

A.L. Kennedyová (nar. 1965)

Vstupu A.L. Kennedyové na britskou literární scénu na samém počátku 90. let bezpochyby pomohlo známé literární ocenění *Mail On Sunday/ John Llewellyn Rhys Prize*, kterého se jí dostalo hned za její první knihu, sbírku povídek *Noční geometrie a garscaddenské vlaky* (Night Geometry and the Garscadden Trains, 1990). I když se nejedná o nějak výjimečné ocenění – v Británii se každoročně udílí několik různých literárních cen – znamenalo to přinejmenším, že další její díla byla již očekávána a nezůstala bez povšimnutí kritiků. Dnešní svět, zdá se, žije udílením cen všemožných druhů, při čemž literární ceny se snad nejvíce blíží slávě těch mediálně nejviditelnějších, udílených v populární hudbě a filmu. A přestože obecnou popularitou s nimi soutěžit nemohou, není dopad literárních cen zanedbatelný. Neovlivňují jen prodej současné literatury, ale se zviditelněním určitých děl a jejich autorů hrají roli ve vytváření literárního kánonu a s ním se podílí na kodifikaci kulturních hodnot doby. Ocenění prvotiny A.L. Kennedyové znamenalo navíc příslib nového skotského talentu, mladého skotského hlasu, který byl v sílící britské debatě o národní a etnické identitě zvláště vítaný. Kennedyová nezklamala očekávání a již o tři roky později vyšel její první román *Hledání možného tance* (Looking for the Possible Dance, 1993). Další prózy, ať už povídky či romány, následovaly v ještě kratších intervalech: *Ted' když jsi zpět* (Now That You're Back, 1994), *Tak jsem ráda* (So I Am Glad, 1995), *Čaj a sušenky* (Tea and Biscuits, 1996), *Prvotní blaženost* (Original Bliss, 1997), *Všechno co potřebuješ* (Everything You Need, 1999), *Nesmazatelné činy* (Indelible Acts, 2002). Následovaly další literární ceny, vlastně většina uvedených titulů získala nějaké ocenění, nejčastěji Knižní cenu Skotské umělecké rady (*Scottish Arts Council Book Award*). Mimoto jde Kennedyová s dobou a komunikuje se svými čtenáři pomocí internetových stránek,¹ odkud se dovídají nejen že se narodila a vychodila školu v Dundee a bakalářský titul získala na Univerzitě ve Warwicku, kde studovala anglickou literaturu a drama, ale jsou zde přímo uvedeny i mnohé její názory na literární tvorbu. Beletrie podle ní není „pouhá recyklace faktů a útržků hovorů vyslechnutých v autobusu“, ale alespoň v jednom smyslu „meditativní únik z vlastního já – a to je podstatně lepší než se přehrabávat v pozůstatcích po jiných lidech.“² Beletrie má význam a záleží na

ní, protože mocně dokazuje, že lidé sdílejí mnoho společného, a hlavně proto, že žije imaginaci. Důležitost představivosti vidí Kennedyová jako zásadní: „Bez imaginace jsme bezmocní, osobně, spirituálně a politicky bezmocní. A svou povahou je požehnáním a radostí.“³ Imaginace jako prekvizita psaní se tedy u Kennedyové nerozlučně pojí s radostí a potěšením z psaní, za jehož osobně nejspokojivější formu považuje beletristickou prózu. A klíč k psaní dobré prózy lze prý nalézt v „letech praxe a pozorování.“ Vzhledem ke Kennedyové univerzitnímu studiu anglické literatury a dramatu v 80. letech i vzhledem k experimentální povaze její prózy se může jevit překvapivý její odmítavý postoj k současné literární vědě, nebo alespoň k některým extrémním postmoderním konceptům. „Smrt autora“ i „smrt románu“ – tyto po desetiletí vážně a vášnivě debatované pojmy – odbývá lakonickým prohlášením, že to je vlastně nesmysl a že „román je mnohem starší a mnohem zdravější než literární establishment, který mu pošťkává na paty.“⁴ Mimoto tvrdí, že kdyby měla psát o svém díle, neuspokojila by literární teoretiky, kteří chtějí mít všechno jasné a vysvětlené ve vztahu k historicko-sociologickému a sexuálnímu kontextu a k místu, které autor/ka zaujímá v tom či onom literárním proudu nebo hnutí.

Svou celkovou obecnou koncepci krásné literatury představila A. L. Kennedyová v přednášce na Knižním festivalu 2001 v Edinburku.⁵ Nepochybuje o tom, že spisovatelé tvoří „nezbytnou a integrální součást kulturního a politického vývoje země“, ale spíše s údivem konstatuje, že veřejnost se zajímá a dokonce důvěřuje názorům spisovatelů na nejrůznější aktuální otázky. Přesto trvá na rozlišení těchto dvou aspektů uznání, neboť mediální pozornost a status spisovatele v současné společnosti nejsou jedno a totéž. Ve vztahu ke Skotsku a skotským autorům a ve svém vlastním vztahu k nim uznává, že mnohé ze skotské kultury a identity bylo v literatuře nejen oslavováno a využíváno, ale pravděpodobně zachráněno skotskými spisovateli. Na druhé straně si ovšem uvědomuje, že se zde nejedná o fenomén výlučně skotský a že podobnou kulturní zkušenost zažila a prožívá většina malých národů žijících pod vlivem jiné dominantní kultury. Zpochybňuje proto klíšé o zvlátnostech „skotství“ a v pohledu na literární tvorbu chce zaujímat mezinárodní perspektivu. Vyzvedává internacionálnost knihy, protože psaní a čtení je podle ní „činnost, která je hluboce lidská a sjednocující.“⁶ Navíc pak beletrii definuje jako psaní, které znamená „osobní a emocionální nasazení, odhalení se ze strany autora: vědomý, tvůrčí akt, demonstrování imaginace a víry, v rámci nichž autor a čtenář vytvoří jednotu.“⁷ Krom toho beletrie může přinést něco víc než žurnalistika nebo literatura faktů: „něco hlubšího, něco před fakty a také po nich.“⁸ Emocionálnost, kreativitu a imaginaci tedy řadí Kennedyová mezi nejcennější rysy beletrie, a proto se obává trendu,

který rozpoznává v médiích a v literární vědě a který nazývá „debeletrizace“ („de-fictionalising“, i když slovo samotné se jí hrubě nelíbí), jakési potlačování beletrie v pravém slova smyslu. Neváhá zde užít silných slov a mluví o zločinu, jehož cílem a výsledkem je „smrt v životě, vyhubení všeho lidského v nás, přivyknutí tichu samotné smrti.“⁹ Podle Kennedyové beletrie má a dodává důstojnost, protože nabízí „artikulovaný potenciál, vyslovené sny, neklamnou krásu a možnosti obrovské, lidské vnitřní reality uvnitř onoho Druhého – uvnitř všech lidských bytostí, jež nejsou já sám, my sami. Poskytuje pravdu – pravdu o tom, že jsme všichni víc, než se zdáme a že to co každý z nás obsahuje, je nezastupitelné.“¹⁰ Zároveň však Kennedyová obhajuje aktuální spojitosti: svědectví beletrie o utiskovaných, uvězněných nebo ohrožených; skutečnost, že spisovatel dává hlas těm, kteří hlas nemají, a tak, ať už doslovně, nebo symbolicky, upozorňuje na nespravedlnosti ve společnosti. Jeho čtenáři pak snad najdou více sil, aby si nespravedlnost oškřivili a postavili se proti ní. Co ovšem považuje Kennedyová za nejdůležitější a v podstatě obsažené v povaze práce spisovatele, je skutečnost, že každý beletrista odporuje silám, které popírají naše společné lidství.¹¹

Kennedyová myslí také na čtenáře, což nebývá pravidlem u všech spisovatelů. Nesporným přínosem beletrie pro čtenáře podle jejího názoru je, že už není sám, neboť beletrie je vždy o jiných lidech; než je čtenář. Souhlasem se čtením čtenář souhlasí s tím, že bude spolupracovat s myslí a hlasem autora a otevře svou mysl fiktivním hlasům, což Kennedyová považuje za narušení velmi intimního soukromí. Představuje si však takové pronikání do soukromí v pozitivním světle, při čemž čtenář mlčky uznává, že myšlenky autora či jeho fiktivních postav mohou být stejně důležité jako jeho vlastní.¹²

Základní podmínka dobré a svobodné beletrie předpokládá imaginaci, i když Kennedyová zároveň tvrdí, že beletrie je již důkazem imaginace. Na imaginaci záleží, protože „bez ní bychom nemohli věřit, že může nastat čas, kdy zdánlivě permanentní nespravedlnost bude odstraněna.“¹³ Přesto si je Kennedyová vědoma dvojsečnosti imaginace jako nástroje psaní i jako zbraně. Poukazuje na nebezpečí okleštění slov a omezení jejich negativnosti, váhání nazvat zlo zlem ve snaze být tolerantní a nevynášet soudy. Naopak volá po právě opačném přístupu, po přezkoumání povahy imaginace a po stálém vznášení otázek. Je přesvědčena, že destruktivní používání imaginace spočívá v zúžení záběru a neznalosti lidské povahy a reality. Naopak plně rozvinutá humanizující síla imaginace ve zdravé beletrii může pomoci bránit naše lidská práva a privilegia.¹⁴ Z oklešťování a mražení beletrie a dušení jejího vnímání a dopadu obviňuje Kennedyová literární kritiku a literární vědu, které si podle ní přisvojují právo prostředníka mezi autorem a čtenářem a okrádají je o intimitu nepřerušené komunikace, součinnosti

myslí, připravují je o víru a sny, zatímco z beletrie udělají hádanku, kterou jen oni umí vyřešit. Navíc se svými kritickými odsudky vlastně snaží určovat, jaká témata či protagonisté jsou pro literární zpracování dost vhodná. Protože existuje dost důkazů takového působení literárního establishmentu již od 17. století, a jak je Kennedyová přesvědčena to platí dodnes, je to jen díky čtenářům a jejich ocenění odvážné literatury, že díla jako *Na věrné hůrce* Emily Brontëové přežila předsudky a nepřázeň dobové kritiky. Další okleštění beletrie na britské literární scéně klade za vinu nakladatelům, kteří vydávají mizivé procento cizích autorů v překladu, a uzavírají se tak světu.¹⁵

Kennedyová se staví za odvážnou literaturu, která se nebojí psát o nepříjemných jevech, o ošklivých věcech a o zlu. Ne proto, aby literatura sloužila jako důkaz společenského darwinismu, ale protože dobrá beletrie o zlu a násilí má moc znepokojovat. Odhaluje nám velkou pravdu o člověčenství zla, vůči němuž jsme nejen všichni zranitelní, ale jehož jsme většinou schopni.¹⁶ Ze stejných důvodů obhajuje také silný jazyk, protože, jak tvrdí, „opravdu potřebujeme jazyk, s nímž si poradíme s obscénností.“¹⁷ Potřebujeme jazyk, který nám dá slova pro hrůzy, jimž musíme čelit a sdělit je světu, a jazyk, s nímž se beletrie dostane do všech psychických koutků mysli i těla.

V článku „Co je ve jméně?“ (What's In A Name?)¹⁸ se Roger Scruton ptá, proč A.L. Kennedyová používá iniciály namísto křestního jména, což bylo sice v módě v době T.S. Eliota a D.H. Lawrence a dalších známých uživatelů dvou iniciál, ale v dnešní době mu to připadá matoucí. A protože dvě iniciály používali převážně muži, považuje je u Kennedyové za pokus o kamufláž, převlek za muže, nicméně s protismyslným výsledkem, neboť v každém řádku Kennedyové textu prý poznává především ženu. Proto sám raději mluví o Alison Kennedyové, i když v katalozích knihoven žádnou spisovatelku toho jména nenajdeme.

Roger Scruton zřejmě není sám, kdo se nad iniciálami A.L. Kennedyové pozastavuje. Avšak pro všechny, kdo chtějí vědět, proč píše pod iniciálami, má Alison Louise Kennedyová celou sadu odpovědí: „NE protože jsem chtěla být androgynní. NE protože jsem chtěla signalizovat, že jsem gay (nejsem). NE protože jsem feministka (jsem humanista). NE protože jsem chtěla dát nekonečným žurnalistům šanci psát akry nesmyslů o dvou písmenech.“¹⁹ V kladné sadě důvodů uvádí, že se za iniciálami chtěla schovat a zůstat v anonymitě. Pádnějším důvodem byly iniciály autorů, které milovala – J.R.R. Tolkiena, C.S. Lewise, E.E. Nisbetta a e.e. cummingse, ale nechtěla vědět, kdo jsou, aby ji nerušili v potěšení ze svých příběhů a hlasů. Tváří v tvář webovým stránkám A.L. Kennedyové by se dalo usuzovat, že během času změnila názor a dobrovolně vystoupila z vytoužené anonymity. Avšak způsobem, jakým na webu odpovídá

na stránky vtípných, triviálních i vážných otázek, si dokáže zachovat odstup. Přes zdánlivou, občas až prostořekou otevřenost toho A.L. Kennedyová o sobě vlastně moc neříká. Podívejme se proto raději, co říkají čtenářům o světě, a snad i o své autorce, její romány a povídky.

Permanentní psychodrama: neurotičtí hrdinové, rozhněvané hrdinky

Prózy A.L. Kennedyové se vyznačují chudým dějem a absencí zápletky, zatímco jejich roli přebírá sebestředné psychologické drama. Důležitost společensko-historického kontextu nepřesahuje jeho mlhavé kontury. Sebestředný zájem hlavního hrdiny nebo hrdinky, často zároveň vypravěče/vypravěčky, se někdy rozšíří na partnerku či partnera současného nebo případně již minulého vztahu, ale ne více než jako na předmět své vlastní touhy, nejistoty nebo i nelibosti, či dokonce nenávisti. Co tedy zaplňuje většinu stránek Kennedyové prózy jsou převážně depresivní obrazy obnaženého každodenního fyzického, sexu, sexuálního násilí, psychických obsesí a strachu. Jejím temným pohledem na temnější stránky bytí proniká jen málo světla. A i když tvrdí, že „zdravá beletrie (jí) dává slova pro části a funkce vylučovacího a reprodukčního systému, aby se jim mohla smát,“²⁰ o humoru nemůže být ani řeči. Zdá se proto na místě, podívat se na Kennedyové psaní z pohledu moderní psychoanalytické literární teorie.

Současná, poststrukturalistická psychoanalytická kritika vychází z jazyka a jazyk také především zohledňuje. Klasická psychoanalytická analýza nahlížela na literární dílo jako na fantazii či symptom jeho autora a zajímala se tedy spíš o psychoanalýzu autora, případně o psychoanalýzu literárních postav jako produktu autorova podvědomí. V 50. a 60. letech dvacátého století se zájem psychoanalytické kritiky obrátil ke vztahu mezi textem a čtenářem. Čtenářova identita a očekávání interpretují text a zároveň přetvářejí i čtenáře samotného. Tento proces obsahuje podobnost mezi psychoanalýzou a literaturou, a tou je vyprávění příběhů. Jak čtenář, tak psychoanalytik hledají v příběhu spjitosti a příčiny, interpretují a rekonstruují významy. Přeskupení akcentů z autora a literárních postav na čtenáře nijak nesnížilo důležitost role touhy obsažené stejně tak v procesu psaní jako v procesu čtení. Spjitosti mezi touhou a podvědomím zůstávají v popředí zájmu psychoanalýzy i psychoanalytické literární teorie i při dalším posunu centra zájmu k úloze jazyka.

Jacques Lacan mluví o interferenci a pulzování touhy, o touze, jež nás určuje, ale jež zároveň uniká rigiditě signifikačního systému. Člověk si vždy znovu představuje ztracený, primordiální předmět svého zájmu, jednotu s matkou. Mezi předměty touhy a neadekvátností signifikačního systému se objevuje re-

alita, která je neuchopitelná. Podobně se projeví podvědomí v nesouhlasu mezi jazykem a touhou.²¹ V používání slov dochází proto k posunům, za něž je odpovědné podvědomí vedené touhou. Metaforu lze považovat za symptom, který odhaluje potlačenou touhu. Lacanovská literárně vědná práce se tedy soustřeďuje na struktury touhy, jak je podmiňuje signifikační řetěz.²² Z Lacanovy revize Freudismu se do psychoanalytické literární teorie významně přenáší i názor, že moderní psychoanalytik není ten, kdo všechno ví. Podle tohoto vzoru lacanovská psychoanalytická teorie neklade důraz na přisvojení si autorova významu (co tím chtěl autor říci), ale zdůrazňuje přivlastnění si čtenářem. Čtenář přichází s novým, inovačním čtením, které bere v úvahu problematický vztah mezi autorem a textem a mezi čtenářem a textem, objevuje nestabilitu jejich postavení a problematickost záměru.²³

A.L. Kennedyová zdůrazňuje a oceňuje u čtenáře jeho vůli spolupracovat s myslí a hlasem autora, který naplňuje svými slovy ústa a mysl čtenáře. Kennedyová to sice označuje za nejintimnější vetření se do soukromí čtenáře, které navíc může v případě románu trvat týdny, ale hned dodává pozitivní polehčující okolnosti. Čtenář nejenže potlačí nedůvěru k cizímu příběhu, ale mlčky připouští, že autorovy myšlenky jsou stejně důležité jako jeho vlastní. Čtenář pak věří v autorem vytvořené postavy, zajímají ho a má pro ně pochopení. Odtud neváhá Kennedyová zájit o ještě jeden didaktický krok dál s tvrzením, že takový čtenář pak nebude snad vraždit, ani vraždy a ubližování jiným tolerovat.²⁴ Na rozdíl od této teze o zájmu a toleranci čtenáře, o jeho otevření se jiným, vytváří Kennedyová ve svých prózách postavy zcela sebestředové, zahleděné do svého vždy problematického nitra. Egocentrismu protagonistů odpovídá jak tematika, tak forma prózy. Nejsou zde dějově bohaté příběhy, ale spíš opakující se motivy: rodiče opouštějí své děti nebo umírají, rozbíjejí se vztahy mezi manžely nebo partnery. Kennedyové typický protagonista, ať už muž či žena, patří mezi ty opuštěné a ze strany osamělé/ho hrdinky/hrdiny je také nastaven úhel pohledu vypravěče. V titulní povídce Kennedyové první sbírky *Noční geometrie a garscaddenské vlaky* nám sama vypravěčka poví, jak v manželském trojúhelníku vzalo za své její dlouholeté manželství a krásná představa společného stáří:

Duncan a já, v důchodu, si budeme stále bližší, budeme stále klidnější, budou vnučata, pikniky, zahrádka a jemné, bílé vlasy. Budeme mít vzájemnou důvěru a pochopení, důstojnost v nemoci a nebudeme umírat sami. Až budeme pryč, zanecháme za sebou dobré věci. Nedovedu si představit, odkud toto všechno pochází, vím jen, že se toho těžko vzdávalo.²⁵

V následující povídce „Pohyblivý dům“ (The moving house) se strašlivá osamělost dívenky Grace, znásilněné matčiným přítelem, promítá do neméně smutného obrazu její dřívější ztráty. Tou je jediná vzpomínka na otce, který je opustil, když byla ještě docela malá, a v oně vzpomínce mu bezpečně usíná na klíně, s rukou v jeho dlani.

Román *Tak jsem ráda* (So I am Glad, 1995) má typickou kennedyovskou hrdinku – vypravěčku, osamělou v zajetí vlastního proudu vědomí. Její osamělost neznamená fyzickou samotou. Na první stránce ji nacházíme při sexuálním aktu, který se však v pochodech její mysli nezdá být podstatný („Sex. Nevím, co to znamená.“²⁶). Navíc do jejího života vstoupí muž, který se jeví být někdo, kdo ztratil paměť a neví kdo je. Ale i sama hrdinka má o své identitě nejasnosti; neboť „co vypadá jako klid a mír, je vlastně prázdný prostor – nebo přesněji řečeno, pauza. Nejsem klidná, jsem nespontánní. Když se mi něco přihodí, nevím, co mám cítit“ (s. 5). Také v *Prvotní blaženosti* (Original Bliss, 1999), v titulní povídce svazku, bojuje Helen Brindlová svým vnitřním životem se svou každodenní realitou. V obou případech se jedná o psychické drama – emocionální paralýzu způsobenou fyzickým i citovým zneužíváním ze strany manžela a pomalý vnitřní boj s ním. S vnitřní, traumatickou, osamělostí se Kennedyová zabývá od počátku svého psaní. Již ve svém prvním románu *Hledání možného tance* (Looking for the Possible Dance, 1993) na počátku 90. let vytvořila patologicky introvertní hrdinku, která sleduje každé sebemenší hnutí svých citů a pocitů, převážně ke svému otci a k příteli Colinovi, s nimiž komunikuje v bizarním, ne příliš jasném dialogu. Strukturální paralela jejího pokusu o komunikaci s tělesně a mentálně postiženým Jamiem ve vlaku do Londýna podtrhává kusé a nedokonalé možnosti sdělení a pochopení, i když se zdá, že s handicapovaným Jamiem se Margaret snaží o poznání více než v případě svého otce i přítele Colina.

Trýzeň ztráty a osamělosti Nathana Staplese, jednoho ze dvou hlavních protagonistů rozsáhlého románu *Všechno co potřebuješ* (Everything You Need, 1999) trvá již mnoho let. Ode dne, kdy jej asi před patnácti lety opustila manželka a s jejich malou dcerkou zmizela z jeho dosahu. Román se odehrává v průběhu let 1990–1997, po která je mu sice jeho znovunalezená dcera Mary nablízku, ale Nathan jí nemá odvahu říct, že je její otec. Jeho osamělost nepředstavuje prázdnotu, ale prostor naplněný obsesivní touhou.

Obsesivní touhu živí egocentrismus Kennedyové postav. Předmětem touhy Nathana Staplese nepřestává ani po letech být jeho odloučená manželka Maura, nebo přesněji řečeno sex s ní. Také pro mladého Jonathana, přítele Mary, je milování s ní „všechno co potřebuje.“²⁷ Stálou touhou po sexu, zdá se, žijí všichni

protagonisté A.L. Kennedyové. Jejich touha milovat se, nebo spíš „fuck“, se však upírá spíš k vlastnímu pocitu touhy samotné, než k předmětu touhy mimo sebe, a je proto ve své podstatě egoistická. Z takového rámce vybočují už pak jen trošku, ale rozhodně ne docela, Jackovy sado-masochistické „speciální potřeby“ (s. 390–93). Nathan sice nakonec obdivuje krásu Jackových orgánů (podobně jako král Lear ve hře Edwarda Bonda s obdivem prohlížející vnitřní orgány popravené Regan), které jeho přítel a editor v závěti odkázal vědět, ale Maura ho zajímá hlavně jako sexuální objekt. Také dceru Mary chce vlastnit jako nepostradatelný, absolutně milovaný otec. Intenzita, s níž se Nathan, ale i Mary, upínají na jednotlivé detailní projevy svých obsesí a tužeb ve vztahu k jiným, činí z jejich života konstantní drama, které ale nevede k žádnému rozuzlení.

Kennedyové temný svět absence a touhy nenabízí východiska, ba ani víc než náznak naděje. Životy aktérů na kennedyovské scéně jakoby se točily v bezcílném kruhu, v němž čas od času dochází k erupcím násilí. Asi není divu, že v tomto jejich přesexualizovaném světě se jedná o domácí sexuální násilí. K již zmíněné znásilněné Grace (*Noční Geometrie*) či bité paní Brindlové (*Prvotní blaženost*), přidejme ještě Jennifer (*Tak jsem ráda*), kterou v raném dětství nutili vlastní rodiče, aby se na ně dívala při souloži. V posledním jmenovaném případě se nabízejí nitky spojitosti mezi Jennifeřinou psychikou a její traumatickou zkušeností z dětství a přímo vybízejí k užití psychoanalytických kritických postupů.

Zatímco neurotické bytí Kennedyové protagonistů přitahuje psychoanalytické kritické postupy, z hlediska realismu se její postavy jeví méně zajímavé, protože jsou méně věrohodné. Jejich totální sebezaujetí a totální nezáměr o širší okolní svět vyznívá nejen patologicky, ale zužuje svět Kennedyové próz na bizarní společenství podivínů ne nepodobné podivné skupině spisovatelů žijící v úplné izolaci na waleském ostrůvku v románu *Všechno co potřebuješ*, jaksí mimo místo i čas, sotva poznatelné jako současný svět. Trey Strecker se sice zmiňuje o Kennedyové „pronikavé společenské kritice“²⁸ v románu *Tak jsem ráda*, skutečností ale zůstává, že ani zde, ani v jiných prózách A.L. Kennedyové není společenské pozadí, ani současná britská či skotská problematika, v popředí zájmu. Samotná autorka sice prohlašuje, že jedním z jejích záměrů je psát o obyčejných lidech,²⁹ přesto lze jen ztěží její hrdiny a hrdinky za takové považovat.

Výrazně se ovšem projevují rozhněvané hlasy Kennedyové postav, hlavně u hlavních hrdinek, ať už jsou zároveň v roli vypravěček či nikoliv. Ve *Všem co potřebuješ*, v interním monologu, se Mary typicky rozcíljuje nad Nathanem:

Panebože, člověče, já vím, že jsi kvůli něčemu rozrušený. Víím, že jsi většinou kvůli něčemu rozrušený. Já vím, že jsi zatracený emocionální

hemofilik, ale když neřekneš, co se děje, tak já ti nemohu pomoci. Mám pochopení, ale nemůžu pomoci. (s. 474)

Nathan je tak trochu výjimkou mezi hlavními postavami Kennedyové románů, protože je muž, ale to je také jediné, čím se podstatně od hrdinek liší. Maryin vlastní stav permanentního rozrušení a rozzlobení se odráží v jejím hlase a rezonuje s Margaret z *Hledání možného tance* i s Jennifer z *Tak jsem ráda*. Jejich hlasy jakoby zosobňovaly, nebo alespoň ilustrovaly, jeden proud ve feministické kritické teorii 80. a 90. let, totiž tezi „feministického vzteku“ („feminist rage“) Sandry M. Gilbertové a Susan Gubarové z jejich vlivné studie *Bláznivá v podkrovní* (*The Madwoman in the Attic*, 1979). V literárním výrazu feministického vzteku v dílech spisovatelek vidí Gilbertová a Gubarová snahu žen – spisovatelek najít vlastní hlas a vymknout se tak konvencím mužského textu, tradice psaní vytvořené muži.³⁰ O dvě desetiletí později se však A.L. Kennedyová zdá být dál. Její rozhněvané ženské hlasy nevedou primárně feministický boj, ani otevřeně, ani skrytě (jak podle Gilbertové a Gubarové činily spisovatelky již v 18. a 19. století). Kennedyové vlastní hlas je sebejitý, nepokrytě ženský a nezdá se mít problémy s „mužskou tradicí“ psaní. Nicméně psaní samo o sobě, tedy literární psaní, hledání formy a výrazu, představuje jednoznačně nejdůležitější aspekt Kennedyové prózy.

Kennedyová tematizuje psaní a tomuto záměru podřizuje děj, charakterizaci i formu svých textů. Její seberefereční a sebereflexivní prózu lze označit za experimentální a postmoderní. Kathleen Wheelerová zdůrazňuje posedlost Kennedyové vypravěčů „nemožností říci pravdu“, ale zároveň uvědoměním, že to není na vyprávění příběhu to nejdůležitější.³¹ Sebereflexivnost a další postmoderní nástroje, jako fragmentárnost a proud vědomí vnitřního monologu, charakterizují celé dosavadní dílo Kennedyové. Typické jsou mlhavé, vesměs odpudivé a zcela nejasné začátky románů, kdy na prvních deseti až dvaceti stránkách čtenář tápe a těžko si představuje, co si představuje Kennedyová. Silný jazyk, šokující ve své otevřenosti a až monotónní vulgárnosti, hraje v autorčině experimentování roli zřejmě nejzásadnější.

Přímé a nejširší uplatnění postmoderní sebereflexivnosti najdeme v románu *Všechno co potřebuješ*, v jeho metarománové debatě. Oba hlavní protagonisté, Nathan Staples, úspěšný autor populárních drasťáků, a devatenáctiletá Mary Lambová, nadějná adeptka spisovatelského umění, se nacházejí ve Spolku spisovatelů na prakticky neobydleném ostrůvku u waleského pobřeží. Stipendium Spolku a Nathan jako mentor mají Mary pomoci najít vlastní literární hlas. I přes takto nastavenou scénu se přímé debaty o psaní ve větší míře sice nedo-

čkáme, přesto téma a realita kreativního procesu celý román zaplňují. Dočkáme se i rozsáhlých ukázek románu v románu, když Nathan, pro svou stále nic netušící dceru Mary, píše příběh svého vztahu s její matkou Maurou. Zároveň se má jednat o Nathanovo zásadní dílo, jeho velký, opravdový román, který má být důstojným završením jeho dlouholeté vášně pro psaní, jíž podřídil celý svůj život. Kennedyová vyděluje údajně kapitoly z Nathanovy knihy od odstatního textu graficky: tyto stránky mají vzhled strojopisu. A protože tematicky se vlastně jedná jen o retrospektivní odbočku v celkovém vyprávění, grafické rozlišení se zdá být jediným zřetelným předělem mezi „oběma“ romány, protože Kennedyové Nathan – spisovatel se stylisticky nijak výrazně neliší od vševědoucího vypravěče centrálního příběhu a ani od Kennedyové jiných vypravěčů. Grafického odlišení ovšem Kennedyová užívá hojně i v jiných situacích, například kurzívu pro interní monology, které jakoby se vymykaly hlasu vševědoucího vypravěče. V kurzívou psaném interním monologu se pak ještě objevují tučně vytištěná slova i věty, které nesou silný důraz, jakoby autorka nedůvěřovala důrazu slov samotných. I v těchto detailech spočívá Kennedyové literární experiment.

K debatě o psaní přistupuje také Jennifer v *Tak jsem ráda*, i když jen krátce a překvapivě teprve ke konci románu. Přestože je Jennifer vypravěčkou celého příběhu, jako autorka knihy se představí až v její druhé třetině, zároveň se svými názory na psaní. Svě vyprávění v první osobě potvrzuje jako svůj vlastní příběh, jímž chce přemýšlet o sobě, i když ví, že to není pro ni dobré, protože tak znovu otvírá staré rány. Autobiografičnost vyprávění ještě dokládá argumenty, že by pro ni bylo lehčí psát vymyšlené příběhy. Staví tedy fakta proti fikci a snad jinými slovy i pravdu proti lži. S pojmy pravdy a lži v psaní si Kennedyová pohrává i v některých svých povídkách. Vypravěč(ka) „Role významných zámlk ve skotské historii“ (The role of notable silences in Scottish history) (*Noční geometrie a garscaddenské vlaky*) začíná prohlášením: „Mluvit pravdu je pro mne velmi těžké.“ (s. 62) Dál debatuje o tom, že tedy lže, už proto, že to nikomu nevádí, že si toho nikdo nevšímá a hlavně proto, že články, které píše do časopisů, jsou pak zajímavější než pravda. Povídka „Ohřívám si ruce a povídám lži“ (Warming My Hands and Telling Lies) (*Ted' když jsi zpět*) stojí na metafikční debatě. Hrdinkou je zapomenutá skotská spisovatelka žijící v Dublinu, která už nechce psát, neboť podle ní „psaní nemá žádný smysl, protože není k ničemu dobré. Nemá vůbec žádný efekt.“³² Setkání s ní si vynutil její obdivovatel a literární žurnalista, aby o ní mohl napsat. Nakonec odchází od Monagh Cairnsové s rukopisem její starší povídky s dodatkem, který vysvětluje, jak se věci měly s jejím psáním. Tedy nejen povídka v povídce, ale každý z těchto „textů“ obsahuje ještě další vrstvu – a všechny jsou o psaní.

Osvědčené experimentování s rozdrobenou chronologií a s formou proudu vědomí, které tvoří základ každého textu Kennedyové, doplňuje občas ještě fantastický element. V *Hledání možného tance* má Margaret sen, který vyzní spíš jako mysteriózní setkání s jejím zemřelým otcem. Navíc později, při tanci na skotském ceilidh, „si je jistá, že ji pozoruje spřízněná mysl ... a opět má pocit, že je pozorována a že svého pozorovatele zná.“³³ Do románu *Tak jsem ráda* vytvořila Kennedyová skutečně fantastickou postavu, i když je její fantastičnost v průběhu děje několikrát zpochybněna a dočasně se nabízí i možné vysvětlení její existence, jen aby nakonec bylo zvráceno. V Glasgowě konce 20. století se totiž objeví v domě sdíleném několika mladými lidmi muž, který svěří vypravěčce Jennifer, že je Savinien de Cyrano de Bergerac. Kennedyová, zdá se, vytváří fantastické postavy, aby kladly některé metafyzické, dnes patrně staromódní, otázky; potřebuje Cyrana – Saviniena, aby mluvil o cti a smrti, zatímco její současní protagonisté se spíš soustřeďují na svůj vlastní život a jeho velmi bezprostřední projevy.

Není nadsázkou tvrdit, že v centru Kennedyové psaní i experimentování se nachází jazyk – jazyk jako způsob vyjádření, a to zpravidla ani ne tak vyjádření velkých myšlenek, ani velkých příběhů, ale spíš jazyk sám o sobě. V tomto smyslu vyzněla i kusá ponaučení, kterých se dostalo od Nathana Mary (*Všechno co potřebuješ*), když se přišla učit psát na Foal Island. Dostala za úkol popisovat věci, hledat přesná slova, reprodukovat zážitky. Z takovýchto postupů jakoby se skládala i Kennedyové próza a snad odráží Nathanova slova, totiž že „spisovatelé jsou kompulzivní odhalovači“ (s. 90). „Odhalování“ se i u Kennedyové odehrává v rámci hledání přesných slov a reprodukce prožitků. Její vypravěči zvou čtenáře k dlouhým stránkám popisů zkušeností, které nemusí být ani důležité, ani zvláště zajímavé. Navíc bývají buď nezaostřené a mlhavé, nebo do té míry fragmentární, že mohou představovat problém v porozumění. Ale naopak obsahují Kennedyové texty pasáže, které vynikají ostrým viděním, neotřelou metaforou a imaginací:

Dívala se, jak ze stromu padá lípové semínko, prosvítá jím chycený sluneční paprsek a točí jím dokola až září, klesá nepředstavitelně pomalu, takže musela zadržet dech, aby nemrkla, dokud nebylo dole na chodníku, zase obyčejné (s. 55).

Nad poetickými a příjemnými obrazy však drtivě převažují drsné a zlostné scény, a hlavně, nad jazykem poezie převládá hrubý a sprostý jazyk násilných a brutálních scén, dialogů i interních monologů. Toto směřování má i diachronickou

dimenzi. Za deset, dvanáct let od Kennedyové prvotiny, drobných povídek *Noční geometrie a garscaddenské vlaky* na počátku 90. let, k rozsáhlejší práci na přelomu tisíciletí se poetický jazyk jasných barev čím dál víc vytrácí, nebo spíš utápí v záplavě drsných slov rozhodně temnějšího vidění světa. Nelze přejít bez povšimnutí, že, jak říká Toby Mundy, Kennedyová „je nepochybně v první lize, když přijde na klení.“³⁴ Mona Knappová si myslí, že její „únavné nadužívání klení snižuje čtivost románu (*Všechno co potřebuješ*).“³⁵ Pokud bychom chtěli Kennedyové texty použít jako měřítko současného jazyka, museli bychom bez váhání souhlasit s kritickým výrokem spisovatelky Maureen Duffyové, která lituje, že bohatost angličtiny se rychle redukuje na všudypřítomné „Fuck“.³⁶ Všemi tvary, významy i spojeními tohoto v pravdě okřídleného výrazu, a mnoha dalších, oplývají snad všechny dialogy i interní monology Kennedyové románů i povídek. Dialogy mimoto charakterizují zámlky, které z většiny mluvčích činí nevýmluvné, spíš špatně komunikující hrdiny. Navíc pro ně jejich tvůrkyně vymyslela graficky i zvukově komické vycpávky, které zvýrazňují komunikační nejistoty („hmff“, „hhafff“, „hhrrmm“ apod.). Stejně tak méně expresivní zvuk „mmhm“, i když plní běžnou eliptickou funkci, nebývá do té míry jako u Kennedyové v literárním textu využíván.

Šokující v Kennedyové psaní je její hledání jazyka pro tradičně nepopsatelné, pro více méně tabuizované obrazy základních tělesných funkcí a hrubších stránek sexuality. Úvodní povídka *Prvotní blaženosti* plně odpovídá tomuto modelu, i když podobné pasáže nechybí ani v románech. Spolu s lavinovitým klením a údajným jazykem hlubin a zákoutí lidské psychy nezní výsledek ani komicky, ani optimisticky. Není proto divu, že právě jazyková stránka Kennedyové prózy bývá přijímána rozporuplně. Již zmíněný Toby Mundy říká, že „neuprosná skatologie, obsese bolestí, zoufalý sex, rány a smrt nás ubíjejí a otupují.“ Na druhé straně nachází Trey Strecker v takovém bádání v lidské psyché humor a lidskost.³⁷ Katie Grantová nabádá čtenáře, aby se napřed nasnídali, než začnou číst Kennedyové román *Všechno co potřebuješ* a podivuje se nad tím, proč si mladí skotští spisovatelé myslí, že nutně musí znečistit svůj text obscénnostmi, aby náhodou nebyli považováni za nudné.³⁸ V dosti ostrém protikladu chválí Kennedyovou Mona Knappová za „jemně zdrženlivý smysl pro humor.“³⁹

Ve své již citované přednášce (PEN Lecture) A.L. Kennedyová obhájuje místo jazyka ulice, ba stoky, v literatuře a knihy, které jím vyrušují čtenáře z klidu, považuje za nezbytné. A pokračuje: „Jestliže nám chce autor ocitovat jazyk nenávisti a bigotnosti, abychom si jej vyslechli v onom soukromém, osobním prostoru rezervovaném pro beletrii, nečiní tak proto, že je bigotní, ale protože

mu na stavu světa záleží“ (s. 9). Jako autorka takovýchto knih však Kennedyová čtenáři nic neulehčuje. Postavy i vypravěč/ka jejích románů a povídek jsou jako doma ve svém jazykovém a morálním prostředí, a tak vyzývají čtenáře spíš k bezmezné toleranci než ke kritické reflexi. Kennedyová sama jakoby pak zastávala stejný názor jako spisovatelka Lynda v románu *Všechno co potřebuješ*: „Opravdový zkurvený parchant spisovatel, který se dívá na všechno, ať spí či bdí, zvědavost bez zábran, bez morálních soudů, nic víc než chuť.“⁴⁰ Takový postoj se ovšem zdá být v rozporu s Kennedyové vzletnými slovy z úvodu k *Novému psaní 9* (New Writing 9, 2000):

Realitu angličtiny jako živé, proměnlivé podoby světových jazyků, z nichž každý je schopen obohacovat a debatovat s ostatními, oslavují jedinci, které spojuje lidská touha komunikovat, postavit něco z ničeho, sdílet vzlet ducha.⁴¹

Podobně rozporuplně se může jevit i jeden z proklamovaných záměrů Kennedyové próz tvář v tvář jejím protagonistům. Zatímco všechny její postavy jsou až chorobně egocentrické, od čtenáře očekává spolupráci (s autorkou) a zájem o všechny tyto egoistické hlasy, které ve svých románech představuje jako spíš typické obyvatele dnešního světa. Alespoň svět jejích próz jiní lidé neobývají. Ohlasy na knihy A.L. Kennedyové obvykle určité diskrepance reflektují, ale zároveň k nim často diametrálně odlišným hodnocením přidávají. Vedle již zmíněných poznámek k jazyku se týkají i jiných aspektů jejích textů. Ruth Scurrové hodnotí v souhrnu *Všechno co potřebuješ* jako román, který je „sentimentální, legrační, chytrý, ale také hloupý.“⁴² U stejného románu chválu za „nelitostnou pozornost našim nejhlubším potřebám a obavám“ kontruje Toby Mundy zároveň kritikou nevěrohodných postav a nepravděpodobnosti jejich vzájemných vztahů. Na nepravděpodobnost příběhu navzdory jeho tvůrčí imaginaci poukazuje Mona Knappová v recenzi na *Prvotní blaženost*. Stejný titul ale popisuje Eamonn Wall jako zvláštní a nepředvídatelný román, který vyústí v „přesvědčivý příběh lásky.“⁴³ Přes sebevědomou bravuru svých textů si je Kennedyová pravděpodobně vědoma kontroverzí, k nimž dochází uvnitř textů i nad nimi. Snad proto si nedávno zvolila nebeletristické, ale vnitřně kontroverzní téma – *O býčích zápasech* (On Bull Fighting, 2000), aby na něm prokázala, jestli „je ještě schopná vůbec něco psát.“⁴⁴ A i když v této zkoušce spisovatelské krize zřejmě obstála, nic se nezměnilo na protichůdné recepci následujícího svazku povídek *Nesmazatelné činy* (Indelible Acts, 2002) – v očích či slovech Sama Phippse utápějícím se v chmurách, navíc ne právě zajímavých⁴⁵, kdežto

podle názoru Katie Owenové, potvrzujícím A.L. Kennedyovou jako jednu z nejlepších britských spisovatelů.⁴⁶

U Kennedyové bývá však zvláště zdůrazňován její skotský původ a ve Skotsku se také odehrává převážná většina jejích příběhů, což znamená, že do jazyka dialogů nezřídka probleskují místní výrazy a obraty. Avšak na rozdíl od Jamese Kelmana nebo Alasdaira Graye, výrazných jmen tak zvané skotské literární renesance 70. a 80. let, Kennedyová nepoužívá dialektu, i když Grayův vliv na svou tvorbu nepopírá. Dialekt zřejmě nepovažuje za svůj jazykový prostředek, přestože si je niterně vědoma paralel mezi jazykovou zkušeností Skotska a britských kolonií, když říká: „Pokřívíte jim jazyk, ukradete jim jazyk, dáte jim jiný jazyk, v zásadě je přinutíte mluvit spisovnou angličtinou.“⁴⁷ Takto vysvětlený proces z hlediska postkoloniální teorie nejen potvrzuje Kennedyové vlastní stanovisko, ale staví její používání alespoň sporadických skotských výrazů do specifického světla deklarovaného „skotsství“. Přesto Kennedyová skotskou stránku své identity jako spisovatelka nepřeceňuje, ani ji příliš nezdůrazňuje. Obsah i tón jejích próz nemusí být nutně těsně vázán národnostně, ani zeměpisně, časově však výrazně spadá do naší doby na přelomu 21. století.

Poznámky:

- 1 Viz www.contemporarywriters.com. 28. 1. 2003
- 2 www.a-l-kennedy.co.uk/faq.htm. 12. 2. 2003
- 3 Ibid.
- 4 Ibid.
- 5 www.a-l-kennedy.co.uk/PEN.htm.
- 6 Ibid., 1.
- 7 Ibid., 2.
- 8 Ibid., 8.
- 9 Ibid., 2.
- 10 Ibid., 5.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid., 6.
- 15 Ibid., 7.
- 16 Ibid., 8–9.
- 17 Ibid., 9.
- 18 PN Review (Manchester)(28:1) September-October 2001, 42–45.
- 19 www.a-l-kennedy.co.uk/faq.htm.
- 20 www.a-l-kennedy.co.uk/PEN.htm, 9
- 21 Elizabeth Wright, „Modern Psychoanalytic Criticism“ in Ann Jefferson and David Robey, *Modern Literary Theory*. London: Bastford 1982, 153.
- 22 Ibid., 154.

- 23 Ibid., 161.
- 24 www.a-l-kennedy.co.uk/PEN.htm, 5.
- 25 *Night Geometry and the Garscadden Trains*. London: Polygon 1990; Phoenix 1993, 33.
- 26 *So I Am Glad*. London: Jonathan Cape 1995; Vintage 1996, 2.
- 27 *Everything You Need*. London: Jonathan Cape 1999; Vintage 2000, 16.
- 28 Trey Strecker, „So I Am Glad“, *Review of Contemporary Fiction*. Illinois State University, Summer 2000, 176–7. http://lion.chadwyck.co.uk/lion_ref_abell.
- 29 www.a-l-kennedy.co.uk/PEN.htm, 5.
- 30 Viz také kritiku Gilbertové a Gubarové in Toril Moi, *Textual, Sexual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen 1985; Routledge 1991, 58–62.
- 31 Kathleen Wheeler, *A Critical Guide to Twentieth-Century Women Novelists*. Oxford: Blackwell 1997, 312–14.
- 32 *Now That You Are Back*. London: Jonathan Cape 1994, 156.
- 33 *Looking for the Possible Dance*. London: Martin Secker and Warburg 1993; London: Vintage 1998, 198.
- 34 Toby Mundy, „A.L. Kennedy: *Everything You Need*.“ *New Statesman*, 24 May 1999, 49.
- 35 Mona Knapp, „*Everything You Need*.“ *World Literature Today: a literary quarterly of the University of Oklahoma*, Spring 2002, 151.
- 36 Maureen Duffy, *England. The Making of the Myth*. London: Fourth Estate 2001.
- 37 Trey Strecker, „*Everything You Need*.“ *Review of Contemporary Fiction*, Illinois State University, Spring 2002, 142.
- 38 Katie Grant, „More four letter words than you need“. *The Spectator*, May 29, 1999, 40–41.
- 39 Mona Knapp, „*Original Bliss*.“ *World Literature Today: a literary quarterly of the University of Oklahoma*, Autumn 1999, 736–37.
- 40 Citováno z recenze Ruth Scurr, „Authors and appetites“. *TLS* May 21, 1999.
- 41 A. L. Kennedy and John Fowles (eds), *New Writing 9*. London: Vintage 2000, x.
- 42 Ruth Scurr, op.cit.
- 43 Eamonn Wall, „*Original Bliss*.“ *Fiction Review of Contemporary Fiction*. Illinois State University, Fall 1999, 161–162.
- 44 Frances Lannon, „Taking the bull by the horns – and the camera“. *TLS*, January 21, 2000.
- 45 Sam Phipps, „A damned dark dozen.“ *The Spectator*, 16 November 2002.
- 46 Katie Owen, „Sex, Lies and Stories“. *The Times*, 2 October 2002.
- 47 Cristie March, „Bella and the beast (and a few dragons, too): Alasdair Gray and the social resistance of the grotesque.“ *Critique: studies in contemporary fiction*. Washington, DC, Summer 2002, 323–346.