wintersonová se svou lesbickou sexuální orientací netají, právě naopak, nechce však být považována za lesbickou spisovatelku, protože jejím cílem není psát lesbický román a přispívat tak ke „kulturnímu separatismu“ homosexuální literatury.¹⁸ V této otázce směřuje její snažení jednoznačně k uznání rovnocennosti homosexuality a stírání rozdílů mezi homosexuálními a heterosexuálními vztahy. V *Pomerančích* navíc shodné jméno hlavní hrdinky Jeanette s autorčiným jménem svádí k otázce, zda se nejedná o román autobiografický. Wintersonová na takovou otázku odpovídá lakonickým ano i ne. Všechno psaní je podle ní do jisté míry autobiografické, odmítá však přímou souvislost mezi svým životopisem a prózou, či dokonce autobiografický záměr.¹⁹

Otázky (homo)sexuality tvoří viditelnou a nepřetržitou nit, která se táhne celým dílem Wintersonové, byť zajisté ne přímočaře. Jak chápání tak zobrazování sexuality se vyznačuje mnohoznačností a probíhá na několika úrovních. V *Pomerančích* se pokouší ve své ještě nejasné sexualitě orientovat dospívající protagonistka Jeanette, zatímco protipól jejího nevinného tápání a objevování představuje neoblomné odsouzení ze strany její matky i církve, jež až dosud tvořily celý její svět. Roztržka mezi Jeanette a jejím heterosexuálním (nebo asexuálním) okolím je úplná a dlouhodobá, když se Jeanette rozhodne ve prospěch své svobodné volby. I když samotná zápletka románu se jeví nekomplikovaně srozumitelná, v jazykové rovině pracuje Wintersonová naopak nenápadněji, v narážkách a slovních hříčkách skrytých do paralel a podobností. Jeanettina první láska Melanie, údajně pojmenovaná rodiči po melounu (s. 81), se stane Jeanetteiným zakázaným ovocem a zároveň důkazem, že na světě nejsou jenom pomeranče a jen jedna sexuální orientace.

V následujícím díle Wintersonové jakoby v zobrazování sexuality byly slyšet ozvěny jejího obdivu pro *Orlanda* (1928) Virginie Woolfové.²⁰ I když Wintersonové, na rozdíl od Woolfové, již nemusí jít o to, aby řikala „nebezpečné věci“ méně zřejmým způsobem, orlandovská transexualita má svou přímou paralelu v nejasném pohlaví Lotharia v *Napsáno na těle*, kde se od typicky nespolehlivého vypravěče nikdy nedozvíme, zda je muž či žena, a zda tento příběh lásky nabízí lesbickou variantu Segalovy *Love Story* (1970), nebo spíš dráždivě komponovanou výzvu čtenáři.

Ve *Váśni* přichází jakýsi prototyp Wintersonové psaní o sexu a genderu. Úplnou androgynii Lotharia nahrazuje pohlavně definovatelná, byť bisexuální, Villanelle a do ní tragicky zamilovaný, byť ne příliš maskulinní, Henri. Takto zpochybněnou, rozrušenou hranicí mezi mužskostí a ženskostí, vždy znásobenou převleky a přestrojením, zkoumá Wintersonová stále znova tezi, že gender není jednou pro vždy dán, ale že je opakovaně hrán podle společenských pravidel, která však je přirozené kdykoliv porušit. Podle Starého Zákona se žena zrodila z muže a ani u Ježíše Krista není podstatné rozlišovat mužskost a ženskost – o tom debatují Kardinál Rosso a jeho (poslední a neoficiální) kastrát ve Wintersonové románu *Umění a lži* (s. 198), kde ambivalentní sexualita směřuje k autorčině výroku, že „nikoliv sex ale cit“ je rozhodující. Její ženské postavy jsou silné, psychicky i fyzicky (dokáží zachraňovat životy), a vládou erotickým jazykem:

Takové polibky mám ráda. Naplňují ústa a tělo nechají volné. Má-li se líbat dobře, musí se jen líbat. Žádné šátrající ruce nebo koktavá srdce. Rty, a jen rty, jsou potěšením. Vášně je sladší pramen po pramínku. Dělená a znovu rozdělená jako rtuť a v posledním okamžiku zase slitá dohromady.²¹

A pokud takovéto hrdinky vůbec mají své mužské protějšky, tito za nimi vždy výrazně zaostávají, nebo se naopak kvalifikují tak, že stráví nějaký čas v ženském přestrojení (Jordan v *Pohlaví třeseň*). S pozitivními silnými mužskými postavami se u Wintersonové nesetkáváme a drsné mužství se vždy pojí s násilným sexem, a to spíš v okrajových epizodách.

Sexualita se u Wintersonové podílí významným dílem na vnímání identity. Sexuální já podmiňuje společenské já stejně jako vnitřní já. Její románové postavy hledají svou identitu, již se chtějí vyčlenit a zároveň začlenit do multiplicity světa, který je obklopuje a jehož jsou součástí. Není to jen dospívající Jeanette v *Pomerančích*, kdo chce rozluštit hádanku své identity, ale i Villanelle a Henri

ve *Vášni*, Psí žena a její nalezenec Jordan v *Pohlaví třešně*, Lothario a Louise v *Napsáno na těle*, Sappho, Picasso a Handel v *Umění a lžích*, Stella, Alice a Jove ve *Vnitřních symetriích* i Ali či Alix v *Knize moci*. Ti všichni chtějí vědět, odkud přišli, co a jak je poutá k jiným, zvláště k určitým jedincům, a kam směřují. A přestože se wintersonovské postavy charakteristicky rozplývají, prolínají se do svého okolí v místě i čase, každá zároveň vytváří silné autonomní já a zanechává po sobě punc neopakovatelné identity.

Debata o identitě, individuální, regionální, národní a podobně, která byla v Británii zvláště intenzivní v posledních dvou desetiletích dvacátého století, se přelila do nového tisíciletí s nezmenšeným elánem. Wintersonové koncept identity však není sebestředový. Co je specifické pro posedlost identitou u Wintersonové, je směřování jejího zájmu i zájmu jejich protagonistů od sebe k jiným realitám a také k okolnímu světu. Mořeplavce – objevitele Jordana nepohání zájem o vlastní ego, ale duch tajného života, který mu prozradí, kdo je (*Pohlaví třešně*, s. 116). Wintersonová naopak kritizuje dnešní kult jedinice, který postrádá duchovní dimenzi (*Umění a lži*, s. 24). V pozadí všech románů Wintersonové, ať už jsou zasazeny do jakékoliv doby, cítíme intenzivní pozornost ke stavu současné společnosti. Vždy zahrnují různé současné diskurzy, od lingvistických, přes kulturně-sociologické a literární k politickým. Tak již v *Pomerančích* se čtenář v rozpětí dvou stránek doslechne o kulturní podmíněnosti vnímání, ochutná z narážky na poststrukturalistickou teorii („krávy neexistují, pokud se na ně nedíváš“) a zaslechne kritiku britské tradiční třídní nerovnosti představované elitními soukromými školami „public schools“ (s. 44–45). Rozhodný hlas proti násilí zaznívá proti Napoleonovi ve *Vášni*, v nepospěch puritánské revoluce v *Pohlaví třešně*, v evokaci hrůzy nacistického antisemitismu ve *Vnitřních symetriích*. Z naší současnosti pochází kritika modernizace anglikánské církve, kde se Picasso (*Umění a lži*, s. 84) nedovolá pomoci proti své nevdímavé, kruté rodině a bratrovi, který ji sexuálně zneužívá. Sexuální zneužívání dětí a pokračující dezintegrace rodiny patří dlouhodobě k nejčastěji diskutovaným společenským tématům v Británii. Wintersonová se nepokrytě staví na stranu protirodinnou. Za trpké glosy k instituci manželství („Manželství. Odpadkový koš na emoce?“²²) lze označit mnohé z povídek ze sbírky *Svět a jiná místa* (*The World and Other Places*, 1998).

Přes toto zakorvení v reálné společenské debatě není možno, jak již bylo řečeno, považovat Wintersonové prózy za realistické. Wintersonová píše v pravém slova smyslu romány idejí, plně „znamení, stínů a divů“, jak říká Abel na konci *Vnitřních symetrií* (s. 218). Jejich sumou je wintersonovská extáze:

„Ať je to cokoliv, co tě vymrští za hranice tvého vlastního života do krátké a totální krásy, byť jen na okamžik, je to dost.“ (*Vnitřní symetrie*, s. 219)

Extatická je i láska, která naplňuje všechny prózy Wintersonové, a těžko říci, zda za prvořadou lze považovat lásku románových příběhů – opěťovanou i neo-
pěťovanou či zrazenou – nebo autorčinu lásku k jazyku a psaní. Wintersonová věří v důležitost a opravdovost literatury a hlavně v hlubokou oddanost literární tvorbě a umění vůbec:

„Chceme-li živý jazyk, jazyk jenž dokáže vyjádřit vše, co se v obrovsky se měnícím světě vyjádřit má, pak potřebujeme muže a ženy, kteří jsou s prací se slovy svázáni celým svým bytím“ (*Umělecké předměty*, s. 36).

Mimoto klade Wintersonová rovnítko mezi umění a krásu, které podle ní nejsou nikdy odděleny (*Ibid.*, s. 5). To, čeho si cení na básnické senzibilitě, „imaginace, invence, hustoty jazyka, vtípu, intenzity, obrovské delikátnosti“ (*Ibid.*, s. 30), přejímá jako charakteristický rys své vlastní, beze sporu poetické prózy. Čtenáři přisuzuje neméně důležitou roli: musí sdílet se spisovatelem lásku k jazyku a víru ve vážnost literárního snažení, protože umění, stejně jako láska, předpokládá reciprocitu (*Ibid.*, s. 34, 39). Tu plně nabízí v románu z roku 2000 *Kniha moci*, začínající evokací moci autora: „Příběh mohu změnit. Já jsem ten příběh“. V závěru přesouvá autor(ka) stejnou moc na čtenáře: „Příběh můžeš změnit. Ty jsi ten příběh.“²³ Umění považuje Wintersonová za akt víry jak pro umělce samotného, tak pro obecenstvo, a jejich vzájemnou provázanost za vztah lásky (s. 96). „Je-li opravdový umělec ve spojení, pak nám má mnoho co dát, protože právě po spojení se pídíme. Spojení s minulostí, mezi sebou navzájem, spojení s fyzickým světem, stále neodolatelném, navzdory technickému zpusťování“ (s. 13).

Jako podkopaná extáze, či extáze naruby, se může u Wintersonové jevit nepominutelná přítomnost Bible v jejích textech, která ve své hravosti obsahuje paradoxy: wintersonovské všudypřítomné biblické aluze pokrývají svým laděním škálu od lehce humorné až k ostře kritické. Celé dílo Wintersonové je prostoupeno zažitou znalostí biblického textu, ožívá u ní téměř středověká „žitá“, živá Bible:

Osm dní na moři. Jeden den déle než Bůh potřeboval k vymyšlení celého světa, včetně svátků. O dva dny déle než mu trvalo udělat její prabábu Evu a mého praděda Adama. Tentokrát se nenechám napálit jablkem.²⁴

Někdy žertovně a vtípně, jindy trpce, ale vždy vynalézavě (v povídce „Plavba přes Atlantik“²⁵ vystupuje hrdinka jménem Gabriel Anděl), Wintersonová využívá nejrůznějších možností, které jí biblická inspirace nabízí. Nejde o otázky

víry a náboženství, ty zůstávají v pozadí, i když se Wintersonová stále považuje za věřící²⁶, ačkoliv její postoj k náboženskému fanatismu i k církevním institucím, jak vyplývá z jejích próz, je kritický.

Nejnápadnější a nejextatictější je ovšem na Wintersonové próze její práce s jazykem, kterou nejlépe popisuje její vlastní termín: jazyk uchvácení ('the language of rapture'). Jazyk uchvácení tvoří literární paralelu k spisovatelčině chápání umění jako extáze. Pro Wintersonovou není na umění nic obyčejného. Nepotřebujeme umění, které je méně, než jsme sami. Umění nám má ukázat, jak být více, než jsme, má být výzvou pro omezení ducha. Proto je umění *exces*, „ohnivá pec, zamrzlé jezero“ (*Umělecké předměty*, s. 93–4). Umění, tvrdí Wintersonová, se lépe než za kapitalismu či komunismu dařilo v symbióze s náboženskou vírou a pod patronací církve, protože je spojoval společný cíl: hledání povznesení ducha. Neznamená to, že umělec musí věřit v Boha, ale že cítí realitu jako komplexní a mnohočetnou a zachází při jejím zobrazování za hranice obyčejnosti. V této souvislosti kritizuje Wintersonová současnou britskou módu v literárním vkusu, obdivovat cizí spisovatele, jejichž, byť často jen dokumentární, tematika je vnímána jako exotická, což podle Wintersonové právě pouze splňuje podvědomou potřebu prožitků mimo každodennost, touhu po jiných realitách (Ibid., s. 136). Jinakost wintersonovského textu pochází z vnitřního zdroje, z tvůrčí exaltace plynoucí z touhy po dokonalosti. Wintersonová se v posledním eseji *Uměleckých předmětů* nazvaném „Moje vlastní práce“ vyznává ze své vášně pro jazyk a své nikdy nekončící snahy o dokonalost přirovnává k hledání Svatého Grálu. A i když Svatý Grál není možná nic víc než energie v kosmickém prostoru, stojí zato jej následovat, stejně jako stojí zato zkoumat energický prostor umění (Ibid., s. 168–69). Jinými, barvitými slovy autorky, „fragmenty obrazu, který hledám, jsou hvězdné; šálí mne, jak hvězdy činí, chci je popsat, interpretovat je, ale nemohu je vlastnit, jsou příliš vzdálené“ (Ibid., s. 169). Často je stejně nesnadné interpretovat řádky Wintersonové poetické prózy.

Kathleen Wheelerová označuje prózu Wintersonové za pikareskní realismus, za určitý druh magického realismu Angely Carterové.²⁷ Podíváme-li se na Wintersonové hledající, výmluvně hrdinky z jejich humorné stránky, máme možná tendenci s Wheelerovou souhlasit. Na druhé straně však Wintersonová, na rozdíl od Carterové, realismus v umění resolutně odmítá a mám za to, že se jí to i v jejím vlastním psaní nesporně daří. Zdá se proto užitečnější posuzovat její dílo spíš z hlediska nepřítomnosti nebo alespoň nedostatku realismu. Jako postmoderní experiment lze nazírat její mysteriózní indeterminaci, která stále výrazněji charakterizuje její romány a úzce souvisí s jejím promyšleným experi-

mentováním s časem. Spolu s mnoha jinými současnými britskými autory jako jsou například Ian McEwan, Penelope Livelyová, Graham Swift, Peter Ackroyd a další, zkoumá různé postmoderní koncepty historie a její prolínání s individuální minulostí jednotlivců a s literární historií, která v dnešní literární produkci opět ožívá v obnovené pozornosti. Postmoderní je u Wintersonové také odsouzení významů, kterému však není dovoleno sklouznout do neohraničeného relativismu a nihilismu. Její indeterminace je naopak proložena velmi rozhodnými názory na umění i na cestu, kterou se ubírá současná lidská společnost.

Wintersonová věří v experimentální povahu románu, ve stále hledání nových forem vyjádření. Podle jejího názoru dnes převzala funkci vyprávění příběhů televize, a proto si musí beletristická próza najít a vytvořit své vlastní, nové území. Wintersonové texty nás každým svým řádkem přesvědčují o tom, že jejich autorka tak s úspěchem činí.

Poznámky:

- 1 Jeanette Winterson, *Art Objects*. London: Jonathan Cape 1995; London: Vintage 1996, 5.
- 2 Úvod z r. 1991 k *Oranges Are Not the Only Fruit*, London: Vintage 1991, xv.
- 3 *Ibid.*, xiv.
- 4 *Art Objects*, 12.
- 5 Autorka sama o tom mluví v Úvodu k novému vydání v nakladatelství Vintage v r. 1991, xiii.
- 6 *Oranges Are Not the Only Fruit*. London: Pandora Press 1985; London: Vintage 1991, 91.
- 7 *The Passion*. London: Bloomsbury 1987; London: Vintage 1996.
- 8 *Sexing the Cherry*. London: Bloomsbury 1989; New York: Vintage 1991.
- 9 *Written on the Body*. London: Jonathan Cape 1992; London: Vintage 1993, 89.
- 10 James Wood, „Beware of Shallowness“. *London Review of Books*, 7 July 1994, 9.
- 11 *Art and Lies*. London: Jonathan Cape 1994; London: Vintage 1995.
- 12 Amanda Craig, „Passion and Physics“. *New Statesman*, 10 Jan. 1997, 47.
- 13 Katy Emck, „On the high seas of romance“, *TLS* 3 Jan. 1997, 21.
- 14 Francis Gilbert, „Invasion of the fusionists“, *New Statesman*, 18 Sept. 1998, 57.
- 15 *Independent on Sunday*, 5 Jan. 1997, 31.
- 16 *Gut Symmetries*. London: Granta Books 1997, 1998.
- 17 Hilary Hinds, „Oranges Are Not the Only Fruit Reaching Audiences Other Lesbian Texts Cannot Reach“, IN: Sally Munt (ed), *New Lesbian Criticism*. London: Harvester 1992, 153–172, 157.
- 18 *Art Objects*, 104, 110.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*, 66–72.
- 21 *The Passion*. London: Bloomsbury 1987; London: Vintage 1996, s. 59.
- 22 „Holy Matrimony“ (Svatost manželství), IN: Jeanette Winterson, *The World and Other Places*. London: Jonathan Cape 1998; London: Vintage 1999.
- 23 *The PowerBook*. London: Jonathan Cape 2000; London: Vintage 2001, 5.
- 24 *The World and Other Places*, „Atlantic Crossing“, 22.
- 25 *Ibid.* Povídky obsažené v této sbírce se často nějak vážou k autorčiným delším prózám. Např. povídka „Tři přátelé“ (*The Three Friends*) je obsažena v románu *Vnitřní symetrie*. „Poetika sexu“ (*The*

Poetics of Sex) popisuje vášnivou lesbickou lásku Sofie a Picasso, postav z *Umění a lži*, kde se obě hrdinky setkají jen v náznaku. I v tom spočívá wintersonovská tvůrčí hravost.

26 Autorčina zmínka při čtení z vlastního díla na 14. oxfordské konferenci v dubnu 1999.

27 Kathleen Wheeler, *A Critical Guide to Twentieth-Century Women Novelists*. Oxford: Blackwell 1997.