

Franková, Milada

Anita Brooknerová (nar. 1928)

In: Franková, Milada. *Britské spisovatelky na konci tisíciletí*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1999, pp. 15-27

ISBN 8021021489

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105041>

Access Date: 03. 12. 2024

Version: 20220831

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

Anita Brooknerová (nar. 1928)

Když začala Anita Brooknerová na počátku 80. let psát romány, byla již známá jako historička umění a autorka studií o francouzských malířích: *Watteau* (1966), *Génius budoucnosti* (*The Genius of the Future*, 1971), *Greuze* (1972) a *Jacques-Louis David* (1980). Po prvních třech, vzájemně si velmi podobných románech (*Krok do života*, *A Start in Life*, 1981; *Prozřetelnost*, *Providence*, 1982 a *Pohlédni na mne*, *Look at Me*, 1983) upoutala na sebe Brooknerová pozornost románem *Hotel du Lac* (1984), který jí získal knižní cenu Booker Prize a brzy i filmové zpracování.

Všechny čtyři rané prózy se vyznačují zvláštní nadčasovou atmosférou, jakousi impresionistickou lehkostí exteriéru a tíživou starosvětskostí interiéru, a přestože se odehrávají víceméně v době svého vzniku, tedy v 70. a 80. letech, Brooknerová se v nich vyhýbá přímým časovým i výrazným dobovým odkazům a zřejmě jim nepřikládá valné důležitosti. Časový element hraje podružnou roli i v patrném anachronismu hrdinek románů, který spočívá v morální, citové a kulturní rovině.

Brooknerová pochází z rodiny polských židovských emigrantů, a přestože se narodila a vyrostla v Londýně, říká, že se nikdy v Anglii „necitila doma.“⁴¹ Stejnou kulturní dislokaci pocítují i hrdinky zmíněných románů a jinakost jejich rodinné zkušenosti je jedním ze zdrojů jejich společenské nejistoty. Kitty Mauleová v *Prozřetelnosti* má svůj vlastní byt a učí na soukromé univerzitě, kde nikdo nepochybuje o tom, že je Angličanka. Toto je však jen jedna stránka její identity. Druhou tvoří její elegantní, modelové, drahé oblečení, které pro ni šije její francouzská babička a které je metaforou jejího francouzského původu a ambivalentního vztahu lásky a nechuti k excentrické podivnosti její rodiny. Perfektní oblečení pro každou příležitost v době džínsů a triček definuje jak její decentní, neassertivní chování („jak by se bylo slušelo na guvernanku v 19. století“, s. 33²), tak její pocit nepřináležitosti a izolace. Edith v *Hotelu du Lac* pronásledují vzpomínky na zklamanou a zatrpklou matku a tety, vzpomínající v anglickém exilu na rušný život svého mládí ve Vídni, a rozpoznává, do jaké míry se zděděné povahové rysy a prostředí, v němž vyrostla, podepsaly na její osamělosti. Brooknerová se však nezabývá jen v 80. letech oblíbeným tématem „povahy a výchovy“ (*nature and nurture*), tedy otázkou vrozeného a získaného, i když se domnívá, že anglická povaha se liší od jejích evropských kořenů, což jí vždy působilo komplikace: „Lidé vždycky říkají, že jsem tak vážná a depresivní, ale mně se zdá, že Angličané nejsou nikdy vážní — jsou uštěpační, samolibí, nepo-

psatelní, ale nikdy vážní.⁴³ Osamělost brooknerovské hrdinky je povahový rys a vnitřní stav, který Robert E. Hosmer interpretuje jako paradigma exilu „osamělých žen ... v nepřátelském světě.“⁴⁴

Ve všech čtyřech raných románech obměňuje Brooknerová scénář příběhu již ne příliš mladé ženy (s výjimkou Ruth v *Kroku do života*), která touží po lásce a manželství a jejíž naděje i snahy jsou zklamány. Jak Kitty v *Prozřetelnosti*, tak Fanny v *Pohleďte na mne* neumí z ulity své uzavřenosti číst v mapě společenských a lidských vztahů, „chybí jim informace“ (*Prozřetelnost*, s. 189), které by jim včas dovolily rozpoznat, že pohledy a zájem jejich potenciálních partnerů Maurice či Johna směřují jinam než k nim. Zdá se však, že Brooknerová nedává vinu za neúspěch ani svým tichým a nevybojným hrdinkám, ale ani jejich egoistickým mužským protějškům. Jde spíš o hodnoty současného světa, kterému se její osamělé ženy neumí přizpůsobit a který Brooknerová nelíbí v nijak lákavých barvách. Edith v *Hotelu du Lac* nakonec zvolí nejistotu nepřiliš opěťované lásky svého ženatého milence před vykalkulovaným chladným „partnersstvím“ moderního manželství, které jí nabízí pan Neville. Dilemata, která brooknerovské hrdinky řeší, nejsou emancipační, ale emocionální. Jejich problém spočívá v tom, že své vyvolené muže milují sebezapírající, romantickou láskou a touží po manželství, které by je ochránilo před osudem osamělých žen, jež vidí buď jako smutné, podivínské postavy, nebo jako dravé egocentrické figuríny. I když Fanny a Edith fascinuje sebejistota, s níž Alix (*Pohleďte na mne*) či paní Puseyová (*Hotel du Lac*) dovedou na sebe upoutávat pozornost a s níž nacházejí v sobě samých uspokojení, zároveň tento typ žen obě hrdinky odpuzuje a není pro ně alternativou. Ve svých raných románech nemá Brooknerová pro své zklamané hrdinky jiné řešení než smutné konstatování, že se „vůbec nepoučily.“

Brooknerová tvrdí, že *Hotel du Lac* je jednoduchý příběh lásky⁵, a stejně bychom mohli posuzovat i předcházející tři příběhy. Ve všech najdeme obhajobu ideálu romantické lásky a naopak málo sympatií jak pro promiskuitu jako životní styl, tak pro asexuální manželství z rozumu. Řešením není ani obejít se bez mužů, přestože mužské protagonisty vytváří Brooknerová přinejmenším nepřitažlivé a mlhavé. Hrdinky samy toho o objektech své lásky mnoho nevědí, což je charakteristické pro jejich zdrženlivost, ale také známkou jejich tendence k sebeklamu. V *Prozřetelnosti* dokresluje Brooknerová vzdálenost a inkompatibilitu Kitty a Maurice jeho neochvějnou vírou v Boha a prozřetelnost, která pro agnostičku Kitty představuje hádanku jak ve vztahu k Mauricovi, tak k vlastnímu „angličanství“. Brooknerová sama vnímá svůj původ v židovské náboženské tradici v křesťanské Anglii jako komplikaci kulturní asimilace, a proto i jako komplikaci mezilidských vztahů.⁶ Tichá, mírná, intelektuální a introspektivní brooknerovská hrdinka viní ze všech komplikací a neúspěchů sebe samu.

Olga Kenyonová říká, že Brooknerová „symbolizuje tragédii dvacátého století: racionální schopnost chápat, kterou podkopává emocionální neschopnost se

přizpůsobit,⁷ a domnívá se, že její hrdinky trpí na následky viktoriánského dědictví hodnot, které 20. století již neoceňuje, že jsou jednoduše příliš zakřiknuté vstípenou sebekontrolou, než aby uměly svádět. Kenyonová je ochotna klasifikovat Anitu Brooknerovou jako postfeministku, která rozpoznává omezení, jimiž ženy trpí, ale neodmítá je, neboť cítí, že v ženském vědomí a podvědomí stále hrají důležitou roli.⁸ Feministické kritice podrobuje romány Brooknerové také Patricia Waughová a tvrdí, že implicitně podemílají svůj romantický ideál lásky, který hrdinky neuspokojuje ani intelektuálně, ani emocionálně.⁹ Brooknerová sama se ale distancuje od feministického pohledu na ženskou problematiku, i když ženy, a hlavně jejich psychika a chování, tvoří jádro její umělecké výpovědi. Nenápadná brooknerovská hrdinka hledá modus vivendi (nebo slovy Edith, „jaké chování je pro ženu nejvhodnější“, *Hotel du Lac*, s. 40) mezi identitou staropanenské myšky, která je jí blahosklonně podsouvána, a „ultrafemininitou“ žen jako je požitkářská paní Puseyová či promiskuidní Pauline (*Hotel du Lac*) nebo egocentrická Alix (*Pohleďte na mne*) či zhrzená Caroline (*Prozřetelnost*):

samolíbé konzumentky mužů se složitými, ale nepsanými pravidly o tom, co jim náleží. Dárky a překvapení. Ohledy. Privilegia. Právo dělat nelogický poprask. Kult sebe samých. (*Hotel du Lac*, s. 146)

Ruth, Kitty, Fanny i Edith odolávají hlasům, které je lákají do takového ženského společenství. Edith, která v *Hotelu du Lac* se zájmem sleduje, „jak si některé ženy stavějí své vlastní oltáře“ (s. 122), dojde k závěru, že jí „takové ženy připadají nečestné. A strašné“ (s. 146) a doporučuje feministkám, aby zrevidovaly své názory.

Pozoruhodnější než jednoduchý syžet próz je jejich umělecké ztvárnění, jež Brooknerová, jak můžeme odvodit i z jejich recenzí nových románů v časopise *The Spectator*, přikládá velkou důležitost.¹⁰ I po úspěšném přijetí dnes už 16 románů (od roku 1981 vydala Brooknerová s neochvějnou pravidelností každý rok nový román), neslevuje Brooknerová z vysokého standardu koncízních, čtivých, ale brilantně literárních textů, který si stanovila svými ranými romány. Všechny čtyři rané prózy používají literárních rezonancí ve formě přímé analýzy klasických děl evropské literatury, debaty o knihách a psaní, i formou popisu samotného procesu psaní. Vedle vybroušeného jazyka a stylu svých děl tak Brooknerová zvyšuje jejich literárnost a zároveň zkoumá, do jaké míry mohou knihy ovlivnit život lidí.

Ruth Weisová v *Kroku do života* si myslí, že jí literatura zničila život. Nejprve vyrůstala na pohádkách, které v ní živily naděje na šťastné rozuzlení — že „Popelka půjde na ples.“ (s. 7)¹¹ Později jí modelem morálky a čestnosti měli být David Copperfield a Malá Doritka, modely, které způsobily, že „vzhledem i charakterově byla přesně na půl cesty mezi devatenáctým a dvacátým stoletím.“ (s.

8) Nadějná a vysoká očekávání stimulovaná povznášející četbou se ukázala být nespílnitelná, ale z neúspěchu se Ruth nepoučila. Ještě jako čtyřicetiletá Dr. Weisová, která přednáší francouzskou literaturu a píše vědeckou práci o ženách v Balzacových románech, hledá v literatuře návod k životu a stále jí uniká moment, v němž se literární a reálný svět míjí. Paralela jejího osudu s osudem Balzacovy Evženie Grandetové ilustruje přesvědčení Brooknerové, že život je zřídka tak jednoduchý a nikdy není tak spravedlivý, jak se jeví v románech, a že proto lekce, které velká literární díla udílejí, jsou klamně. Navzdory tomuto varování Brooknerová věří, že hodnota krásné literatury spočívá ve vytváření vzorů.¹²

Svou tezi Brooknerová znovu testuje v *Prozřetelnosti*, kde Kitty Mauleová analyzuje se svými studenty moralistní román *Adolphe* francouzského spisovatele z 18. století Benjamin Constanta. Na rozdíl od Ruth Weisové nehledá Kitty paralely mezi románovými hrdiny a svým vlastním životem, ale vnímá literaturu a reálný svět jako oddělené kategorie: „Skutečný život přináší tak nepřekonatelné problémy, že je docela uklidňující myslet na něco úplně jiného, za co nemám žádnou zodpovědnost.“ (s. 42) Analýzu románu soustřeďuje na poetiku rozhraní mezi racionalismem a romantismem, na „juxtapozici extrémně suchého jazyka a nesmírně žhavých, téměř neovladatelných citů.“ (s. 135) Na užití slov zakládá Kitty i svou víru v existenci významného vztahu mezi sebou a Mauricem („Nazval ji ‚má lásko‘. To jistě něco znamenalo?“, s. 117), která se však ukáže být lichá. Naopak stále sílí podobnost její vlastní situace s románovým osudem Adolphem zrazené Elleonory jí docela uniká.

Struktura románu *Pohleďte na mne* stojí na prvcích metarománové techniky. Hlavní hrdinka a vypravěčka Frances (Fanny) Hintonová píše povídky, s nimiž má úspěch ve známých časopisech, a vyprávění svého příběhu proto prokládá komentářem o procesu psaní. Pro zdrženlivou Fanny psaní představuje možnost vyjádřit skryté pocity a také způsob, jak na sebe upoutat pozornost, které se jí nedostává. Může psát tak živě, jak „by chtěla, aby vypadal skutečný život.“ (s. 70)¹³ Psaní jí také dává moc nad postavami, které vytváří, nebo přetváří:

Když mě slečna Morpethová bude k smrti nudit, tak slečnu Morpethovou použiji jako materiálu ... stane se ‚postavou‘ a časem nad ní, díky tomuto procesu, získám vládu. (s. 134)

Avšak tento místy cynický autoportrét začínající spisovatelky Fanny je jen sebezáchovnou konstrukcí na pozadí beznaděje samoty, zklamane lásky a snahy vyrovnat se se životem.

Edith Hopeová v *Hotelu du Lac* píše populární romantické příběhy pro čtenářky, s nimiž se ztotožňuje — „nenápadné myšky“, které potřebují útěchu romantické četby. Její románky nejsou super-romance ve stylu Barbary Cartlan-

dové, oslavující tradiční ultraženskost, nejsou to ani modernější verze tohoto žánru určené pro „multi-orgasmické dívky s manažerským kufříkem“ (s. 28)¹⁴, ale naopak v nich vždy zvítězí nenápadná hrdinka nad přitažlivou svůdnicí, jako želva nad zajícem v Esopově bajce. Edith staví své romantické paradigma na útěšnosti tohoto oblíbeného mýtu, protože je přesvědčena, že ve skutečném životě tichá a skromná žena nemá na vítězství šanci. Styčných bodů mezi funkcí románku, jak ji chápe Edith, jejím vlastním příběhem a příběhy hrdinek z předcházejících tří románů Brooknerové najdeme nemálo a *Hotel du Lac* ke srovnávání přímo vybízí.¹⁵ Nejde zde však o formu, ale vždy znovu o motiv, jehož inspirací je autorčin pocit nespravedlnosti a smutku nad tím, že žijeme ve světě, kde se „preferuje nestoudné chování, zrady se odbývají se smíchem a sliby se porušují.“¹⁶

Brooknerová nepopírá, že podobnost jejích raných románů a naléhavost, s níž se vrací k určitým tématům, vychází z její vlastní zkušenosti („Člověk musí používat svůj vlastní život; nemá jiný materiál.“¹⁷) a z potřeby dát této zkušenosti tvar: „Psaní románů bylo něco jako první pomoc, když jsem se nacházela v nepříjemném stavu paralyzované vůle ... Cítila jsem se sama, opuštěná, vyloučená a nemělo smysl se trudit.“¹⁸ I když následující romány neznamenaají odklon od autorčina stěžejního tématu osamělosti, typický brooknerovský svět v nich nabývá na různorodosti. Brooknerová se odvažuje do nových kontextů a mnozí z jejích protagonistů jsou muži. Co zůstává, je nadčasový, melancholický tón jejích pronikavých sond do klaustrofobického prostředí nepozoruhodných lidských existencí, které charakterizují jedinečnost jejího rukopisu.

Osamělí v postmoderním světě

V románu *Opozdilci* (Latecomers, 1988) upouští Brooknerová od své oblíbené ich-formy, s níž se do velké míry ztotožňuje s některou ze svých hrdinek, a s větším odstupem vševědoucího vypravěče se znovu vrací k motivům exilu a lidské povahy, rodiny a kontinuity. Hartmann a Fibich spolu prožili tragické dětství a dospívání židovských uprchlíků z fašistického Německa, kde jejich rodiny zahynuly ve vyhlazovacích táborech. Společně se v Londýně vyučili tiskaři a založili úspěšnou tiskařskou firmu. Brooknerová se tentokrát však příliš nezabývá otázkou společenské integrace, ale vykresluje dva portréty kontrastujících povah, které přijímají stav exilu odlišně. Hartmann je hedonista, odhodlaný užívat materiálních plodů svého úspěchu a vědomí, že „to dokázali“. S tímto cílem také pečlivě cenzuroval všechny vzpomínky na minulost a žije neproblematickou přítomností, v harmonickém manželství s Yvette, jejíž spokojený egocentrismus sleduje s pobavením i oceněním. V Yvette vytvořila Brooknerová jednu ze svých nelichotivých ženských postav, cele oddaných důležitosti své vlast-

ní triviální existence a přesvědčených o své ceně. I svou nejasnou a ne vždy šťastnou osobní historii si dokázala Yvette zmytologizovat a sebe učinit středem svého mytu. Zdá se však, že Brooknerová vyvažuje svůj kritický pohled na Yvette příznivějším úhlem pohledu z Hartmannovy perspektivy, s výsledkem o poznání shovívavějším, než byly její dřívější portréty sebejistých žen. Sympatie k hedonismu Hartmanna i Yvette v *Opozdilcích* vzbuzuje jejich pozitivní energie, s níž, i když oba stárnou, se nevzdávají, nepoddávají se „*Torschlusspanik*: panice zavírajících se dveří.“ (s. 160)¹⁹

Fibich je pravým opakem Hartmanna, přestože od počátku svého exilu sdíleli stejný osud a stali se nerozlučnými přáteli. Brooknerová jim dala i stejné křestní jméno Thomas, což v aramejském tvaru t'oma znamená dvojče.²⁰ Fibicha na rozdíl od Hartmanna minulost pronásleduje, hlavně to, co z ní z jeho paměti bylo nenávratně ztraceno. Do Anglie byl poslán v sedmi letech a na domov má jen dvě srdceryvné vzpomínky. První je mlhavý obraz spokojeného buclatého dítěte sedícího ve velikém ušáku, druhá je pohled na omdlelou matku v otcově náručí na nástupišti, když jej posadili do vlaku do Anglie. Nejistotou své identity se cítí poznamenán po celý život, v němž „tápal a nikdy nevěděl, a ani nezjistil, zda je jeho jednání přijatelné, nebo zda je tak marné, jak se jevílo jemu.“ (s. 33) Fibichův melancholický portrét doplňuje jeho žena Christine, stejně špatně přizpůsobená pro život úplnou odevzdaností a nedostakem sebeuvědomění.

Na symetrii protikladů, které zde vytvořila, zkoumá Brooknerová věčnou otázku vlivu povahy, vnějších okolností a rodiny na život jednotlivce. Ne každý, jako Fibich, uvázne v zajetí své historie. Hartmann se od ní oprostil silou vůle. Yvette, s pudem sebezáchovy typickým pro její sebestředovost, obrátí i potenciálně traumatickou informaci, že její otec kolaboval za války ve Francii s fašisty, ve svůj prospěch. Hartmannova dcera Marianne a Fibichův syn Toto dospěli v pravý opak svých rodičů. K osvobození od zátěže minulosti nakonec směřuje i Fibich, když se po půl století odváží k cestě do Berlína.

Fibichův strach i naděje, že v Berlíně pozná svůj ztracený domov, se nenaplní. A jen krátkodobý je účinek epifanie z Friedrichstrasse, že totiž je lidskou „povinností vzdát se nahromaděného času, který v sobě člověk nosí, povinností odložit jej ve prospěch přítomnosti, aby mohl otevřít svou náruč světu, v němž si udělal domov.“ (s. 202) Přece však se toto uvědomění stane počátkem hojivého procesu Fibichovy osudové „touhy po domově“, jeho hluboké a otřesné zkušenosti exilu, kdy koncept domova nebyl spojen „s žádným domovem, který kdy znal, ale spíš jakoby jeho místo bylo věčně někde jinde a jakoby takto bez domova byl v bezpečí, jen když tvrdě spí.“ (s. 220) Opatrný optimismus v závěru románu, kdy Fibich dospěje k vyrovnání se s minulostí, kterou začne chápat jako součást kontinua, jako kořeny, které je třeba znát, ale nezůstat k nim osudově připoután, přesto prostupuje brooknerovská melancholie, v níž se mísí smutek a pochopení s lehce ironickým odstupem.

Pravidelný každoroční přírůstek k seznamu románů Anity Brooknerové nabízí ke srovnávání, tím spíš že vzhledem k úzkému vymezení témat, společenského prostředí i typologie postav vykazují nesporně velkou podobnost. Přesto však díky autorčině invenci a stylistické obratnosti vždy znovu zaujmou, i když literární kritici nejsou vždy zajedno, v čem jejich klady spočívají. Například zatímco Carole Angieová oceňuje u Brooknerové její analytický a intelektuální styl a komplexnost myšlenek²¹, James Buchan tvrdí, že román *Podvod* (Fraud, 1992) je hlavně o „čaji, oblékání a britské kuchyni.“²² Frank Kermode naopak hodnotí následující *Rodinnou romanci* (A Family Romance, 1993) jako „téměř tak perfektní příklad svého žánru, jak je jen rozumně možno žádat.“²³

Příležitost ke srovnání s dříve rozebíranými ranými prózami nabízí jeden z prvních románů 90. let, *Podvod* (Fraud, 1992), který se po několika spíš rodinných ságách opět soustřeďuje na neprovdanou, osamělou hrdinku. Jak tomu často bývá i u jiných spisovatelek, jejichž protagonisté postupně stárnou se svými tvůrci, Anna Durrantová v *Podvodu* je o deset let starší než hrdinky románů z počátku 80. let. Přesto s nimi má mnoho společného. Anně chybí láska, která nedošla naplnění s rodinným doktorem Lawrence Hallidayem a kterou docela ztratila se smrtí své matky: „Teď jí nezbylo nic než triviálnosti, chladné známosti, dveře zavírající se za její odcházející postavou.“ (s. 114)²⁴ Jako Fanny v *Pohledte na mne* jí chybí opravdová pozornost druhých, věnovaná její osobnosti, namísto urážlivého blahosklonného soucitu s jejím postavením neprovdané stárnoucí ženy. Tragédií brooknerovské hrdinky však opakovaně je, že její uzavřenost a ušlechtilost zájem zvenčí spíš odrazuje, jak s nemalou dávkou paradoxu a frustrace říká na obranu své zrady Lawrence Halliday: „Ne každý může žít jako ty — asketicky, oddaně, nezištně. Ženě to moc nesluší: žádný muž by to nesl.“ (s. 132) Ale ani Anniny vzájemné vztahy s její dlouhodobě churavějící matkou nebyly otevřenější a volnější: „Žádná nic neříkala; to bylo součástí jejich úmluvy. Žádné zpovědi, žádné důvěrnosti, nic co by narušilo nebo ohrozilo jejich blízkost.“ (s. 68)

Vývoj ve zpracování námětu můžeme pozorovat hlavně ve dvou bodech: ve větším důrazu na sexualitu a v alespoň částečně pozitivním rozuzlení. Do Annina života zasahuje sex rušivě a brutálně. Brooknerová při tom sleduje několik různých hledisek. Jedním je variace na její názor, že „ženy se k sobě navzájem obracejí jen ve smutku“ a že jejich vzájemné vztahy se mění s úspěchem u mužů.²⁵ Anna, která obětovala svůj vlastní život své ovdovělé matce, těžce nesla její náhlé pozdní poblouznění a jeho bezostyšná sexuální ji pobuřovala. I když matčin milostný poměr trval jen dva roky, Anna jej nikdy nepochopila a nikdy matce v hloubi duše docela neodpustila. Okamžité ochladnutí zasáhne i do Annina dlouholetého přátelství se staropanenskou Francouzskou Marie-France, když si ve svých šedesáti letech najde partnera. Anna se cítí zrazena a neskrývané sexuální a společenské uspokojení Marie-France ji uvádí do rozpaků, jako

portréty Ingresových vdaných dam: „klidných, naplněných, spokojených se svou nesmírně záviděníhodnou situací na tomto světě.“ (s. 144) Anna patří k typickým brooknerovským kvaziasexuálním hrdinkám, které doufají v lásku a manželství, ale nesníží se k žádným dobovačným trikům, aby objekt své lásky získaly. Sex proto připraví Annu o Lawrence Hallidaye. Jeho manželka Vickie, hezká, sexy, plytká, vrtošivá, sobecká a přirozeně mazaná, představuje podle Brooknerové právě ten typ ženy, jemuž muži neodolají. Z tohoto hlediska se sympatický Lawrence jeví jako oběť a jeho jedinou vadou se zdá být jeho přílišná poddajnost nebo neschopnost rozeznat jak v životě, tak na Tizianově obraze lásku profánní od lásky sakrální.

Vývoj pasivní brooknerovské hrdinky v *Podvodu* spočívá v Annině revoltě, která začne uvědoměním, že „v tom želvím krunýři je dospělá žena, ale žena, která nemá hlas, protože jej celý život skrývala.“ (s. 66) Svou existenci náhle vidí jako podvod, který „byl na ní spáchán očekáváním jiných.“ (s. 221) Tak se stala tím, čím ji lidé v jejím okolí chtěli mít a co nakonec rozpozná jako falešnou identitu, kterou se rozhodne odložit. Annina metamorfóza ovšem neznamená proměnu v „novou ženu“ našeho věku. Chce pouze žít bez falešných očekávání a vzít život do svých rukou. Pokud bychom snad ve výchozích situacích Brooknerové románů slyšeli ozvěny myšlenek vlivného britského psychiatra R.D. Lainga²⁶ o negativním působení rodiny a represivní výchovy, umírněné postoje autorky a její neradikální řešení spřízněnost s kontroverzním Laingem nepotvrzují.

Podobně jako Anna se s následky přílišné závislosti na matce potýká ve stejnojmenném románu Lewis Percy (*Lewis Percy*, 1989), a také George Bland v *Soukromé vyhlídce* (*A Private View*, 1994). Mimoto prostřednictvím George nahlíží Brooknerová do chemie přitažlivosti dravých a vypočítavých žen pro stárnuccího muže Georgeova typu. George představuje mužskou verzi brooknerovské hrdinky, jejíž problémy, jak se Brooknerová snaží ukázat, se neomezují výlučně na ženskou doménu. Mládí a možnost studia obětoval George péči o matku a po její smrti se se stejným smyslem pro povinnost věnoval svému zaměstnání. Na prahu důchodu má pocit, že jeho život uplynul v prázdnotě, bez rozletu a rizik, jakoby ani nežil.

Mladá Katy Gibbová zapadá do Georgeovy fantazie o „soukromé vyhlídce“, o hotelovém balkonu s rudým západem slunce, kde George, v lehkém obleku a panamáku, se světáckým doutníkem, čeká na svou nebezpečně přitažlivou společnici, která nicméně uznává jeho autoritu a oceňuje jeho velkodušnost. Avšak skutečná „nová žena“ Katy je imunní vůči Georgeovým snům i citům. V této postavě vytvořila Brooknerová spíš karikaturu tradiční *femme fatale* a proponentky základní poučky psychologie Nového věku („Řekni všem, jak jsi báječný.“ s. 199)²⁷, ženu nepřliš inteligentní, ale zato nebezpečnou, bez skrupulí, bez

ohledů k druhým. A právě tato její „slepost k realitě jinakosti“ má pro konzervativního, korektního George neodolatelnou fascinaci:

...měl čas žasnout, téměř kroutit hlavou obdivem nad její bezstarostností. Toto je svoboda, pomyslel si: svoboda vzít si, co člověk chce; a neobtěžovat se zahlazováním stop. (s.205)

Po celém svém životě důstojné vážnosti zatouží George po revoltě svobody, po něčem, co nikdy neudělal a na co už mu mnoho času nezbyvá. Katy ho na jedné straně odpuzuje svým „moderním“ chováním a neskrývaným záměrem získat jeho peníze, netouží po ní ani sexuálně a i jeho sadomasochistické erotické představy tvoří jen součást jeho fantazie o svobodě, ale na druhé straně je zotročen a ochoten své destruktivní posedlosti obětovat cokoliv. Nakonec ovšem George není schopen popustit uzdu své iracionální fascinaci, protože jako ostatní brooknerovští protagonisté podrobuje své pocity a jednání neustálé sebereflexi, která nepostrádá racionální odstup. Svou situaci vidí ve světle archetypních mýtů Pandořiny skříňky nebo Evina zakázaného ovoce, které se mu vždy zdály nesmírně kruté. „Otevřel Pandořinu skříňku a vyletěl Nesvár, který v něm odhalil přirozený hlad, o němž nikdy neměl ani tušení.“ (s. 187) A proto George, i když se realizace svého snu o nesplněných touhách nakonec vzdá, nepřestává litovat, že ze svého života silné vášně, dobrodružství a bezstarostnost vyloučil. Nicméně životní lekce, k níž George dospěje, nespočívá v tom, jak měl či neměl organizovat svůj život, ale jak se má vyrovnávat s tím, co život přináší. Tváří v tvář svým běsům z Pandořiny skříňky je teď schopen pochopit své rodiče, které neměl rád, jako oběti zklamaných nadějí, velmi podobných svým vlastním. Přehodnotí i svůj vztah ke své oddané přítelkyni Luise, jehož „únavnou předpověditelnost“ začne oceňovat ve světle spolehlivosti pravého přátelství a kompatibility:

Kompatibilita není záležitostí okamžiku. Předchází jí znalost, vědomí, sympatie, porozumění. Předchází jí historie, historie, kterou sdílel s Luise. Teď pochopil, proč se mu Luise vždy objevovala v myšlenkách, i když se je snažil ignorovat, a dokonce se mu to i podařilo. (s. 200)

V Georgeovi vytvořila Brooknerová mužskou postavu k obrazu svému, románového hrdinu, který rozpozná kvality neprůbojné, nenápadné ženy. Jako vždy, i v *Soukromé vyhlídce* se Brooknerová vyhýbá šťastnému rozuzlení, jímž pro George zhroucení jeho fantazie, byť je rozumné, přece jen není. Na rozdíl od románů s typickou brooknerovskou hrdinkou v hlavní roli však autorka do *Soukromé vyhlídky* propašovala v případě Luise, a díky Georgeovi, „vítězství želvy nad zajcem“, které Edith v *Hotelu du Lac* považovala za možné jen ve svých románcích.

Co postrádal ve svém životě George Bland v *Soukromé vyhlídce* — lehkovážnost, dobrodružství a vášně, to prožije Alan Sherwood v románu *Změny stavu*

(Altered States, 1996). V postavě Alana dává Brooknerová slovo Georgeovým neuskutečněným fantaziím, které však Alanovi nepřinesou ani uspokojení ani naplnění, a skončí ve stejně melancholickém rezignovaném tónu osamělého člověka, v jakém se nese celé autorčino dílo:

Co je třeba, říkám si, je jistý pragmatismus ... dojem, který si z tohoto hledání odnesu, bude právě tato beznadějnost, tato bezvýchodnost ... vhodná kritika mé neschopnosti, ale ne moc tvrdá. Možná, že všechna celoživotní hledání takhle končí ... (s. 6)²⁸

Na rozdíl od George si Alan dopřeje pět let svobodné volnosti v Paříži, než se usadí v advokátní praxi po otci, ale v zápětí se poddá iracionálnímu, obsesivnímu vztahu k Sarah Millerové, který poznamená celou jeho budoucnost.

Rudovlasá atraktivní Sarah je metafora nepolapitelné touhy po naplnění, ale také archetypní svůdná kouzelnice a zároveň typická brooknerovská egocentrická ženská postava patřící do „zvláštní kategorie pasivně démonických žen, které pro muže obvykle znamenají smrt klidu jejich duše.“ (s. 62) Alan nechová o Sarah žádné klamné iluze a dokáže racionálně zhodnotit, že je líná a nespolehlivá a že není ani chytrá ani velkorysá ani nijak pozoruhodná, ale stejně racionálně vidí i „sflu [svě] zcela iracionální touhy.“ (s. 113) Alanova posedlost po Sarah se spojuje i s jejich krátkou a bezeslovnou sexuální vášní, jaká je u nespolehlivých protagonistů Brooknerové necharakteristická. Do paradigmatu otázek, které si ve svých románech Brooknerová opakovaně klade, však Alanova sebe-diagnóza zapadá beze zbytku. Alan, který přes svou pařížskou zkušenost patří v jádru k tichým, tradicemilovným lidem, nechce odolat přitažlivosti Sarah a vášni, kterou pro ni cítí, protože „je tak velmi vzdálená od [jeho] vlastního domáckého života s jeho nespolehlivými vlnami citů.“ (s. 113) Nechce zapadnout do poklidného rytmu předvídatelných vztahů, a hlavně pak nechce skončit bez lásky jako Jenny, „hodná žena, žena, která žila proto, aby sloužila jiným, odsouzená ke zklamání.“ (s. 114) Ironií osudu jako Jenny Alan skončí, když o dvacet let později pro ni i pro sebe stále ještě hledá zmizelou Sarah, jejíž nepřítomnost a možnost návratu pro ně pro oba nabyly mýtických dimenzí.

Na Alanovi ilustruje Brooknerová své chápání determinismu. I když se Alan pokusí o vzpouru proti své povaze a situaci, v konečném důsledku se jeho osud neliší od ostatních typických osamělců Brooknerlandu. „Změnami stavu“, jimiž Alan během svého života prochází, se vždy znovu promítá obraz jeho chlapec-kých traumat, zatěžkávacích zkoušek, k nimž vždy přistupoval s hrůzou a po nichž svět pro něj vždy ztratil něco ze své krásy. („Při těchto příležitostech jsem už nejednal; pouze jsem se poddal událostem ... Byl jsem zasvěcen do světa proher, a když jsem jednou z tohoto jablka ochutnal, už jsem nikdy nemohl být nedotčen.“ s. 187) Se stejným poddáním se okolnostem se Alan ožení s Angelou a se stejným pocitem hrůzy a porážky se naposled setká se Sarah. Později, v „uklid-

něném stavu“ svého středního věku, již bez ambicí a tužeb, se spokojuje, že „je tím, k čemu byl vždy naprogramován: váženým zámožným mužem s nezajímavým soukromým životem.“ (s. 215)

Soukromý život v románech Brooknerové je vždy spjat s rodinným zázemím, přestože jejich stárnoucí protagonisté svou vlastní, novou rodinu většinou nezaloží. O to větší důležitost pro ně mají vztahy k rodičům, byť často již zemřelým, nebo i k jiným příbuzným. Pojem rodiny u Brooknerové znamená těsné vztahy, vzájemnou závislost, péči, zdroj lásky a identity. A i když součtem těchto ingrediencí dospívá spíš k problematickému než k ideálnímu výsledku, nenajdeme u jejich postav odsouzení rodinné tradice. V době kritických postojů k tradičnímu pojetí instituce rodiny a dominantní role rodičů se přístup Brooknerové jeví neobvykle tolerantní. Brooknerová, stejně jako hrdinka románu *Přítelkyně z Anglie* (A Friend from England, 1987) Rachel, nikdy neporušuje základní pravidlo: „... a už vůbec nikdy nedávám vinu rodičům: něco takového je opravdu stará vesta.“ (s. 81)²⁹ Na instituci manželství však autorka pohlíží skepticky. Občas se sice v jejich příbězích setkáme s oddanou manželskou dvojicí, typicky vždy jen u starší generace, ale více než manželské vztahy ji zajímá otázka manželského stavu z hlediska společenského postavení manželky oproti společenskému postavení neprovdané ženy. I Brooknerová zřejmě zastává v Británii dosud rozšířený názor, že neprovdaná žena stále ještě nese stigma „staropanenství“, za něž je v lepším případě litována, v horším vysmívána. Podle Brooknerové proto mnoho žen, podobně jako osamělá Jenny nebo Alanova ovdovělá matka ve *Změnách stavu* či Heather v *Přítelkyni z Anglie*, raději zvolí „bezpečnější útočiště manželství: manželství jako ochranu, manželství jako alibi, manželství jako kamufláž.“ (s. 105) Že své hlavní hrdinky Brooknerová takovéto volbě nikdy nepropůjčuje, prozrazuje její nesouhlas se společenskou diskriminací neprovdané ženy i pochybnosti o nezbytnosti manželství vůbec.

Romány Anity Brooknerové přinášejí nejen věrohodné psychologické studie svých protagonistů, ale vystupují i na jejich obranu proti současnému světu, do nějž, jako Alan Sherwood, docela nezapadají:

Jsem si vědom, že moje pozice je téměř anomální, hodně pod běžnou normou, ale snad je na světě ještě místo i pro nezajímavé lidi jako jsem já, i kdyby jen proto, aby se tím zvýraznily hrdinské činy těch, jejichž život je intenzivnější než můj. (s. 215)

I když psychologie brooknerovských hrdinek a hrdinů má nespornou nadčasovost, přesto se do určité míry definuje oproti současnosti občasnými kritickými „výpady proti modernosti.“³⁰ Brooknerová je bezpochyby zajedno s Alanem Sherwoodem, který „má nechuť k falešně inteligentním sumarizacím, které dnes, jak se zdá, převládají, a dává přednost dlouhým chvílím snění a hloubání, jež [podle něj] spíš vedou k uspokojivým závěrům.“ (s. 1) V narážkách na „věrnost,

kteřou v zahradách Západy nahradil rozvod“ (s. 6) a na „hrubé způsoby našeho věku“ (s. 33) se autorka vyslovuje kriticky k současným mravům a excesům feminismu („Myslím, že sebejistý muž a rozumná žena si mohou vztahy mezi sebou vyřešit k vzájemnému prospěchu. Nevím, proč by to i dnes nemělo být možné.“ s. 33) Neiponuje jí dnešní „zvýšené sebeuvědomění a dosažitelná sebeúcta“ ani víra ve „snadná, nebo alespoň dostupná řešení.“ (s. 219) Její romány debatují, ale nezavrhují samotou „i když se na ni u zdravých dospělých pohlíží s nelibostí. Propaganda jde opačným směrem: doporučuje, aby člověk vystoupil ze své vlastní ulity, jakoby dávat přednost své vlastní společnosti byla nebezpečná slabost.“ (s. 179) Dílo Anity Brooknerové nelze označit ani za kritické ani za humorné, avšak ironický vtíp, s nímž s pochopením pohlíží na své solipsistické protagonisty, je i komentářem na britskou společnost na konci tisíciletí.

Poznámky

1. John Haffenden, *Novelists in Interview*. London: Methuen 1985, s. 61.
2. Anita Brookner, *Providence*. London: Jonathan Cape 1982; Triad 1983.
3. John Haffenden, *Novelists in Interview*, s. 61.
4. Robert E. Hosmer Jr. (ed), *Contemporary British Women Writers*. London: Macmillan 1993, s. 45.
5. John Haffenden, *Novelists in Interview*, s. 73.
6. Ibid.
7. Olga Kenyon, *Women Novelists Today*. Brighton: Harvester Press 1988, s. 152.
8. Ibid., s. 164.
9. Patricia Waugh, *Feminine Fictions*, London: Routledge 1989, s. 139.
10. Kritizuje například aktuální tematiku zpracovanou poměrně přímočarým sociologickým realismem v románu *Matčini chlapci* (*Mothers' Boys*, 1994) Margaret Forsterové a ptá se, zda je takové psaní možno považovat za umění. Viz Anita Brookner, „Unflinching in the face of disaster“, *The Spectator*, 25 June 1994, s. 30–31.
11. Anita Brookner, *A Start in Life*. London: Jonathan Cape 1981; Triad Grafton 1985.
12. John Haffenden, *Novelists in Interview*, s. 66.
13. Anita Brookner, *Look at Me*. London: Jonathan Cape 1983.
14. Anita Brookner, *Hotel du Lac*. London: Jonathan Cape 1984; Triad Grafton 1985.
15. Například viz Gisele Marie Baxter, „Clothes, Men and Books: Cultural Experience and Identity in the Early Novels of Anita Brookner“. *English*, Summer 1993, s. 137.
16. John Haffenden, *Novelists in Interview*, s. 69.
17. Ibid.
18. Ibid., s. 74.
19. Anita Brookner, *Latecomers*. London: Jonathan Cape 1988; Grafton Books 1989.
20. Robert E. Hosmer, *Contemporary British Women Writers*, s. 42.
21. Carole Angie, „Birth marks“. recenze na Brooknerové román *Zavřené oko* (*A Closed Eye*, 1991) v *New Statesman*, 23 August 1991, s. 35.
22. James Buchan, „Sex, death and cups of tea“. *The Spectator*, 22 August 1992, s. 20–1.
23. Frank Kermode, „Small but perfectly formed“. *The Spectator*, 19 June 1993, s. 29–30.
24. Anita Brookner, *Fraud*. London: Jonathan Cape 1992; Harmondsworth: Penguin Books 1993.
25. John Haffenden, *Novelists in Interview*, s. 67.

26. Viz např. R.D. Laing, *Wisdom, Madness and Folly*, 1985.
27. Anita Brookner, *A Private View*. London: Jonathan Cape 1994.
28. Anita Brookner, *Altered States*. London: Jonathan Cape 1996; Harmondsworth: Penguin Books 1997.
29. Anita Brookner, *A Friend from England*. London: Jonathan Cape 1987; Grafton Books 1988.
30. James Buchan v recenzi románu *Podvod se na útoky proti modernosti* („stabs at modernity“) z úst některých postav dívá kriticky. “Sex, death and cups of tea”. *The Spectator*, 22 August 1992, s. 20.