

Franková, Milada

Hilary Mantelová (nar. 1952)

In: Franková, Milada. *Britské spisovatelky na přelomu tisíciletí.*

Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. 68-81

ISBN 8021032901

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123368>

Access Date: 12. 03. 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.

Hilary Mantelová (nar. 1952)

Ať už čteme romány Hilary Mantelové chronologicky, nebo v jakémkoliv jiném pořadí, vždy znovu nás překvapí, že si nejsou vůbec podobné. Úlohu bychom neměli o nic lehčí, ani kdybychom její prózy chtěli řadit tematicky, nebo podle nějakého jiného klíče. Mantelová zkrátka nepatří mezi spisovatele, kteří píšou jakoby stále stejný román. Naopak se vždy jeví výrazně jiná: tématem, místem, časem, stylem i jazykem. Anebo, jak říká Lorna Sageová, Hilary Mantelovou není snadné jako spisovatelku uchopit.¹ Mantelová sama přenáší část zátěže s porozuměním svého textu na čtenáře: „Jsem si velmi vědoma toho, že román je kooperativní snažení, společná dohoda mezi spisovatelem a čtenářem. Předkládám svou verzi událostí, ale fakta se mění podle vašich hledisek.“² A ještě dodává, že „pokud se něco zdá obzvláště nepravděpodobné, tak je to asi pravda.“ Avšak možná přece jen nějaká pojítka mezi různorodými prózami Hilary Mantelové existují. Jedním z nich by mohla být její fascinace myšlenkou, „jak jsme bezbranní proti tomu, co je v člověku i v přírodě špatné.“³ I když nezaštiňuje vše ostatní, vystupuje tato idea výrazně, jak v Mantelové historických románech *Bezpečnější místo* (A Place of Greater Safety, 1992) a *Obr O'Brien* (The Giant, O'Brien, 1998), tak v románech ze současnosti, které vždy nějak souvisejí s autorčinou vlastní zkušeností. Tak první dva romány z poloviny osmdesátých let *Každý den je Den matek* (Every Day Is Mother's Day, 1985) a *Uprázdňené vlastnictví* (Vacant Possession, 1986) inspirovala zřejmě sociální práce, kterou Mantelová vykonávala po neukončeném studiu práv na London School of Economics. Osm let strávených na Blízkém Východě a v Africe se odráží v následujícím románu *Osm měsíců v ulici Ghazzah* (Eight Months in Ghazzah Street, 1988) a pro podstatnou část děje také ve *Změně klimatu* (A Change of Climate, 1994). Zcela nezávisle na těchto dvou cizokrajných prózách, získala Mantelová již v roce 1987 ocenění Shiva Naipaul Memorial Prize za cestopisné texty. Ani jedné ze shora zmíněných skupin neodpovídají romány *Fludd* (1989), fantastický příběh oceněný hned třemi literárními cenami v roce 1990, a *Pokus s láskou* (An Experiment in Love, 1995), který se vrací do 60. let dvacátého století a jejich sexuální revoluce. Také tvar Mantelové románů pokrývá celou širokou škálu možností, od tradičního realismu po postmoderní experiment. Ve všech případech

Mantelová navíc ve svých různých stylistických a formálních obměnách testuje vztah spisovatele či vypravěče se čtenářem.

Mezi dobrem a zlem

Osm měsíců v ulici Ghazzah a Změna klimatu, dva romány zřejmě inspirované autorčiným několikaletým působením v Africe a na Blízkém Východě, se nepokrytě soustřeďují na kulturní propast mezi bílými britskými protagonisty a místními obyvateli, ať už Araby či Afričany, a jejich kulturou. Přes intenzivní debatu v postkoloniální kritické teorii a její uplatnění v literární vědě i v literární tvorbě v 80. letech, na jejichž konci byl první z obou románů napsán, Mantelové románová hrdinka, ani Mantelová sama, nejeví výraznější známky toho, že by je ideje postkoloniální debaty nějak zasáhly. Když mladá Frances Shoreová přijede za svým mužem do Džiddy v Saudské Arábii, zažije kulturní šok, který se každým dalším dnem spíš stupňuje, než aby odezněl. Svůj podíl na Francesině zmatku mají ostatní členové nepočetné britské enklávy, žijící svým zcela uzavřeným životem v téměř úplné britské segregaci a v údivu nad nepochopitelností saudského způsobu života. Mantelová si je, jak se zdá, vědoma nedostatku citlivosti Britů k jiným kulturám, když nechá Frances zapsat si do deníku, že „Britové v cizině mají ve zvyku se všemu vysmívat ... měli bychom se snažit přijímat kulturu jiných lidí mnohem zdvořileji.“⁴ Navzdory svému záznamu v deníku se však Frances staví k Saudské Arábii rozhněvaně a pohrdavě, neuznale a neopatrně. Vydává se sama na ulici, kde se pak cítí pobouřena urážlivou pozorností mužů, a se svou mladou saudskou sousedkou Samirou je vždy ochotna se s notnou dávkou nadřazené ironie hádat o nedostatku práv žen a o trestu smrti za cizoložství. Přestože se Francesin manžel Andrew pokouší její kritičnost mírnit („Ale ty se díváš na lidi hodně svrchu, ne? ... Máš své vlastní názory, jak by měli žít“, s. 110–11), její postoj není vcelku vlastně nijak výjimečný, ba právě naopak, spíš typický. Kulturní nadřazenost vůči Východu na Západě přetrvává a v zemích s minulostí koloniálního panství v Africe a Asii nestačilo půl století postkoloniálního vývoje takové postoje zcela změnit. Mantelové románoví Britové, navíc zřejmě ještě nedotčení politickou korektností 80. let, běžně používají nepokrytě rasistické výrazy: „Ti všichni barevní chlapíci v bílých šatech mně připadají úplně stejní, vám ne? Utěrky na hlavě. Hnusné cizokrajné jídlo. Jedí kozy. Děsné typy“ (s. 170). Méně zkušený cestovatel, mladý Fairfax, se saudských mužů bojí. Jakkoliv jej jejich oděv fascinuje, způsobuje mu, jak přiznává, iracionální obavy: „Vypadají jako nějaký obscénní klan jeptišek. Jako gangsterské jeptišky“ (s. 257). Frances sice nesdílí, a spíš nelibě nese, rasistické postoje svých konpatriotů, ale

pravděpodobně si nepřipouští svou vlastní nadřazenost a nedostatek citlivosti ke kulturním rozdílnostem, i když se přiznává k určité dávce xenofobie. („Chtěla bych přikročit k první zahalené ženě, kterou uvidím, a strhnout jí tu černou látku z obličeje a rozškubat jí ji před očima“, s. 173.) Edward Saïd, ve své průkopnické kritické studii *Orientalismu*, předkládá tezi, v níž tvrdí, že „Orient je idea, která má svou historii a tradici, své obrazy a slovník, které mu daly realnost a charakter na Západě a pro Západ.“⁵ Zdá se, že Mantelové románové postavy Saïdovu tezi potvrzují. Přijíždějí do Saudské Arábie s již vytvořenou představou o její orientální zvláštnosti, sestavenou ani ne tak z přímých zkušeností určitých osob, jako z tradičního podání tradovaných pověstí. Mantelová se svou hrdinkou Frances a s ostatními postavami příběhu *Osmi měsíců v ulici Ghazzah* zapadá do Saïdovy definice:

Orientalismus je styl myšlení založený na ontologickém a epistemologickém rozlišování mezi „Orientem“ a (většinou) „Okcidentem“. Tak velká masa spisovatelů, mezi nimiž jsou básníci, romanopisci, filozofové, politologové, ekonomové a imperiální administrátoři, přijali základní rozdíl mezi Východem a Západem jako východisko pro složité teorie, eposy, romány, sociální a politické práce o Orientu, jeho lidech, zvycích, „myšlení“, osudu a tak dále. (*Orientalism*, s. 2–3)

Napínává, téměř thrillerová zápleтка románu Hilary Mantelové, s nevysvětlenými vraždami, zlověstnými varovnými signály a tajuplným pohybem zahalených osob, dokresluje obraz nepochopitelného a v zásadě nebezpečného Orientu v očích hrdinky Frances, jejíž získaná prekoncepce Východu tak dojde rychlého naplnění.

Podobné paradigma sleduje i první část *Změny klimatu*, Mantelové už šestého románu. Tentokrát se mladá hrdinka Anna nachází s manželem v Jižní Africe, kam oba přijeli jako misionáři v době tvrdého apartheidu. Oba jsou mladí a nezkušení a zcela nepřipraveni zdolávat dvojí kulturní propast: směrem k Afričanům v misi, jejichž děti zákon zakazuje vzdělávat déle než dvě a půl hodiny denně; a směrem k bílým Jihoafričanům, kteří je uvězní a nakonec vypoví ze země. Mantelová nezastírá ovšem ani Annin duševní zmatek nad vlastní negativní reakcí vůči Afričanům v bečuánské vesnici, kam po vypovězení jihoafrickým režimem museli odejít: „Cítila, jak se v ní všechno scvrklo ... Proč? Její vlastní reakce ji znechucovala ... Bůh mi pomoz, pomyslela si Anna: ale nemám je ráda, možná se jich bojím. Takové pocity hrubě porušovaly všechno, co od sebe očekávala, všechny její zásady a způsob myšlení.“⁶ Obdobně

jako v *Osmi měsících v ulici Ghazzah* vyústí nechuť, obavy a strach z jinakosti místních obyvatel v nevyjasněnou smrt, která nejen navždy poznamená životy protagonistů, ale také zakóduje jejich vztah k černému kontinentu, a to nejen v jejich mysli, ale i ve společenském vědomí a podvědomí jejich okolí v Británii. Prostřednictvím Anny a Ralpa v Africe pak Mantelová debatuje i o postkoloniálních otázkách:

„Přehání“, řekla Anna, „ale ona mluvila o výhodách polygamie, víš?“
 „S jakým nápadem přijdeš příště?“ řekl Ralph.
 „Myslím, že jsme ty lidi odvedli od přirozenosti“, řekla Anna. „Všechno staré jsme ztratili, všechno, co bylo jejich.“
 „Mýdlo a civilizace“, řekl Ralph. „O to šlo. A o Boha.“
 „Ó ano, o Boha“, řekla Anna. „Začínám přemýšlet o tom, co vlastně křesťanství nabízí ženám. Kromě serie urážek.“ (s. 214–15)

Annu ve *Změně klimatu*, stejně jako Frances v *Osmi měsících v ulici Ghazzah*, obdařila Mantelová větší senzitivitou než jejich mužské protějšky, a tedy i větší vnímavostí k následkům kolonialismu v jejich různých projevech. Tragédie jihoafrického apartheidu a bečuánské bídy a zaostalosti však není centrálním tématem románu, i když poskytuje výraznou kulisu k Mantelové debatě o podstatě dobra a zla a o roli, kterou mezi nimi může hrát náboženská víra.

Misijní cestě Ralpa a Anny do Afriky předcházeli Ralphův marný boj s otcem, aby mohl studovat paleontologii. Pro bigotního otce paleontologie znamenala Darwinismus a ten ateismus. Ve jménu víry a viktoriánsky chápané poslušnosti byl Ralph donucen se svého zájmu vzdát. V Jižní Africe byli Ralph a Anna uvězněni za podporu černošského protestu a krátce nato vyhoštěni. Jejich působení na odlehle misijní stanici v Bečuánsku mělo ještě hrůznější zakončení: dva z domorodců, kterým dali práci, se podíleli na únosu jejich dvojčat, který přežila jen holčička Kit. Trauma ze ztráty chlapce Matthewa, jeho nikdy neobjasněné zmizení a osud, poznamenalo Annu a Ralpa i jejich víru, v níž byli vychováni, i když se charitativní práci věnovali nadále i v Anglii. Mantelová ovšem nepoužila jednoduchého černo-bílého dezénu zla a dobra, jak by se až do vlastní krize děje z předchozích retrospektivních pasáží mohlo zdát. Manželství Anny a Ralpa se po více než dvaceti letech a dalších čtyřech dětech ocitne v krizi, když se Anna dozví o Ralphově nevěře s Amy Glasseovou. A pokud by snad čtenář byl v pokušení stranit Ralphovi a sympatické Amy a podléhat dojmu, že si Anna Ralphův odchod vynucuje nesmyslně svým chováním sama proti sobě, dá nám autorka nahlédnout do soukromé bolesti vdovy Ginny, jejíž manžel měl

celá léta veřejně známý poměr s Ralphovou sestrou Emmou. V době, kdy se nevěra v manželských či partnerských vztazích nahlíží jako banální téma, jeví se morální stanovisko Mantelové neobvykle zřetelné. Závěr románu nakonec nevyvrací Ralphovo jen zdánlivě jednoduché krédo, že bychom se „měli snažit . . . , vždy bychom se měli snažit – poradit se se svým svědomím, poradit se se svými schopnosti, a potom, kdykoliv je to možné, napnout síly proti nespravedlivým okolnostem“ (s. 234). Zároveň si Ralph ujasňuje důležitost okamžiku volby: „Každý čin obsahuje svůj protiklad. Každý čin obsahuje stín neučiněné volby, sémě nekonečných variant. Každá volba, jednou zvolená, znemožňuje eventuality a alternativy; každá volba vytváří svůj vlastní vesmír“ (s. 234). Ralph, zdá se, netrpí běžnou lidskou tendencí vinit někoho za neštěstí, pohromu, či za nepřítel Štěstěny. Z víry a snad i z její ztráty zůstává Ralphovi i Anně zakořeněný smysl pro dobro, vůle k dobrým rozhodnutím. K tomuto závěru směřuje i kritika ztrnulých náboženských postojů z počátku románu: Annini rodiče „jsou nejen postiženi pobožností, ale společenským snobstvím“ (s. 66), zatímco Ralph vidí své dogmatické rodiče jako „východoanglické zkameněliny“ (s. 49). Mezi koncepty dobra a zla jako jasných protikladů existuje v reálném světě Mantelové románu mnoho jejich méně zřetelně konturovaných projevů a v takové podobě se s nimi potýkají i Mantelové protagonisté.

Nezámožná děvčata

V polovině 90. let vyšel Mantelové *Pokus s láskou* (*An Experiment in Love*, 1995), román oceněný Hawthorndenovou cenou v roce 1996 a označený Lornou Sageovou za veřejný hold ranému románu Muriel Sparkové *Nezámožná děvčata* (*The Girls of Slender Means*, 1963).⁷ Srovnání se bezpochyby nabízí, i když přes významný časový skok čtvrt století. Sparkové příběh se totiž odehrává v prvních poválečných týdnech roku 1945 a její nezámožné dívky bydlí v Klubu May Teckové, založeném královnou Marií před sňatkem s králem Jiřím V. Klub měl poskytovat svobodným mladým ženám do třiceti let dostupné a společensky přijatelné zázemí v Londýně. Tím, jinými slovy, bylo definováno třídní složení osazenstva klubu: střední vrstva. Většina dívek pocházela z rodin anglikánských kněží, jako Joanna Childe – statná, hezká, schopná učitelka správné výslovnosti, vzor mladé Angličanky.⁸ Na vnějších okrajích společenských příček pak stály nahoře Dorothy Markhamová, zchudlá neteř Lady Markhamové, a dole Jane Wrightová, „chytrá, ale poněkud nižší společenské úrovně“ (s. 20). Děvčata Hilary Mantelové v *Pokusu s láskou* se také sejdou pod jednou střechou v Londýně, ale v roce 1970 na dívčích vysokoškolských kolejích. Kupodivu povědo-

mí o společenské, třídní příslušnosti v jejich vztazích dosud hraje roli, i když viktoriánská morálka a postoje, dosud platné v Klubu May Teckové na konci války, již vzaly za své. Stejně jako Sparková ukončí Mantelová svou společenskou komedii ze života mladých dívek požárem, tragickou ztrátou života a pochybně zachráněným kusem drahého oblečení.

Avšak nápadnější než tyto obecné podobnosti obou románů je jeden zásadní rozdíl, a ten spočívá ve vypravěči. Zatímco Sparková mluví vcelku laskavým tónem nezaujatého pozorovatele, Mantelové ich-forma jedné z dívek má mnohem ostřejší kvalitu. Sparkové vypravěčský hlas zní lehce a zábavně, občas ironicky, ale v zásadě dobrosrdečně a tolerantně. Kde Mantelové ich-forma ztrácí výhodu odstupem, nabývá výhody psychologického vhledu, s následnou nevýhodou pro čtenáře, že chybějící tolerantnost, pokud ji postrádá, musí nalézt v sobě samém. Vypravěčský hlas patří Carmel McBainové, která svým vždy kritickým přístupem ke svému okolí připomíná hrdinky z předchozích románů Mantelové, zejména Frances z *Osmi měsíců v ulici Ghazzah*, ale i Annu ze *Změny klimatu*. Carmel, stejně jako Frances, ať už z pohledu vševědoucího vypravěče či z deníkových záznamů Francesiných vlastních vnitřních reakcí, vládne velmi kritickým jazykem. Ten vyplývá z jejího v zásadě nepřátelského pohledu na svět. Pikareskní realismus *Pokusu s láskou* sleduje Carmel a její spolužačky od začátku jejich školních let v malém městě na severu Anglie, přes katolickou střední školu, po první rok samostatnosti v Londýně, kde teprve dochází na eponimické experimenty s láskou a sexem. Celá Carmelina pikareskní historie by se však spíš mohla nazývat experimentem s neláskou. Carmel nemá ráda své rodiče, učitelky a hlavně Karinou, svou spolužačku a sousedku, protože je tlustá, nejasného cizího původu, snad z Východní Evropy, a tedy jí chybí „kulturnost“, a snad i protože ji s Karinou nutí kamarádit její matka. Vidět svou matku s Karininou matkou jít spolu zavěšené, nebo jít zavěšená s Karinou představuje pro Carmel odpudivou blízkost jejich vztahu: „Tak půjdeme ..., připoutané jedna k druhé, a já nebudu nikdy mít pero nebo knížku nebo kus pletení nebo co bych v životě měla ráda, co by mi Karina nevzala a nekritizovala a nezkazila.“⁹ Uvnitř i vně této smutné historie nelásky definuje Carmel McBainovou stejná zahořklá ženská bojovnost, jejímž metaforickým obrazem byly i hlavní hrdinky předchozích dvou románů Mantelové. Carmel obviňuje společnost a její vzdělávací systém – argumenty, které si Mantelová vypůjčuje z feministické teorie:

Když muži rozhodli, že ženy se mohou vzdělávat – tak si to myslím já – vzdělávali je podle mužského plánu ... produkty tohoto systému budou vždy pořadnější kvality nežli originál. Ženy byly donuceny imitovat

muže a samozřejmě v tom nemohly uspět. A to se také stalo nám, které jsme vyrůstaly ve škole u Svatého Vykupitele; ani ne tak malé jeptišky, jako malí chlapíci, chlapíci s řadry ... prostřední sex, bezpohlavní, bez moci mužů či povinností žen. Naše školy nám zatajovaly, jak dlouho jen mohly, nebezpečnou, rozvratnou, znepokojivou znalost naší vlastní ženské přirozenosti. (s. 164–5)

Protože všechny tři zmíněné románové hrdinky prošly vzděláváním na těchto školách, zdá se, že všechny trpí určitým syndromem zneuznaného ženství. Ve srovnání s mužskými protagonisty, kteří zaujímají hlavní role v následujících třech románech, vyvstává tento charakterový rys Mantelové hrdinek ještě nápadněji.

Mezi současnou realitou a historií: Fludd

Zcela zvláštní postavení mezi romány Hilary Mantelové zaujímá *Fludd* (1989). Spíš fantazie než realistická komedie, *Fludd* není srovnatelný s ničím z pera Mantelové, až snad s výjimkou o téměř deset let staršího příběhu *Obr O'Brien* (1998), alespoň pokud se týče literárního experimentu. V úvodní „Poznámce“ autorka vysvětluje, že smyšlená vesnice Fetherhoughton by mohla připomínat život římsko-katolické církve v Anglii okolo roku 1956 a že skutečný, historický Fludd (1574 – 1637) byl lékař, vědec a alchymista. Dále dodává, že „v alchymii je všechno popsáno doslovně a fakticky a navíc popisem, který je symbolický a fantastický.“¹⁰ Eponimický hrdina románu může splňovat všechny tyto parametry, když se poněkud tajemně, za bouřlivé noci, objeví v potenciálně reálném světě izolované, katolické vesnice v severní Anglii, v kraji mýty opředených vřesovišť.

Účel komedie není těžké nalézt v útoku na zkostnatělost mocné hierarchie katolické církve, jejích řádů a mnoha restriktivních příkázání i pro laické věřící. Fludd v ní sehraje roli facilitátora řešení v duchu zdravého rozumu, která osvobozují. Sochy zakázaných, ale oblíbených svatých jsou opět vykopány a navráceny na svá místa v místním kostele. Hodná řádová sestra Philomena unikne tyranii představené kláštera Matky Perpetuae. Pohádkově šťastný konec však zůstane neúplný, neboť Fluddovo enigma zůstane zachováno. Po svém mírně ďábelském, byť veskrze kladném, působení na faře i ve vesnici zmizí stejně mysteriózně, jako se objevil.

Zatímco realistická forma románu, až na jeho fantastický element, nevybočuje z řady Mantelové tvorby, o interpretaci obsahu se můžeme pokusit s nápovědou již citované úvodní Poznámky. Jestliže, jak se v Poznámce praví, v al-

chymii má všechno popis doslovný a faktický, ale také symbolický a fantastický, může Fluddovo působení ve Fetherhoughtonu symbolizovat lásku ve všech jejích formách, náboženských i světských. Fantastično sem vnáší Mantelová podobným způsobem jako Peter Ackroyd ve svých historicko-fantastických románech: naznačuje, že by to mohl být skutečný, převtělený, či v čase přenesený renesanční alchymista Fludd, kdo do Fetherhoughtonu přinesl svou láskyplnou moudrost. S románem *Fludd* si Mantelová, jak se zdá, vyzkoušela trošku postmoderní hravosti, které od 80. let dvacátého století odolal málokterý britský autor či autorka.

18. století: nahoře v revoluční Paříži; dole v irském Londýně

Přestože rozsáhlý historický román *Bezpečnější místo* (*A Place of Greater Safety*, 1992) nezískal žádné literární ocenění, dá se jistě označit za autorčino mistrovské dílo. Literárně vynalézavý způsob, jakým poutavě zpracovala hrozivé téma Francouzské revoluce, si to bezpochyby zaslouží. Hilary Mantelová pojala svůj záměr jako obrovské měření sil dobra a zla, a zároveň jako konfrontaci lidských sil se silami okolností. Takovému věčnému měření sil přizpůsobila i svůj vlastní postoj, jak vysvětluje v „Autorské poznámce“, a „pokusila se napsat román, který dává čtenáři prostor měnit názory, měnit sympatie: knihu, v níž lze přemýšlet a žít uvnitř.“¹¹

Mantelová skládá svůj text z epizodických útržků, delších i kratších, z nichž mozaikovitě vyvstává obraz historických postav od jejich raného dětství do dospělosti a revolučních událostí. Jsou zde skoky přes léta, nebo naopak pozastavení u více epizod či obrázků ze stejného životního období. Objevují se i náhodné postavy, kamínky do mozaiky, které podtrhávají pocit nahodilosti struktury románu. Stejným stylem skládanky prokládá Mantelová historická fakta nehistorickými detaily, které činí z její prózy čtivý, pikantní text. Když v roce 1788 D'Anton sdělil své manželce Gabrielle, že odmítl místo sekretáře nového Ministra spravedlnosti a Správce pečeti M. Barentina, „začal se jí rozpadat účes, jak se jí v okamžicích krize stávalo“ (s. 155).

Jedním z mnohočetných hledisek, která Mantelová svému čtenáři nabízí, je i psychologický vhléd. Pokouší se ukázat, že všichni tři hlavní protagonisté – Danton, Robespierre a Desmoulin – byli výrazně zformováni svým dětstvím. Camille Desmoulin byl postižen nervózním koktáním a snad ještě více negativní reakcí svého otce. Tato souhra nešťastných okolností přispěla ke Camillově problematické existenci, která v lidech budila buď extrémní nechuť, nebo silnou přitažlivost k jeho podivné, temné, provokativní povaze. Robespierreovo chlad-

né samotářství sleduje Mantelová do jeho údajně prvních pamatovaných myšlenek a vzpomínky na smrt jeho matky při porodu pátého dítěte, přes následné dětství bez rodičů, protože Francois de Robespierre své děti po smrti manželky opustil. Také Danton vyrůstal bez otce, kterého ztratil v raném dětství. Jeho silná a dravá povaha, stejně jako jeho zjizvená tvář, byly zformovány dřív než mu bylo deset let.

Jakkoliv jsou tato i další fakta známá z historických záznamů, na Mantelové zobrazení mužů revoluce lze ocenit, že je nedémonizuje, ani neuemšťuje, ale vykresluje je jako muže s jejich přednostmi i nectnostmi, muže s obyčejnými vlastnostmi i v čem spočívala jejich síla, a to vždy v souvislostech s okolnostmi. Přesto se Mantelová zřejmě nezpronevňuje přijaté charakteristice Robespierrea jako člověka vážného, přísného a nepřístupného, Desmoulinse jako bláznivého, nezodpovědného manipulátora a Dantona jako cynika, který se i řídí názorem, že filozofii revoluce je „popadni co můžeš a vypadni dokud to jde“ (s. 303). Charakterizaci postav zprostředkovává nepřímo, převážně mistrnými, věrohodnými dialogy v akci, které zároveň dokazují nebezpečí slov za revoluce. I napětí mezi Dantonem a Robespierrem se tvoří a roste mezi slovy a mezi řádky:

Danton na něj nechápavě hleděl. „A váš závěr?“

„Chci ...“, Robespierre zaváhal. „Chci přemýšlet o všech možných okolnostech. Nesmíme být doktrinářští. Ale pragmatismus může tak snadno degenerovat na nedostatek principů.“

„Diktátory zabijí“, řekl Danton. „Nakonec.“

„Ale co když, než se to stane, jste zachránil zemi? Je nezbytné, aby jeden člověk zemřel za lid.“

„Na to zapomeňte. Nemám chuť se stát mučedníkem. Vy ano?“

„Je to stejně všechno hypotetické. Ale vy a já, Dantone ... Vy a já,“ řekl zamyšleně, „si nejsme podobní.“ (s. 501)

Nejvýznamněji se debata o slovech, textu a rétorice přirozeně soustřeďuje kolem postavy Camilla Desmoulinse, jehož plamenné proslovy k davu a výbušné články v tisku pomohly zažehnout revoluci. Nebezpečí Camillových slov i jeho nezodpovědnost si uvědomoval generál Lafayette: „Odkud se tihle lidé berou? Jsou to panici. Nikdy nebyli ve válce. Nikdy nebyli na lovu. Nikdy nezabili zvíře, natož člověka. Ale jsou takoví nadšenci pro *vraždu*“ (s. 259). Avšak Camillova vášeň pro psaní jej přenáší do úplně jiné roviny:

Když byl čas psát a on vzal do ruky pero, nikdy nemyslel na následky;

myslel na styl. Nevím, proč jsem se kdy obtěžoval se sexem, myslel si; na celém živém světě není nic tak uspokojivého jako umně umístěný středník. Když měl po ruce papír a pero, bylo zbytečné se dovolávat jeho lepší stránky, říkat mu, že ničí lidem reputaci, ruinuje jim život. V žilách se mu rozlil jakýsi sladký jed, hladší než nejjemnější koňak, z něž se rychleji točila hlava ... Psát je jako běžet s kopce; nemůžeš se zastavit, i kdybys chtěl. (s. 277)

Také Camillova manželka Lucile píše, avšak na rozdíl od Camilla, nejsou její texty určeny veřejnosti. I pro své vlastní uspokojení si však vede dva deníky. „Jeden pro čisté a vznešené myšlenky a druhý k záznamům toho, co se opravdu děje“ (s. 293). V každém případě si s rostoucí hrůzou revolučního tribunálu a poprav uvědomí, že jednoho dne přijdou ti, kteří si budou jejich deníky číst, aby se o nich dověděli, jací byli. A to je také záměr Hilary Mantelové: vytvářet a přetvářet texty a interpretovat je z různých úhlů pohledu.

Události vedoucí k revoluci popisuje Mantelová takřka hodinu od hodiny. Avšak mlhavě metaforickou scénou, jak Camille oslovuje dav, střídá přesný, realistický obraz toho, co se stalo u Bastily. Holý, strohý a věcný jazyk podá záznam hrůz, kdy krví zpitý dav pověsí státníky a jejich hlavy narazí na kůly. Vřavu vystřídá statická scéna s jakoby scénickými pokyny („Temný kout v temném baru: Dr. Marat shrbený nad stolem. 4. srpen byl špatný vtíp, řekl“, s. 247.) Rychle měnící se scény, rychlý tok událostí, veliký počet postav s vlastním pohledem na dění a jeho aktéry, většinou zprostředkovaném v přímé řeči, to vše neustále posunuje hlediska. Téměř nepozorovaně mění Mantelová občas i vypravěče. Přestože převážnou část románu zprostředkovává vševědoucí vypravěč, nečekaně se dostaneme k pasážím vyprávěným v první osobě Gabriellou (s. 280–92) či Lucile (s. 293–5) nebo Dantonem (s. 390–406), ale i v těchto pasážích reprodukuje vypravěč dialogy dalších postav v přímé řeči. K efektu mnohohlasovosti přispívají navíc krátké dopisy či úryvky z textů, pravděpodobně autentických, historických, přestože Mantelová své zdroje nedokládá. Také nenápadný meta-narativní vstup před Dantonovým portrétem vyprávěným v první osobě znejsťuje autoritu vypravěčského hlasu: „Nyní zde máme problém. Nebylo v plánu, že by se měl podílet na vyprávění. Ale čas tlačí; problémy se množí, a o něco málo víc než za dva roky bude mrtev“ (s. 389).

Mantelové obsažný pohled na Francouzskou revoluci, se vším jejím „špinavým prádlem“, zlobou, strachem, nenávistí a terorem účinně podkopává slávu revoluce. Její metoda „odposlouchávání hovoru“ přináší „zasvěcený pohled“, při němž glorioly hrdinů blednou:

Fabre polknul. Díval se jinam. Oči měl jaksi nezaostřené.

„Nemyslíš si někdy, netrápí tě někdy ... že je všechno založeno na lžích?“

...

Zvedl hlavu. „To nic“, řekl lehce. „Nic jsem tím nemyslel, Dantone.“

„Nemůžeš si dovolit mluvit bezmyšlenkovitě. Nikdo se nesmí o tom dovědět pravdu, ani za tisíc let. Francouzi vyhrají bitvu a to je vše. Tvoje mlčení je cenou za moje a žádný z nás mlčení neporuší, ani kdyby nám to mělo zachránit život.“ (s. 534)

Mantelové *Bezpečnější místo* je i není historický román v tradičním žánrovém slova smyslu. V historickém rámu se čerá žánrově různorodý text, který se čte jako detektivka, psychologický román, více-rodinné drama, literární studie revoluce a dokument o lidské tragédii. Robespierreovým výrokem, že „historie je fikce“ (s. 566), kterým shrnuje své (téměř postmoderní) odmítnutí ‚velkého historického příběhu‘ („Celý záznam o lidské rase byl zfalšován, vymyslely si ho vlády, jak se jim to hodilo, králové a tyrani, aby vypadali dobře. Tato idea historie, kterou vytvořili velcí mužové, je úplně nesmyslná, když se na ni podíváte z hlediska lidu“, s. 565), Mantelová jakoby definovala i svůj vlastní přístup a záměr, jež lze popsát jako postmoderní.

Se svým posledním románem dvacátého století, *Obr O'Brien* (*The Giant*, O'Brien, 1998), učinila Hilary Mantelová výrazný krok směrem k experimentální próze. Román se nepodobá ničemu, co dosud napsala, ale naopak připomíná *Pohlaví třešně* (*Sexing the Cherry*, 1989) Jeanette Wintersonové, evokací artistů a komediantů *Noci v cirkuse* (*Nights at the Circus*, 1984) Angely Carterové, ale také vagabundy George Orwella z *Na dně v Londýně a Paříži* (*Down and Out in London and Paris*, 1933). *Obr O'Brien* se sice stejně jako *Bezpečnější místo* odehrává v 18. století a také oba hlavní protagonisté byli historické osoby, ale celkový dojem se prolíná spíš do temné fantazie, než do reality. Snad i proto, že zde nevystupují aktéři světových dějin, ale obskurní postavy jejich temnějších zákoutí. V tomto smyslu bychom mohli v *Obru O'Brienovi* spatřovat spíš jakýsi, byť méně ambiciózní, protějšek k Mantelové obrazu Francouzské revoluce v *Bezpečnějším místě*.

Titulní postava O'Brien, alias Obr, je skutečný obr a pouťová atrakce pro Londýňany. Tak vydělává na živobytí sobě, svému agentovi Joe Vanceovi a třem dalším podivným existencím Jankinovi, Claffeyovi a Pybusovi, kteří přišli s Obrem ze zuboženého irského venkova.¹² S touto bizarní pěticí nám dává

Mantelová nahlédnout do hodně temných a bídných sklepů a koutů Londýna, kde živoří městská chudina, mezi nimi mnoho Irů. Angličany vidí i londýnští Irové jako cizí rasu a kruté pány. Po dlouhém výčtu oběšených Irů z lidového podání se Obr zeptá: „To bylo celé Irsko pověšeno, nikdo nebyl ušetřen?“¹³ A následují další strašlivá obvinění, výčet dalších strašlivých krutostí:

Pro vaz je první anglické slovo, které se Irka naučí. Pověsit je slovo jejího muže, pověste ho, zloděje, je to rebel, pověste ho za lotrovství. Pes je slovo jejích dětí, kopněte je, vykopete je jako psy. A toto jsou další slova: papeženec, a ať chcípne hladem a dejte ho zmrskat. (s. 54)

Nejsou to však jen Angličané, od koho se irským ženám v Londýně dostane krutého zacházení. Mladičkou a krásnou Irku Mary znásilní a prostituují její ‚ochránčí‘, podobně jak se vypráví v kruté pohádce o dívce a trpaslících, v pohádce o lidské zlobě a zlu – tvrdá lekce, kterou se naučil Obr: „všechno co si dovedeš představit, může existovat“ (s. 196).

Přesto v juxtapozici s touto temnou stránkou života má v sobě existence pěti-
ce Irů s Obrem O'Brienem jakousi emblematickou karnevalovost. Karnevalovost v bachtinovském slova smyslu osvobozujících alternativ. Když se po příchodu do Londýna Obr a jeho společníci vlečou kolem londýnských bědných bezdomovců choulících se kolem ohňů, slibují si na konci své cesty k Obrovu triumfu „pěřové postele, s příkrývkami z labutího prachového peří. A hedvábné polštáře se střapci“ (s. 35). Nosítka, vonné lázně a hurisky. Charlie O'Brien, irský obr, kam přijde, všude vypráví příběhy, pohádkové i údajně pravdivé ze života, literárním, vysoce poetickým jazykem. Jeho vyprávění přerušují a podkopávají jeho společníci i náhodní posluchači subverzivními, často obscénními poznámkami, anebo hloupými, pověřivými otázkami. Dialog mezi Obrovým vyprávěním i jeho běžným, vždy kultivovaným, projevem a hrubým jazykem jeho přátel má absurdní, komickou kvalitu. Obr O'Brien, jehož počáteční poutový úspěch se vytrácí s jeho vypovídajícím monstrózním tělem a chřadnoucím zdravím, začne přitahovat pozornost zájemců o studium a vystavování jeho přerostlé kostry. Bachtinovu konceptu karnevalizace se daří v neprivilegovaném prostředí nezlo-
mených jedinců jako je Wintersonové *Psí žena* (Dog Woman) nebo Carterové cirkusová artistka *Fevversová*, a podobně i Mantelové Obr O'Brien. Jejich svět sice není světem věčného karnevalu, ale jejich robustní postavy a robustní mysl ztělesňují autoritu jejich hlasu v dialogu se světem mocných.

Druhou centrální a historickou postavou románu je Skot John Hunter, v té době již známý, a snad i slavný, chirurg a anatom. Mantelová nám zřejmě i zde

zcela záměrně ukazuje stinné stránky Osvícenské doby, neboť nejdůležitější část Hunterova života a zájmu se odehrává ve tmě. Hunter potřebuje ke studiu mrtvá těla, která kupuje od katů ze šibenic, ale také od nočních vykrádačů hrobů, když se snazších dodávek nedostává. Mantelová nešetří hrůznými scénami, až se tají dech, anebo, podle letory, zvedá žaludek. Teresa Waughová varuje čtenáře v jinak pochvalné recenzi románu, že *Obr O'Brien* je „Pouze pro silné žaludky“. ¹⁴ Hunterovo studium vědy lékařské nespočívá jen ve studiu anatomie, ale také v pokusech se syfilidou, při nichž se sám infikuje a pak na sobě pozoruje a zaznamenává postup choroby. Také Mantelové Hunter trochu připomíná Wintersonové postavu mořeplavce Jordana (*Pohlaví třesně*) v obsesivní snaze objevovat svět, i když Hunter se zdá být méně hádankovitý jako románová postava i co do cíle svého hledání. Přesto ani Hunterovy otázky nebyly dodnes zodpovězeny:

Jsou to mrtví sami, kdo jej dohání k slzám. Neteční k vůním horkého letního večera: hluší k smíchu, slepí k oblakům. Nejen tiší a nejen chladní, ale voskoví, strávení, vyhaslí – a jsou pryč ... kam odešli? To je to, co ho trápí: ta otázka kam? Chce je přitáhnout zpět, železnými háky. Chce se jich vyptat: kam? (s. 97)

Ale ne všechno v románu zní filozoficky, smutně nebo hrůzně, i když se John Hunter nakonec dočká tvrdě zaplacených O'Brienových kostí, za něž se pak jeho kumpáni chodí opijet do taverny k Lišákovi. V úplně jiné části svého světa má John Hunter manželku Annu, která čekala na sňatek deset let, protože

ženy tolik stojí. Krajky a hudební večery, paravány a co všechno, mletá kuřecí jatýrka pro psíčky a nepostradatelné doplňky na hlavu! Anna si vymyslela – a nechala si to provést od jednoho svého příbuzného – že se na panely na zdi jejich ložnice namalovaly propletence Kupidů; laškují tam v zimě v létě, mezi nadýchanými obláčky se to jen vlní a bublá hollými růžovými tělíčky.(s. 57)

Avšak tato trefná evokace privilegovaného ženského světa 18. století, jak jej známe z turistických zámeckých interiérů a dobových obrazů, má u Mantelové jen omezený prostor. I v ženském světě převládá v *Obru O'Brienovi* temnota, která kontrastuje s rozmazleným komfortem Hunterovy ženy Anny: ženy plačící, hladové, sedřené, s nemocnými dětmi, s mrtvými muži, s umírajícími rodiči, ženy znásilněné, a navíc se v márnici dovídáme, že „ženy nosící děti hanby se topí“ (s. 95).

Mantelové odpudivý obraz osvícenského Londýna není svou technikou v současné britské literatuře nijak výjimečný. V britské literární vědě se pro ni objevují termíny jako ‚šokující taktika‘, či ‚zoufalé strategie‘, které se snaží vytvářet, a zároveň samy jsou, metafory postmodernosti. Vzniká próza přesytená podivnými a fantastickými scénami, obrazy krutosti, bédnosti a šílenství, často používající drsný až vulgární jazyk, v němž už žádná slova nejsou tabu. Čas zde nehraje podstatnou roli, neboť ‚šokující taktiky‘ se zdají být stejně dobře uplatnitelné pro současné i hodně vzdálené příběhy. Přesto se dá říci, že většina současných britských spisovatelek alespoň někdy sáhne k historickému tématu s tendencí soustředit se na to, co nám zřejmě zůstalo skryto, o čem oficiální historie obyčejně nepíše. Jen z této knihy připomeňme vedle již zmíněného románu Jeanette Wintersonové také její *Vášeň* (The Passion, 1987), Rose Tremainové *Hudbu a ticho* (Music and Silence, 1999), Mariny Warnerové *Indigo* (1992) i *Exponát Létó* (The Leto Bundle, 2001), ale i z novější historie *Obležení* (The Siege, 2001) Helen Dunmoreové.

Poznámky:

- 1 Lorna Sage, *The Cambridge Guide to Women Writing in English*. Cambridge: Cambridge University Press 1999, 419.
- 2 Tiina Aleman, „Critics' choices for Christmas“. *Commonweal*, Dec. 1, 2000, 27–8.
- 3 *TLS*, December 3, 1999, 8.
- 4 *Eight Months in Ghazzah Street*. London: Viking 1988; Harmondsworth: Penguin Books 1989, 62.
- 5 Edward W. Said, *Orientalism*. London: Routledge 1978.
- 6 *A Change of Climate*. London: Viking 1994; Harmondsworth: Penguin Books 1995, 210–11.
- 7 Lorna Sage, *The Cambridge Guide to Women Writing in English*, 419.
- 8 Muriel Spark, *The Girls of Slender Means*. Macmillan 1963; Harmondsworth: Penguin Books 1966, 21–2.
- 9 *An Experiment in Love*. London: Viking 1995; Harmondsworth: Penguin Books 1996, 110.
- 10 *Fludd*. London: Viking 1989, Harmondsworth: Penguin Books 1990.
- 11 *A Place of Greater Safety*. London: Viking 1992; Harmondsworth: Penguin Books 1993, x.
- 12 Na Mantelové vztah k irské historii a identitě vrhá nové světlo její memoir *Vypustit duši* (Giving Up the Ghost, 2003).
- 13 *The Giant, O'Brien*. London: The Fourth Estate 1998; paperback 1999, 53.
- 14 Teresa Waugh, „For strong stomachs only“. *The Spectator* 12 September 1998.