

Franková, Milada

Margaret Drabbleová (nar. 1939)

In: Franková, Milada. *Britské spisovatelky na konci tisíciletí*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1999, pp. 62-76

ISBN 8021021489

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105035>

Access Date: 13. 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.

Margaret Drabbleová (nar. 1939)

Popularita raných románů Margaret Drabbleové se dostavila okamžitě. Pro důvody nemusíme chodit daleko, protože spočívaly v jejich aktuálnosti. Drabbleové tematika a její realistické provedení byly plně v souladu s duchem doby. Radikální změny ve společenských postojích v Británii 60. let zasáhly citelně do postavení žen v soukromé sféře dříve než ve sféře veřejné. Nové možnosti a nové svobody, které se ženám otevřely s lepším přístupem ke vzdělání a s „permisivností“ společnosti, nezůstaly bez komplikací v partnerských a rodinných vztazích a při výchově dětí. Drabbleovou zajímá, jak se mladé ženy v 60. letech vypořádávají se svou v jistém smyslu průkopnickou situací a jakým vnějším okolnostem a vnitřním dilematům při tom musí čelit. Této problematice věnovala první desetiletí své spisovatelské dráhy a šest románů, od prvotiny *Letní ptačí klec* (*A Summer Bird-Cage*, 1963) po *Ucho jehly* (*The Needle's Eye*, 1972). Jejich paradigma stojí na věrohodném příběhu centrální hrdinky — vypravěčky, inteligentní a vzdělané mladé ženy ze střední vrstvy, která ve spleti společenských očekávání, zátěže své vlastní výchovy, rodinných povinností, citů a tužeb hledá pro sebe modus vivendi, který by jí umožnil přijatelný stupeň autonomie.

Takovou hrdinkou je Emma Evansová v románu *Rok v divadle* (*The Garrick Year*, 1964), matka dvou malých dětí a manželka herce se začínající slibnou kariérou, pro niž se musí vzdát nabízeného místa televizní hlasatelky a odstěhovat se na roční festivalovou sezónu do provinčního městečka v západní Anglii. Emma těžce pociťuje nerovnoprávnost svého postavení, ale nevidí východisko:

Nechtělo se mi věřit, že manželství mě připraví i o tohle.

Už mě připravilo o tolik věcí, které jsem dětinsky přeceňovala: mou nezávislost, můj příjem, můj štíhlý pas, můj spánek, většinu mých přátel, kteří dezertovali kvůli Davidovým urážkám ...

Asi jedinou odpovědí bylo, brát to stoicky. Takovou filozofii sice umím praktikovat, ale nenacházím v ní ani potěšení, ani k ní necítím obdiv. (s. 10)¹

Se stejným stoicismem prochází Emma minovým polem věčných hádek se svým egocentrickým manželem, včetně jeho častých ponižujících připomínek, že on je ten, kdo živí rodinu. Vyrovná se s nezdařilým pokusem o nevěru a s ním s extrémny sebedoceňování i sebedůvěry. Emmin stoicismus nikdy neznamena rezignaci, ale naopak představuje sílu, s níž pojmenovává svou situaci a zvládá ji.

I když ich-forma románu dává nahlédnout do psychiky hrdinky, rezolutní realismus Drabbleové spočívá hlavně na vnějším detailu. Divadelní prostředí románu nejen evokuje nový rozkvět divadla a dramatu v poválečné Británii, a zvláště pak v 60. letech, ale odráží i autorčinu intimní znalost divadla a života herců z doby, kdy po studiích v Cambridgi hrála se svým prvním manželem Clivem Swiftem v Royal Shakespeare Company. (Po narození svého prvního dítěte se Drabbleová k herectví už nevrátila.) Postava Wyndhama Farrara v *Roku v divadle*, o němž si Emma myslí, že je v zásadě podvodník, který „má všechny atributy kvality bez kvality samotné“ (s. 170), je tak trochu parodií na slavné módní režiséry a producenty 60. let, kteří víc než kdy jindy udávali tón doby. Celkově je však Drabbleová na komedii příliš vážná a přes nevyhnutelné komično domácích hádek a nehod je zřejmé, že nepíše zábavnou komedii mravů ale kritický společenský román. Kromě otázek ženské nezávislosti a nesnadnosti manželského soužití se Drabbleová dotýká i vždy aktuální anglické přecitlivělosti na třídní příslušnost, k níž se pojí celé důležité pozadí výchovy a mnoha zastávaných hodnot. Jedním z úskalí manželství Emmy a Davida je právě jejich odlišný třídní původ a jejich zkušenost reflektuje obecnou britskou poválečnou zkušenost s představou „beztřídní“ společnosti, která kulminovala v 60. letech.

V emocionálnějším tónu a v kontroverznější situaci se Drabbleová znovu vrací k tématu ženské nezávislosti v následujícím románu *Mlýnský kámen* (*The Millstone*, 1965), který svou úspěšnou filmovou verzí *Dotek lásky*² (*A Touch of Love*) v r. 1969 přispěl k celospolečenské debatě. Když Rosamund, inteligentní, svobodná absolventka Cambridge, zjistí, že za svou první sexuální zkušenost zaplatila otěhotněním, má na vybranou několik tradičních řešení své situace, která nepovažuje za přijatelná, i když její důvody pro ponechání si dítěte jsou všechny v podstatě negativní. Zpočátku jsou spíš výsledkem její neuvěřitelné neinformovanosti a později vědomého společenského vzdoru. Její boj za právo přivést na svět a sama vychovávat nemanželské dítě není bojem o život dítěte, ale bojem o právo na nezávislé rozhodování a proti přežívajícímu puritánství „viktoriánské“ morálky, za níž nemanželské dítě zůstává i v 60. letech nepřijatelným společenským stigmatem pro matku i dítě. Podpory se Rosamundě nedostává ani od vlastní rodiny, přestože se její matka hlásí k feministické tradici. Její feministický postoj však vychází z myšlenek egalitářství, z jakési směsice socialismu a puritánství, které naopak Rosamund viní ze své situace a podrobuje kritice. Drabbleové hrdinka chce být dítětem své doby a ztotožňuje se s dobovým odsuzováním falešné morálky uzavřenosti, potlačení citového vyjádření a sexuality. Svě těhotenství proto dokonce zpočátku vnímá jako trest za svou hrůzu ze sexu spojenou s emocionální nejistotou a chladem („Protože jsem byla v hloubi duše Viktoriánka, zaplatila jsem viktoriánskou daň.“ (s. 18)

S handicapem emocionální a sexuální strnulosti se potýkají hrdinky všech raných románů Drabbleové. Její kořeny mají původ v citové deprivaci dětství prožitého bez lásky v chladném rodinném prostředí, jako Clara ve *Zlatém Jeruzalémě* (Jerusalem the Golden, 1976) nebo Jane ve *Vodopádu* (The Waterfall, 1969). Kompenzaci nacházejí drabbleovské ženy v lásce ke svým dětem, což je zkušenost Emmy v *Roce v divadle*, k vlastnímu překvapení brzy i Rosalind v *Mlýnském kameni* a s neochotným přiznáním i zkušenost Rose v *Uchu jehly*. Jejich vztahy k mužům zůstávají neuspokojivé nebo jen krátkodobé, a přestože muži hrají dostatečně důležitou roli v jejich životě, nejsou středem jejich pozornosti. Sebestředovost drabbleovských hrdinek není pouze přirozeným výsledkem ich-formy narace, ale často víc než zdravým sebezaujetím, jehož egoismus však Drabbleová částečně tlumí svým konceptem prozřetelnosti. Jak Emma, tak Rosalind se snaží nalézt za událostmi ve svém životě hlubší smysl, a podaří se jim tak vyjít z bludného kruhu sebereflexe.

Někdy jsem měla neurčitý a složitý pocit, že toto těhotenství na mne bylo sesláno, aby mně poodhalilo něco úplně jiného než schéma, které jsem obývala.

...

Bylo to jako bych žila příliš dlouho jedním způsobem, v jedné rovině, a to, co jsem ignorovala, se najednou a násilně prosadilo. (*Mlýnský kámen*, s. 67)³

Podobným překonáním osobních traumat končí i *Vodopád* a *Ucho jehly*. Drabbleová se sice pečlivě vyhýbá závěrům, které by se daly považovat za happy end nebo vyřešený problém, přesto její hrdinky dospějí k jakémusi pozitivnímu determinismu, který nepostrádá nadějí.

Nancy S. Hardinová hodnotí prvních šest románů Drabbleové jako studie lidské, a hlavně ženské, povahy, které boří staré stereotypy o ženách, a oceňuje na hrdinkách románů jejich pružnost, nezávislost a výdrž v hledání vlastní identity.⁴ Naopak feministická kritika E.C. Roseové poukazuje na ambivalentnost Drabbleové radikální vize a konzervativního řešení. Roseová označuje její rané dílo za románový přepis myšlenek Simone de Beauvoirové, který, jako Beauvoirová, končí v humanismu a nedává hrdinkám románů šanci se rozvinout a něčeho dosáhnout. Fatalismus Drabbleové vidí jako ochotu „vsadit na existenci Boha.“⁵ Ambivalentní postoj k feministickým požadavkům považuje za hlavní důvod popularity její tvorby, protože exemplárně ztělesňuje stejně ambivalentní postoje k feminismu u většiny čtenářek. Přestože si díla Drabbleové všímá hlavně feministická kritika, jak podotýká M.H. Moranová, Drabbleová odmítá být klasifikována jako „ženská“ spisovatelka („women novelist“), protože její knihy, jak tvrdí, nejsou o feminismu, ani nejsou určeny hlavně ženám.⁶ Na druhé straně je třeba přiznat, že se Drabbleová bezesporu zaměřuje na kritické

posouzení ženské situace a přichází například s termínem „prodejné zboží“ (saleable commodity) pro Emminu hodnotu v roli modelky a reklamní herečky pro jejího agenta Boba (*Rok v divadle*) dlouho předtím, než se tento termín dostal do arzenálu feministické rétoriky. Jako mnoho jiných současných britských spisovatelek však Drabbleová zastává názor, že požadování spravedlnosti pro ženy není synonymické s feminismem:

Rovnoprávností a egalitářstvím se zabývám neustále a ne moc nadějně. Žádná z mých knih není o feminismu, protože moje víra v nutnost spravedlnosti pro ženy (které se jim momentálně nedostává) je tak základní, že mě nikdy nenapadlo jí použít jako tématu. Je částí celku.⁷

Mimoto je samotná výchozí filozofie Drabbleové v rozporu s feministickými cíly, stejně jako s existencialistickým pojetím svobody. Tvrdí, že „nikdy nejsme osvobozeni od své minulosti, nikdy nejsme osvobozeni od nároků jiných a ani bychom si to neměli přát ... Všichni jsme součástí dlouhého dědictví a lidského společenství, v němž každý musí hrát svou příslušnou roli.“⁸

V sedmdesátých letech Drabbleová viditelně opustila románové schéma zaměřené na jeden ženský hlas a příběh a rozšířila a zdůraznila společenské pozadí svých próz. Také její literární činnost se neomezila pouze na beletristickou tvorbu, o čemž svědčí literárně-vědná publikace o Williamu Wordsworthovi a biografie Arnolda Bennetta (1974). Bernard Bergonzi píše pochvalně o kvalitě Bennettovy biografie samotné, ale vyjadřuje se ironicky o obdivu autorky k Bennettovi a jeho dílu, ba dokonce až jakési její identifikaci s tímto odpůrcem modernismu.⁹ Drabbleové sympatie k Bennettovu dílu se ukázaly být také potvrzením jejího vlastního realistického přístupu, od něž se v podstatě nikdy neodchýlila. Za jednu výjimku se snad může považovat její účast na literárním experimentu v rámci Londýnského festivalu 1972, kdy spolu s B.S. Johnsonem editovala román nazvaný *Londýnské následky* (London Consequences), na němž se podílelo dvacet známých spisovatelů včetně Olivie Manningové, Pierse Paula Reada a Evy Figesové. Úkolem editorů bylo dodat první a poslední kapitoly, rámcovou charakteristiku dvou hlavních postav a přidělit každému spoluautorovi jeden den na to, aby si přečetl, co bylo již napsáno, a připsal další část.

I když Drabbleová nikdy nepřestala psát o ženách, její nejdiskutovanější román 70. let, *Doba ledová* (The Ice Age, 1977), se dá považovat za počátek nové fáze její tvorby v tom smyslu, že je víc kronikou doby než příběhem jednotlivce. Navíc je hlavním hrdinou muž, což sice není precedens dalšího vývoje, ale důkaz, že i mužskými postavami jejích románů je třeba se zabývat. Ve zmíněných prózách ze 60. let se vyskytovali muži buď okrajově, nebo odpovídali klišé raně nastupující feministické druhé vlny — nestáli za nic. Emma v *Roce v divadle* shrnula milence Wyndhama i manžela Davida pod jednu hlavičku: nafoukaní sebeobelhávající hlupáci trpící *folie de grandeur*. Jako jediná věrohodná muž-

ská postava prošel pouze Simon Carnish v *Uchu jehly*, a to jen u feministické kritiky, protože viditelně sympatizuje s hrdinkou Rose a snaží se ji pochopit z jejího hlediska.¹⁰ Anthonymu Keatingovi v *Době ledové* přesvědčivost neschází, protože Drabbleová dokázala nejen nezaujatě zaujmout mužské stanovisko, ale stejně nezaujatě nahlédnout i do mužské psyché. Avšak akcenty románu spočívají na širším pohledu a přes nesporný psychologický realismus cítíme emblematickosti postavy Anthonyho, kterou můžeme číst jako alegorii vývoje britské společnosti v 70 letech.

Anthony Keating se ztotožnil s duchem doby, když odhodil svou třídní a rodinnou tradici a vstoupil do světa byznysu a velkých peněz jako obchodník s realitami. Vzrušující ideál peněz, rozvoje, výstavby a prosperity — to byla nová víra, která měla zaplnit místo uprázdněné vírou v Boha a ve staré instituce. S Anthonym se však setkáváme až v horších časech, kdy v 70. letech zasáhla recese a on, s obchodními problémy a po infarktu, chápe svou situaci jako „stav národa v tomto strašném světě.“ Drabbleové kaleidoskopický obraz této britské „doby ledové“ se skládá ze střeptů zklamaných nadějí, rozbitých manželství a zničených životů. S Anthonym, jeho družkou, bývalou herečkou Alison, a desítkou dalších postav pokrývá Drabbleová širokou škálu všech možných problémů hýbajících dobou, od ekonomiky, hříchů nové architektury a nedostatků ve zdravotnictví, po politiku a terorismus. V této složité pavučině sleduje osudy jednotlivců v interakci se společností a jejími institucemi. Ústředním motivem je nepřizeň osudu, odkud přichází a jak se s ní člověk vyrovnává. S Anthonym zvažujeme, jak se dostal do své současné nezáviděníhodné finanční i zdravotní situace. Nakolik v souhrách náhod jeho počátečních úspěchů a pozdějšího nezdaru hrála roli jeho vlastní rozhodnutí, jeho vlastní volba, a čemu vděčí za okolnosti mimo svůj dosah. K Anthonyho nevyjimečnému postavení zvolila Drabbleová ostrou a bolestnou paralelu v Alisonině těžce postižené mladší dcerce Molly, pro niž se Alison vzdala své úspěšné herecké kariéry a snad i zanedbávala starší dceru Jane. Molly je pro Drabbleovou jedním z „tragických případů Boží nelidskosti k člověku“, kdy není na vybranou, kdy je to prostě tak. (s. 106–107)¹¹ Teologická pozice Drabbleové však není nikdy jasně vyhraněná a její zkoumání (ne)spravedlnosti v životě člověka někdy vyzní jako rezignace zlému osudu, jindy jako přijetí vyššího záměru prozřetelnosti, někdy pragmatičtěji ve smyslu přísloví „každé zlo je k něčemu dobré“. V případě Molly se naopak žádné útlchy nedostává. Je zde jen každodenní „výmluvný pohled na nevykupitelnou nespravedlnost a nevykupitelnou bolest.“ (s. 179) Drabbleová k otázce své náboženské víry říká: „Myslím, že jsem tak trochu jako Řekové, s řeckým názorem na bohy. Lépe si je nerozhněvat, protože i když nejsou moc hodní, jsou nesmírně mocní.“¹² Také Anthony Keating, který ani ve vězeňském táboře v komunistickém Valašsku (Walachia) na Balkáně, kde byl odsouzen na šest let za údajnou špionáž, nechce věřit „v náhodnou zlovůli sudíček, oněch tří šedivých sester“ a „je odhod-

lán, sám, ospravedlnit člověku Boží cesty.“ (s. 286) Problém je v tom, že John Milton, jehož slova ze *Ztraceného ráje* (*Paradise Lost*, 1667) si zde vypůjčil, byl člověk hluboce věřící, kdežto pro Anthonyho „otázka je: je [Bůh], nebo není?“ (s. 286)

Drabbleová si Valašsko s neostalinistickou hrůzovládou a chaotickou revolucí nevymyslela ani jako další životní zkoušku pro Anthonyho, ani jako experiment s le carréovskou špionážní zápletkou nebo satiru ve stylu Bradburyho *Devizových kurzů* (*Rates of Exchange*, 1983). Jak nábožensko-filozofický podtext, tak odhlédnutí od britské scény 70. let a její „Doby ledové“ do jiného, a nepochybně horšího, světa zapadá do ideového schématu románu. Rozšíření perspektivy při pohledu na nepřízeň osudu vytváří prostor pro naději. Prolog románu nabízí historickou paralelu mezi euforií 60. let a oslavou revolučních idejí z Miltonovy *Areopagitiky* (1644) a mezi Wordsworthovým vzýváním Miltona, aby se do země vrátila „ctnost, svoboda a síla“ (1802), a smutným stavem Británie v „neovladatelném“ sedmém desetiletí dvacátého století. Ve srovnání se stavem věcí ve Valašsku se stav britské ekonomiky přestane jevit jako alfa a omega možností spravedlivé společnosti. Mimoto se Británie zase vzchopí a Anthony, byť ve vězení, dospěje ke svobodě ducha. Jen postižená Molly a s ní její matka Alison se vymykají vysvětlitelnému schématu Božího plánu: „Británie se uzdraví, ale ne Alison Murray.“ (s. 287) Závěrečným důrazem na nevysvětlitelnou tragickou nespravedlnost v lidském životě Drabbleová paradoxně zpochybňuje utěšitelnost své víry v prozřetelnost a končí tuto kroniku 70. let v temnějším tónu než všechny předchozí romány.

Kronika konce tisíciletí

Zatímco koncizní rané prózy vysloužily Drabbleové přízvisko „George Eliotová dvacátého století“, rozsáhlejší společenské, kriticky laděné romány od *Doby ledové* svádějí ke srovnání s Dickensem.¹³ Avšak Drabbleové trilogie *Zářivá cesta* (*The Radiant Way*, 1987), *Přirozená zvědavost* (*A Natural Curiosity*, 1989) a *Brána ze slonoviny* (*The Gates of Ivory*, 1991) nabízí i časově bližší srovnání s románovými cykly C.P. Snowa (*Cizinci a bratři*; *Strangers and Brothers*, 1940–1970) či Anthony Powella (*Tanec při hudbě času*; *A Dance to the Music of Time*, 1951–1975). Steven Connor používá termínu „románové sekvence“ (*novel sequences*) a řadí sem i volná pokračování některých románů Johna Brainea a Davida Lodge.

Svět sekvence má soběstačnou hustotu, kterou předpokládá u „skutečného“ světa. Je to uzavřený a ucelený paralelní vesmír či fungující simulakrum skutečnosti nejen svou encyklopedickou bohatostí narativního de-

tailu, ale i hojností různých možných perspektiv... Sekvence často nabízí koncentrovanou nebo privatizovanou verzi obecných dějin formou rodinné nebo generační romance ve snaze spojit doménu soukromého, rozšířeného času s veřejným časem historie.¹⁴

Drabbleová si připravila půdu pro takovouto privatizovanou verzi širokého společenského záběru již v *Době ledové* a v následujícím románu *Střední terén* (*The Middle Ground*, 1980), v němž se sice vrací k jedné ústřední hrdince jako ve svých raných prózách, ale intenzivně pracuje s kulisou kosmopolitního Londýna v celé jeho beztvaré proměnlivé současnosti. Žurnalistická kariéra hrdinky Kate akcentuje roli médií v dnešní společnosti a s ní související zásah veřejného, vnějšího světa do světa soukromého, ať už v podobě vzdálených válečných konfliktů nebo jen reklamou na spotřební zboží. Čtyřicetiletá žurnalistka Kate obývá střední terén prostředníka mezi světem veřejným a soukromým, v soukromí se potýká s problémy středního věku a prostřední generace mezi dospívajícími dětmi a starými rodiči, uprostřed změn, které mění její život zevnitř i zvenku. Ohlédnutí zpět od milníku středních let na svou úspěšnou kariéru feministické žurnalistky, rozvedené matky tří dětí a milenky manžela své nejlepší přítelkyně zanechává v Kate spíš pochybnosti než uspokojení, spíš dilemata a ztrátu víry ve feministické ideály než nadšení do budoucna.

Rostoucí skepse z nesplněných příslibů poválečného vývoje v Británii určuje tón celé následující trilogie, která je kronikou Británie 80. let. Pod titulem prvního dílu — *Zářivá cesta* — se skrývá naděje 50. a 60. let na spravedlivější společnost se vzděláním a sociálním zabezpečením pro všechny. V duchu těchto možností vystudovaly Liz, Alix a Esther na univerzitě v Cambridgi a v duchu nadšení pro novou společnost natočil v 60. letech Lizin manžel Charles Headleand televizní pořad o školské reformě nazvaný *Zářivá cesta*. Na opulentním silvestrovském večírku na oslavu nástupu 80. let, kterým román začíná a na němž se Liz nečekaně dozví, že její dvacetileté manželství s Charlesem skončí rozvodem, je náhle zřejmé, že není všechno jak má být, že ona zářivá cesta se ztratila někde ve zmeti slepých uliček. Jednota ideálů poválečného konsenzu se rozpadla do fragmentů postmoderní společnosti. Odtud Drabbleová odvíjí složitou tapiserii prvních let thatcherovské éry s pověstnými škrty na veřejné výdaje a s omezováním moci odborů, čehož synonymem se stala dlouhá a neúspěšná stávková horníků v Yorkshiru v roce 1984–85.

Politický a ekonomický aspekt thatcherismu se nejvíce dotýká Alix Bowenové, jejíž manžel Brian přijde o místo v terciárním vzdělávání a jejíž výchovná práce s delikventními dívkami se rovněž stane obětí úsporných škrťů. Přesto se Alix, byť vychovaná v duchu socialistických labouristických ideálů, neztotožňuje s Brianovou podporou militantních stávkujících horníků, a dilemata jejich politických postojů tak odrážejí krizi britské levice během 80. let. Obraz nastupu-

jícího thatcherismu dokreslují prohlubující se rozdíly mezi prosperujícím Jihem Anglie a stagnujícím Severem, ideál konzumerismu vytlačuje neuskutečněné naděje egalitářství. Avšak otázky, které Drabbleová vznáší, nejsou v první řadě politické. Vyjadřují spíše jen snahu zachytit společenské dění a myšlení, jehož smysl se zdá být stále těžší uchopit. V symbolické rovině jsou toho výrazem všudypřítomné reklamy a graffiti, často srozumitelné jen úzce vymezené společenské skupině. Na jedné ze svých společných procházek se přítelkyně Liz, Alix a Esther snaží vyluštit rébus nápisu „ZABIJTE MOZARTA“: „Je to reklama? Nebo sponzorství? Nebo popularizace anti-elitismu?“ (s. 249)

Hutný realismus svého románu proplétá Drabbleová nitkami různých diskurzů, které mu dodávají „encyklopedickou bohatost“ Connorovy definice. Nechybí ani módní trendy kulturní debaty: historička umění Esther se chystá obohatit svou přednášku o raně renesančních malbách Crivelliho feministickou analýzou jejich údajných falických a uterinních detailů; posedlost jejího démonického italského kolegy Claudia černou magií, skrytou mocí a vlkodlaky připomíná postmodernismus Umberta Eca a Angely Carterové; s psychoanalystkou Liz přicházejí na pořad staré i nové psychologické koncepty, i když její (sebe)důvěru ve vševědoucnost psychoanalýzy postupně podemílají její vlastní nevyřešené problémy; nostalgie 80. let po starých dobrých časech viktoriánské Anglie chápou jedni jako uchovávaní národního dědictví, jiní naopak jako produkci komerčního kýče; nový pohled na staré rituály („keltské, piktské, římské, norské, anglo-saské, normanské, alžbětinské, hanoverské, židovské“, s. 63) či jejich zmatené pozůstatky, které dávno ztratily smysl a teď se stávají součástí hledání kulturní a národní identity, a také poněkud cynické post-strukturalistické analýzy, která složitě dokazuje, že nic stejně nedává smysl. Generační spor dvou tvůrců televizních dokumentů, Charlese Headleanda a jeho syna Jonathana, ukazuje posun od angažovanosti Charlesovy *Zářivé cesty* k postmoderní hře pro potěšení diváka v Jonathanově údajné satíře o soukromých školách. Paradoxně však tento posun zobrazuje i celá Charlesova životní kariéra, od kritické levice k nové pravici a k nadšení pro komerční satelitní televizi.

Multiplicity oblastí zájmů a v nich multiplicity hlasů a pohledů dociluje Drabbleová jednak velikým počtem postav, které v tomto románu vystupují, a jednak záměrnou beztvarostí a rozvětveností jejich zkušeností. Zajímavý je i efekt zmíněk o některých protagonistech z dřívějších románů (jmenován je např. Anthony Keating z *Doby ledové*), který ještě zesiluje dojem neohraňčenosti tohoto vyprávění. K tomu přistupují někdy jen holé výčty událostí a témat jako Falklandská válka, AIDS a otevření čtvrtého televizního kanálu (Channel 4), a naopak přímé vstupy autorky do textu a její komentáře v první osobě. Jako všechny předcházející romány Drabbleové je i *Zářivá cesta* sebereflexivní o psaní. Není výjimkou, že autorka zcela nepokrytě komentuje svůj postup:

Ale tohle je jiná část příběhu, kterou zde nemůžeme sledovat, protože Brian není žena a úvahy o jeho možnostech nebo nedostatku možností v roce 1952 by v této chvíli zmátly narativní tendenci. Zapomeňte, že jsem se o něm zmínila. Vraťme se k Liz, Alix a Esther. (s. 88)

Jinde mluví Drabbleová o psaní nepřímo, prostřednictvím svých románových postav. Povzdech nad vrtkavostí popularity autorů s měnícími se trendy a vkusem v literatuře vycítíme ze srovnání spisovatelských ambicí Briana a jeho dlouholetého přítele Stephena Coxe. Brian, jehož realistické romány z dělnického prostředí byly ještě před několika lety přivítány s uznáním, si nyní uvědomuje, že už nemůže psát tak, jak by chtěl, a proto se odmlčel. Naopak Stephenovy excentrické romány odpovídají postmodernímu vkusu 80. let a získávají mu ceny a pozvání k přednáškám na univerzitách v Anglii a v Americe.

Přestože Drabbleová v zásadě setrvává na realistické pozici, nejedná se o navivní, přímočarý realismus, ale o volbu podloženou povědomím možností postmoderního experimentu. Amorfní společenské panorama románu se spoustou marginálních postav a otevřeným koncem se soustřeďuje kolem tří ústředních hrdinek, a epizody z jejich života jsou navíc strukturálně propojeny s vedlejším, mnohoúčelovým motivem „Hororu z Harrow Road“, případem masového vraha, který usekává svým obětem hlavy. V obecné rovině představuje Horor všudypřítomné násilí v Západní společnosti konce tisíciletí: násilná přepadení, vraždy, terorismus a násilí jako zábavu ve filmu a v televizi. Paradox strachu a vzrušení, odporu a přitažlivosti:

... téma, které fascinovalo celý Londýn ... nový horor spáchaný Hororem z Harrow Road, který si vyžádal další oběť. Všichni tvrdili, že jsou zděšení, a všichni byli potěšeni. (s. 203)

Nikdo kromě přímo zúčastněných není vůči takovéto dvojaké reakci imunní. Horor z Harrow Road se stal mediální „story“.

Psychoterapeutičku Liz spojuje s motivem Hororu z Harrow Road problematika šílenství a odpovědnosti za násilné činy. Liz, stejně jako vlivné teorie R.D. Lainga v 70. letech, zpochybňuje koncept „šílenství“ a „abnormality“ a odmítá pojem „zla“. Drabbleová se zde zabývá tendencí hledat příčiny delikventního chování v rodině a společnosti a snímat odpovědnost z viníka samotného. Také postava sociálně cítící Alix se pojí k této problémové oblasti. Kromě psychologicko-sociologické stránky má motiv Hororu ještě abstraktní dimenzi, která se strukturálně váže hlavně k Esther. V několika postmoderních gestech románu má Esther téměř jasnozřivé noční můry o uťatých hlavách, v jejichž pozadí mohou být renesanční malby s hlavou Jana Křtitele nebo Holoferna, ale také Claudiova magie a dosud netušený fakt, že Horor z Harrow Road žije ve stejném domě jako Esther. Absurdní drama nočního zatčení masového vraha Paula

Whitmorea, kdy Liz a Alix jsou právě na návštěvě u Esther, kontrastuje bezpečí domácího prostoru se strachem z nebezpečí velkoměstské ulice, ale i masivní policejní přítomnost a senzacechtivou pozornost médií s nebránícím se zatčeným, u něhož včasná lidská pozornost mohla vraždám předejít.

Způsobem zobrazení tří hrdinek i ostatních ženských postav románu potvrzuje Drabbleová svůj nefeministický postoj. I v ženské sféře zachovává mnohohlasost a, slovy Olgy Kenyonové, „schopnost zaujímat a opouštět feministickou perspektivu“¹⁶, aniž by přitom popírala či přeceňovala sílu ženské soudržnosti. Drabbleová vlastně polemizuje s jednostranností feminismu 70. let, který, jak dnes přiznává zakladatelka ženského hnutí v Británii Sheila Rowbothamová, dělil vše jednoduše a černobíle na utlačované ženy ve světě mužů.¹⁶ Drabbleové hrdinky v *Zářivé cestě* se nepotýkají s nedostatkem seberealizace a uznání. Drabbleová naopak zkoumá dopad ideálu silné, nezávislé, profesionálně úspěšné ženy na její vlastní integritu i na její blízké okolí. Modelové paradigma splňuje nejlépe Liz Headleandová, známá psychoterapeutička s ordinací v Harley Street, moderní manželka a matka pěti dětí. A právě Liz podrobuje Drabbleová nejkritičtějšímu pohledu. Její sebejistota je otřesena jak Charlesovou žádostí o rozvod, za nějž jí Drabbleová přiřkla nemalou část viny, tak její nečekanou emocionální reakcí, kterou se jí nedaří racionálně zvládnout. Kriticky vidí Liz i její sestra Shirley, která jí zazlívá nezájem o jejich nemocnou matku. Lizin negativní vztah k matce a nešťastnému dětství v Northonu na severu Anglie má, ironicky, hlubší psychologický rozměr. Trauma nejasné nepřítomnosti či smrti otce a s ním spojené traumatické sexuální dospívání jsou dosud neobjasněné veličiny v Lizině podvědomí a v její roli „zraněného hojitele“ jim neubývá na důležitosti. Odhalení matkou přísně střeženého tajemství Lizina otce a okolností jeho smrti v závěru románu je možná poplatné dobové vlně obviňování rodičů ze zneužívání dětí „uvědoměného“ za pomoci psychoanalýzy, Drabbleová mu však nepřisuzuje hojivý účinek epifanie. Charakteristicky skeptický postoj Drabbleové k jednoduchým a jednoznačným řešením svědčí o její snaze o komplexní pohled na společnost a jednotlivce, při čemž nevyděluje ženy do zvláštní kategorie, byť k nim směřuje svůj nepokrytý zájem.

Zatímco starší sestra Drabbleové A.S. Byattová třídlínou kroniku své generace plánovala¹⁷, v autorské poznámce k románu *Přirozená zvědavost* (A Natural Curiosity, 1989) Drabbleová uvádí, že pokračování *Zářivé cesty* vzniklo až z pocitu potřeby zabývat se dál otázkami, které byly v románu nastoleny, ale zůstaly nezodpovězeny. Bližší srovnání pojetí a úspěchu trilogií obou sester by jistě nebylo bez zajímavosti, zvláště máme-li věřit anekdotickým pověstem o jejich literární rivalitě.¹⁸ V kostce můžeme shrnout, že Byattová tíhne k literárním rezonancím, kdežto Drabbleová se soustřeďuje na společenské klima. To je možná i důvod, proč současná literární kritika, zdá se, více oceňuje Byattovou, která získala v roce 1989 za román *Posedlost* (Possession) ocenění Booker Prize, za-

tímco Drabbleové *Přirozená zvědavost* „byla recenzenty téměř všeobecně odsouzena za údajně nevěrohodné postavy a neobratné autorské intervence.“¹⁹ K tomuto hodnocení je však dlužno dodat, že pokračování *Zářivé cesty* se velmi málo liší od svého úspěšného předchůdce stejně encyklopedickým způsobem vyprávění a, jako ostatně celé dílo Drabbleové, zaměřením spíš na jedince ve vztahu ke společnosti než na jeho vnitřní život.

Za stěžejní téma *Přirozené zvědavosti* zvolila Drabbleová v Británii široce diskutovanou otázku známou jako „povaha a výchova“ (nature and nurture) a zaostřila ji na hledání původu násilí a vražedného jednání.²⁰ Alix Bowenová pravidelně navštěvuje ve vězení P. Whitmorea (známého jako Horor z Harrow Road v *Zářivé cestě*), odsouzeného na doživotí za několikasobné vraždy, protože „nemůže uvěřit, že usekávat různým mladým ženám hlavy si Paul Whitmore zvolil z vlastní svobodné (Bohem dané?) vůle.“²¹ Přiklání se proto k argumentům, které usvědčují výchovu, „protože argument ve prospěch povahy je tak strašně nespravedlivý.“ (s. 21) Tímto směrem se také vychyluje populární miska vah. Jedinec sám za nic nemůže, a pokud není na vině výchova, může za jeho chování společnost. Liz Headleandová se domnívá, že „celá lidská historie není ničím jiným než historií prohlubující se psychózy.“ (s. 24) Odtud plyne současný zájem o hledání historických paralel ve starověkých rituálech, zločinech, dávných popravách a vraždách. Alix je ochotná aktualizovat i keltskou královnu Cartimanduu, která zaprodala svůj brigantský lid Římanům výměnou za jejich civilizaci, a domnívá se, že snese srovnání s ústupky Margaret Thatcherové Spojeným Státům, které zrychlují ne všemi vítanou amerikanizaci britské společnosti. Další otázkou je, zda hledání právě těchto paralel a schémat pramení ze zdravé, *přirozené zvědavosti*, nebo zda prohlížení useknutých hlav a masových vrahů v Sále hrůz v muzeu Madame Tussaudové či Alixina posedlost P. Whitmoreem není spíš nepřirozená zvědavost, která živí a omlouvá násilí současné společnosti. Navíc v moderním kritickém myšlení je i slovo „přirozený“ podezřelé a politický nekorektní, protože je pocitováno jako apriorní hodnotový soud. Ať přirozená či nepřirozená, pro Drabbleovou má zásadní důležitost zvědavost sama, v níž oslavuje touhu lidského ducha překonat nepřízeň osudu a najít cestu v chaosu temné reality. Liz Headleandová cítí, že zvědavost ji aktivizuje, a děsí se myšlenky, že by ji ve stáří mohla ztratit, i když se začíná smířovat s vědomím, že ji ani do smrti nebude moci uspokojit. Její přítel Stephen Cox chce vědět, proč se marxistický sen o spravedlivé společnosti změnil v rukou Pola Pota v krvavou tragédii obyvatel Kambodži. O „fatální“ zvědavosti jeho cesty na Východ pojednává třetí díl trilogie.

Stejně jako *Přirozenou zvědavost* pronásledovala negativní kritika i poslední díl trilogie *Brána ze slonoviny* (*The Gates of Ivory*, 1991). Obdivovatelé kompaktních raných románů Drabbleové postrádají v rozsáhlé ambivalenci této společenské ságy autorčin dřívější partikulární fokus.²² Na druhé straně zastán-

cům postmoderního stylu se tento údajný pokus o postmodernismus zdá nedostatečný.²³ Naopak Karen Knutsenová se domnívá, že román tematizuje postmodernismus, a že proto vyžaduje dekonstruktivní čtení. Formu *Brány ze slonoviny* charakterizuje jako postmoderní: fragmentární, nesoudržnou, s rušivými zásahy autora, který tak prozrazuje čtenáři fiktivnost textu, směs žánrů, defamiliarizovanou koláž s otevřeným koncem — „nejasné derridovské splétání, rozplétání a znovusplétání pletiva diskurzu.“²⁴

Avšak Drabbleová se nepoddává dekonstruktivistickému nekonečnému odhalování a unikání významu, ale, jak napovídá název románu, zamýšlí se nad povahou iluzí, falešných snů a ideologií. Prologem nám prozrazuje, že si titul *Brána ze slonoviny* vypůjčila z Homérovy *Odyssey*, kde Penelope mluví o snech a vysvětluje, že sny, které k nám přicházejí přes zrádnou bránu ze slonoviny, jsou falešné představy a nikdy se neuskuteční, zatímco ty, které vidíme branou z rohoviny mluví jasnou řečí o tom, co bude. Román se rozpadá na dva zcela rozdílné světy. Ten, který známe z předchozích dvou dílů, dál sleduje Liz, Alix a Esther v zajetí každodenní banality i osudového vývoje osobních vztahů na pozadí proudu společenských změn. Druhý svět představuje vyvražděná a zdevastovaná Kambodža, kam se vydal po stopách Pola Pota spisovatel Stephen Cox, údajně aby o něm napsal hru, ale jeho cesta je spíš obětí na oltář vlastních zklamaných iluzí o komunistické revoluci. Drabbleová konfrontuje Východ a Západ z pohledu iluze a reality. Iluzornost importovaných západních hodnot, ať už marxistické revoluce v Kambodži nebo tržního hospodářství a materialismu v sousedním Thajsku, a také iluzornost západních představ o Východu. Západ zná Východ jako

hollywoodský snový svět, Město Andělů, v němž autentické detaily neautenticky splynou do obrovské, rozmanité, kaleidoskopické, multietnické, třípytivé, exotické faty morgány orientální kultury, která nikdy neexistovala a nikdy existovat nebude. (s. 104)²⁵

V tomto bodě Drabbleová zřejmě souhlasí s postkoloniálními teoriemi, jmenovitě s Edwardem Saidem a jeho kritikou orientalismu jako západní disciplíny, která legitimizovala falešný obraz Východu na Západě.²⁶ Jen potenciálně realističtější se jeví strašlivé dokumentární filmy o obětech kambodžského pokusu o novou společnost:

Můžeme těmto příběhům ze záhrobní věřit? Je možné, že se takovéto věci v našem světě a naší době dějí? Mrtví a umírající dnes cestují rychle. Můžeme jich sbltnout tisíce u snídaně s topinkou a kávou a další tisíce při večerních zprávách. (s. 4)

Drabbleová ukazuje, že vnímání iluzí a reality na stejné vlnové délce či na stejném televizním kanálu představuje problém, který zapadá do chaotické mno-

hohlasosti naší doby. Také čas jejího románu se rozpadá do podivné mozaiky, kdy se Stephenova kambodžská odyssea epizodicky odehrává zároveň s pozdějšími událostmi v Londýně a s Lizinou „záchrannou“ cestou za ním do Kambodži, a kdy na sebe bere nejrůznější podoby možný osud neznámého kambodžského chlapce Mitry Akruna. Rozrušením časového schématu se Drabbleová, zdá se, ztotožňuje s postmoderním konceptem absence sjednocující metanarace s univerzálně platným významem. Avšak tváří v tvář celkovému efektu *déjàvu* a přesvědčení, že svět takový asi vždycky bude, tváří v tvář slepé uličce všech diskutovaných ideologií, teorií a modních trendů, zpochybňuje Drabbleová bezbřehý relativismus postmoderního pohledu na svět. Poukazuje nejen na iluzornost teorií a ideologií, ale také na jejich manipulativní moc a oddtud zřejmě pochází její ne právě optimistický pohled na přítomnost i budoucnost společnosti. Morální východiska, která nepostmoderně hledá, ji vedou do soukromé sféry. *Brána ze slonoviny* končí obřadem in memoriam Stephena Coxe a po něm večírkem u Liz Headleandové, který je strážlivější a nějak pokornější než ten na počátku 80. let v úvodu *Zářivé cesty*. Znovu se schází Alix, Esther a Liz a jejich přátelství a rodiny, pojmy, které vždy byly a dosud jsou páteří metavyprávění, se zdají být tím záchytným bodem, jež by postmoderní věk mohl odmítat jen ke své vlastní škodě.

Nezastrašena poměrně negativní reakcí na své dva předchozí romány, pokračuje Drabbleová v kritice společnosti na konci tisíciletí v románu *Čarodějnice z Exmooru* (*The Witch of Exmoor*, 1996), i když s viditelnými ústupky větší literárnosti a hravosti textu, jak prozrazuje mysteriózní titul, téměř detektivní zápletka a četné intertextuální aluze. Ale přestože v tomto novém šatě zredukovala obrovské obsazení trilogie jen na tři rodiny sourozenců a jejich problematickou matku, pokrývá s nimi i zde rozsáhlé spektrum intelektuálního a socio-ekonomického diskurzu. Drabbleovou zřejmě nejvíce trápí ztráta vize sociální spravedlnosti v hedonismu a chtivosti postmoderního cynismu a otevřený i skrytý rasismus britského multikulturalismu. V intenzivním dialogu o těchto tématech zkoumá otázku moci: moci svůdných vizí, moci chytrých teorií, moci jejich charismatických mluvčích a nakonec i moci obyčejných jedinců významných jen pro své nejbližší okolí.

Eponymní hrdinka Hilda Huxbyová, známá spisovatelka, žurnalistka a mluvčí společensky prospěšných kauz, v sobě koncentruje drabbleovský temný pohled na „naši báječnou poválečnou civilizaci.“ (s. 72)²⁷ Jako Shakespearův Timon Athénský se cítí znechucena falešností a hrabivostí společnosti a jako Timon uspořádá poslední večeři pro svou rodinu, po níž se zřekne světa a odstěhuje se do zchátralého, strašidelného domu na skále nad mořem, kde hodlá psát své memoáry. Paralelou Timonovy nenávisti k lidstvu je i její neláska k vlastním dětem a odkázání svého značného majetku vnukovi Benjaminovi, což ostatní chápou jako záměr zaset mezi ně svár. Postava Hildy slouží Drabbleové záro-

veň jako prototyp „Špatné matky“, která zasvětila svůj život kariéře a mimoto skrývá před svými dětmi temná rodinná tajemství — motiv, který autorka přebírá z předchozí trilogie. Dobrymi matkami však nejsou ani Hildiny dcery a snacha, kterým při zaměstnání na děti nezbyvá čas. Zdá se, že Drabbleové celková skepse o směřování současné společnosti zahrnuje i stav a následky ženské emancipace. V rámci současného, a to nejen ženského, diskurzu zní hereticky i její četné hrdinky, které, jako v *Čarodějnicí z Exmooru* Gogo, nepovažují sex ve svém životě za příliš důležitý. Ve srovnání s mnoha jinými britskými spisovatelkami jsou sexualita a sexuální svoboda, tato klíčová témata permissivní vlny 60. let a feministické vlny 70. let, u Drabbleové spíš okrajovou záležitostí.

„Čarodějnice“ Hilda sice žije v gotické izolaci své zříceniny nad mořem, ale její nepřátelská zatrpkllost vůči světu dominuje celému románu. Vypravěč(ka) očividně nemá rád(a) své postavy a ošidná hravost titulu a zápletky nic nemění na úplné absenci pozitivního impulzu. Hildin život končí v mořských vlnách a po ní následují dvě další smrti. Zdá se však, že fatalismus „temného vesmíru“ Drabbleové²⁸ dostává kritický osten a důležitější role než nevysvětlitelným silám prozřetelnosti je přisuzována vlastní volbě.

Poznámky

1. Margaret Drabble, *The Garrick Year*. London: Weidenfeld and Nicolson 1964; Harmondsworth: Penguin Books 1966.
2. Pod tímto názvem také vyšel český překlad románu v r. 1976.
3. Margaret Drabble, *The Millstone*. London: Weidenfeld and Nicolson 1965; Harmondsworth: Penguin Books 1966.
4. Nancy S. Hardin, "An Interview with Margaret Drabble", *Contemporary Literature*, 14 (1973), s. 273–295.
5. Ellen Cronan Rose, *The Novels of Margaret Drabble: Equivocal Figures*. London: Macmillan 1980, s. 123.
6. Mary Hurley Moran, *Margaret Drabble: Existing Within Structures*. Southern Illinois University Press 1983.
7. Randall Stevenson, *The British Novel Since the Thirties*. London: Batsford 1986, s. 153.
8. M.H. Moran, *Margaret Drabble: Existing Within Structures*, s. 15.
9. Bernard Bergonzi, "Mr. Bennett and Ms Drabble" v *The Myth of Modernism and Twentieth Century Literature*. New York: St. Martin's Press 1986, s. 12–22.
10. E.C. Rose, *The Novels of Margaret Drabble: Equivocal Figures*, s. 112.
11. Margaret Drabble, *The Ice Age*. London: Weidenfeld and Nicolson 1977; Harmondsworth: Penguin Books 1978.
12. Nancy S. Hardin, "An Interview with Margaret Drabble", s. 284.
13. Randall Stevenson, *The British Novel Since the Thirties*, s. 153.
14. Steven Connor, *The English Novel in History 1950–1995*. London: Routledge 1996, s. 136.
15. Olga Kenyon, *Women Novelists Today*. Brighton: Harvester Press 1988, s. 101.
16. Decca Aitkenhead, "Fem and us". *The Guardian*, May 13, 1997.
17. viz A. S. Byatová, *Panna v zahradě* (1979), *Zátiší* (1985) a *Babylónská věž* (1996).
18. Bel Littlejohn, "A foot carefully placed in the avocado dip". *The Guardian*, 1996, s. 19.

19. James Acheson (ed), *The British and Irish Novel Since 1960*. London: Macmillan 1991, s. 139.
20. Obdobu této debaty najdeme např. i v románu *Matky a synové* (*Mothers' Boys*, 1994) Margaret Forsterové a se zaměřením na kritiku autoritativní výchovy starší generace v *Život jde dál* (*Passing On*, 1989) Penelope Livelyové.
21. Margaret Drabble, *A Natural Curiosity*. London: Viking 1989, s. 21. Titul románu lze považovat za slovní hříčku, a proto by mohl jeho překlad znít i „Přírodní kuriozita“ (viz *Slovník spisovatelů*, Praha: Libri 1996, s. 240), jak by snad bylo možné označit nevysvětlitelnou postavu masového vraha Whitmorea.
22. Harriet Waugh, “Bye, bye, Mitra, and Amen”. *The Spectator*, 5 October 1991, s. 28.
23. Victoria Radin, “A hard time”, *New Statesman*, 25 October, 1991, s. 37–8.
24. Karen Patrick Knutsen, “Leaving Dr. Leavis: A Farewell to the Great Tradition? Margaret Drabble's *The Gates of Ivory*”. *English Studies* vol. 77, No 6, November 1996, s. 585, 588–9.
25. Margaret Drabble, *The Gates of Ivory*. London: Viking 1991; Harmondsworth: Penguin Books 1992.
26. Edward Said, *Orientalism*. London: Routledge 1978.
27. Margaret Drabble, *The Witch of Exmoor*. London: Viking 1996; Harmondsworth: Penguin Books 1997.
28. Mary Hurley Moran, *Margaret Drabble: Existing Within Structures*, s. 18.