

Franková, Milada

**Margaret Forsterová (nar. 1938)**

In: Franková, Milada. *Britské spisovatelky na konci tisíciletí*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1999, pp. 77-90

ISBN 8021021489

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105034>

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 Forsterová (nar. 1938)

I když Margaret Forsterová patří do stejné generace jako A.S. Byattová, Fay Weldonová či Penelope Livelyová a počtem vydaných románů i odborných studií si nezádá ani s těmi nejproduktivnějšími ze svých současníků, najdeme její jméno po jejich boku v literárně vědných publikacích jen zřídka kdy. Navzdory nezájmu akademické kritiky provázel tvorbu Forsterové živý čtenářský ohlas a na přelomu 80. a 90. došlo i v přístupu literární kritiky k jejímu dílu k určitému zlomu ve smyslu pozitivní pozornosti. Nyní, jak říká Allan Massie, „je načase, aby se reputace Forsterové vyrovnala jejímu úspěchu.“<sup>1</sup>

Margaret Forsterová se narodila těsně před válkou v severoanglickém průmyslovém městě Carlisle. V ponurém prostředí dělnické čtvrti a v materiálně neutěšené situaci dělnické rodiny vyrůstala k přesvědčení, že nechce strávit svůj život ve stálém odříkání a službě rodině jako její matka a většina žen v jejich okolí. Silná vůle a bystrý intelekt, a také nové možnosti poválečného rozvoje školství v Británii, jí otevřely únikovou cestu z vymezeného prostoru její společenské třídy, když ze střední dívčí školy získala stipendium na Somerville College v Oxfordu, kde studovala historii. V tomto směru se raná životní dráha Forsterové příliš neliší od mnoha jiných nadaných mladých lidí její generace, kteří, ne nepodobně „rozhněvaným“ hrdinům románů z 50. let, ale i pozdějším románovým hrdinkám Margaret Drabbleové či A.S. Byattové, překročili úspěšně dvě důležité hranice: hranici třídní a neméně důležitou hranici mezi provinčním severem a bohatším jihem Anglie. Jak důležité tyto hranice byly, a vlastně nepřestávají být, přesvědčivě dokazuje frekvence, s níž tato problematika dotváří pozadí mnoha románů posledních pěti desetiletí.

Forsterová začala psát romány již v 60. letech, kdy se brzy po ukončení univerzitního studia provdala a stala se tak ženou v domácnosti s malými dětmi. Jak se dovídáme z jejího „rodinného memoáru“ *Skryté životy* (Hidden Lives, 1995), kde popisuje konvencemi a povinnostmi sešněrovaný život své babičky a své zklamané matky, bylo to právě její dávné předsevzetí, nebýt jako ony, které se stalo počátečním impulzem její tvorby. Chtěla, a bytostně potřebovala dokázat sobě, a také své matce, s jejímž životním postojem vedla od dětství nepřetržitý diskurz, že i vdaná žena může dokázat víc, než být manželkou a matkou. Vášnivý zájem o život žen z neprivilegovaných vrstev, o obyčejnou každodennost zdánlivě obyčejných osudů, se pak stal hlavní hnací silou a zdrojem tematiky jejich próz. Úspěch se dostavil hned s druhým románem *Dívka Georgy* (Georgy Girl, 1965), který byl stejně úspěšně i zfilmován. V následujícím období se v re-

cepci románové tvorby Forsterové odrazily dvě tendence: na jedné straně to byla přetrvávající popularita nově objevené kultury dělnické a nižší střední vrstvy, popularita provinčního románu a v 70. letech nástup druhé feministické vlny, které souzněly s její tematikou; na straně druhé se však u Forsterové příliš neprojevil posun románové tvorby, byl pomalý a nesmělý, směrem k novému experimentu, což mohlo být alespoň jedním z důvodů, proč akademická kritika Forsterovou víceméně přehlížela. V době, kdy se anglický román ocital stále častěji na pranýři pro svou údajnou oddanost tradičnímu realismu bránícímu se inovaci a byl označován za žánr hluboce konzervativní a ve srovnání s francouzskou i americkou tvorbou za doslova anti-experimentální, neměla Forsterová kritiku lámající hůl nad budoucností románu čím zaujmout. Z jejích čtyř románů ze 70. let si přesto dodnes udržel zájem čtenářů v pořadí poslední *Máti, slyšíš mne?* (*Mother Can You Hear Me?*, 1979), zatímco následující pokus o moderní gotickou romanci, *Nevěsta z Lowtherského vrchu* (*The Bride of Lowther Fell*, 1980), nepatří mezi nejzdařilejší příklady tohoto znovu objeveného žánru. Dějová linie s leteckým neštěstím na začátku a nalezením pravých rodičů na konci působí stejně násilně jako halasný feminismus hlavní hrdinky Alexandry, a o nic šťastnější není skloubení jejího dobrodružného pobytu v osamělém domku na severoanglickém vřesovišti s tragickým koncem místní šílené „nevěsty“. Podivný příběh staré slečny Crowdieové, zhrzené nevěsty, která každé ráno znovu marně čeká na rozcestí na svého zrádného ženicha, by si zasloužil citlivějšího ztvárnění než příkrý kontrast s Alexandrou, svobodomyšlnou ženou nové generace, která rozdává svou přízeň mužům, jak se jí zlíbí. Přesto volba tématu i způsob jeho zpracování naznačují, že ani Forsterová neustrnula na přímočarém realismu, jak se prosadil v románu 50. let.

S větším úspěchem uplatňuje Forsterová některé prvky postmoderní estetiky ve svých zralých prózách z posledních let. I když se odmítá podřídít diktátu postmoderní hravosti nebo relativizace či dekonstrukce reality, nezdráhá se sáhnout k dnes oblíbené formě multiplicity vypravěčských hlasů a nevyřešených hledisek, které odrážejí současnou nervozitu z hodnotových soudů. Nenajdeme však u ní úlety do fantazie ani únik k mýtu, alegorickou hru nebo sebereflexivní metafikci. Forsterová dává nepochybně přednost obsahu před formou, jejím prvořadým zájmem zůstávají její románové postavy, hlavně postavy ženské, a jejich postavení a morální dilemata ve skutečném světě. Její vypravěč nezaujímá chladný postoj vnějšího pozorovatele, ale je naopak zainteresovaným spoluúčastníkem, který se ztrácí ve svém textu. V autorčině snaze o interakci s reálným světem teď a tady převládá tradiční anglický empirismus, který svádí čtenáře, aby nazíral Forsterové romány jako sociologický dokument.

## Román a (auto)biografie

Legitimita a relevance studia biografického materiálu pro hodnocení literárního díla byly vždy sporným bodem v literární kritice, o čemž svědčí celá škála kritických přístupů, od těch, které z autorova životopisu vycházejí, po ty, které jej zcela opomíjejí, ba odmítají jako zavádějící klam. Nic na tom nemění fakt, že zvláště romány často uplatňují autobiografické elementy, nebo, a to především prvotiny, mohou být nepokrytě autobiografické. Nicméně samotný žánr románu, který znamená fikci, sebou nese problematizaci faktu.

O svém čtrnáctém a zatím snad nejúspěšnějším románu *Měli muži dost?* (Have the Men Had Enough?, 1989) nám Forsterová prozrazuje, že vzešel zcela z její vlastní zkušenosti, ze skutečné situace, kdy pět let pomáhala pečovat o svou tchýni trpící Alzheimerovou nemocí.<sup>2</sup> Přiznává, že román nevznikl z inspirace, ale účelově, z bezmocného vzteku nad neadekvátností péče o staré a nemocné, a měl podnítit veřejnou debatu o tomto společenském problému. Zároveň však Forsterová vyjadřuje pochybnosti o takovéto románové tvorbě, kde dílo, založené na jen málo pozměněných faktech, drží pohromadě jen díky své románové struktuře, byť bezchybně promyšlené. Zde se ovšem dostáváme k debatě o samé podstatě románu či umění vůbec — k debatě mnohokrát přemílané: do jaké míry je umění společenským dokumentem své doby, a naopak, do jaké míry společnost podmiňuje a vytváří umělecké dílo a je jím ovlivňována. Román Margaret Forsterové možná přispěl k veřejné debatě o geriatrické péči ve Velké Británii, ale tím nepřestal být legitimním uměleckým projevem, stejně jako například D.H. Lawrencův *Milenec Lady Chatterleyové* (Lady Chatterley's Lover, 1928), přestože sehrál důležitou roli v odtabuizování sexu v britské společnosti 60. let, nepřestal být především románem.

Ve svém eseji „Jak se vaří román“ (Cooking the Novel, viz pozn. 2) se Forsterová ptá, zda čtenář může poznat, že se v románu jedná o (autobiografická) fakta, a jestli na tom vlastně záleží. Toto váhání a nejistota, jak přistoupit k autobiografickému příběhu, přimělo Forsterovou k odvážnějšímu formálnímu řešení, nebo, jak sama říká, k využití „všech triků svého řemesla“, kterým se za dvacet pět let psaní naučila. (s. 160) Nejdůležitějším z nich je zde stálé posouvání vypravěčské perspektivy, což Forsterová docílila střídáním dvou vypravěčských hlasů a zároveň přesuny z hlediska časového. Smutný příběh fyzického a mentálního chátrání staré paní McKayové se zrychlujícím se postupem její choroby, a jak jej prožívá její nejbližší rodina, se dovídáme z úst její snachy Jenny a vnučky Hany, které s pomocí několika placených pečovatelek nesou břímě odpovědnosti za babiččino blaho. Lehčí humorný tón počátečních epizod, kdy podáním šestnáctileté Hany ještě pronikají záblesky babiččiny silné osobnosti, se postupně vytrácí v emocionálním dramatu nevyhnutelně prohrané bitvy. Jennin popis událostí je od počátku vážnější, minulý čas jejího vyprávění podtrhuje její do-

spělý odstup. Naopak přítomný čas Haniných vstupů zdůrazňuje její teenage-rovskou přímou, s níž analyzuje a odhaluje chování a pohnutky ostatních členů rodiny, a zároveň prozrazuje citovou intenzitu její vnímavosti, umocněnou citáty typických konverzací s babičkou, komických a bolestných. I když se mezi matkou a dcerou projevuje generační rozdíl v nazírání světa a promítá se i do jejich odlišného názoru na to, zda by se rodina měla či neměla rozhodnout dát babičku do domova, jejich obecný pohled spojuje feministická perspektiva. Péče o senilní babičku je totiž „ženská práce“. Přestože paní McKayová má kromě dcery Bridget také dva syny, od samého počátku, když mírně popletenou babičku přestěhovali ze Skotska do Londýna, připadla automaticky na starost Bridget a Charlieově manželce a dceři. Zatímco Charlieovy peníze alespoň platí postupně rostoucí výdaje za pečovatelky, druhý syn Stuart trvá na ústavní péči ze zdravotního pojištění a odmítá matku navštěvovat. V tomto kontextu nabývá eponymické „Měli muži dost?“ dvojího významu. V babiččině věčné otázce, vycházející zřejmě z hloubi podvědomí, se odráží obsah celého jejího života, jehož nejdůležitějším úkolem byla příprava jídla pro syny, nemalá starost pro vdovu bojující s chudobou. Její otázka může být chápána jako obraz života celých generací manželek a matek synů, ale může se přesmyknout i ve slovní hříčku s trpkým dodatkem, zda teď už mají muži dost péče o svou starou matku. Synové paní McKayové se nejen nepodílejí na každodenních trampotách a práci s hlídáním babičky, ale nepřipouštějí si ani emocionální a morální dilema v otázce domova pro přestárlé, které trápí Bridget, Jenny a Hana. Nedá se však tvrdit, že by Forsterová zaujímalá vůči svým mužským postavám nekompromisně odmítavé stanovisko. Jennin manžel Charlie projde zkušebním testem s dobrými známkami alespoň za spolehlivost. Je však třeba použít zvláštního hodnotícího žebříčku, kde nefigurují položky kvalifikovatelné jako „ženská práce.“ V konečném součtu hodnotí Forsterová pozitivně i Charlieovo rozhodnutí ponechat babiččinu zápalu plic volný průběh bez nasazení antibiotik a svěřit raději přírodě než vědě, aby rozhodla o jejím dalším osudu, a tím rozřešila i rodinné dilema.

Vzorná snacha Jenny vnímá náhlou babiččinu smrt jako osvobození a svou otrěsnou zkušenost a nově nabytou svobodu využije jako nástroj ke své emancipaci. K nevěřicné nespokojenosti svého muže a syna odmítne napříště vařit rodinné nedělní obědy, protože tentokrát už ona „měla dost“. Ve svém náhlém prozření nenachází pochopení pro Bridget, která pro matku truchlí a odmítá nabízenou vizi růžové budoucnosti bez břímě odpovědnosti za ni. Nakonec i Hana, která si dříve s přímostí svého mládí kladla otázku, zda „je lepší být blázen [a obětovat se pro péči o babičku], nebo je lepší být rozumný a krutý [a dát babičku do domova]“ (s. 226), se přihlásí k názoru své matky: „Tvoje generace, Hano, bude muset pořádat demonstrace ve prospěch smrti, budete se muset přestat bát staré zabít.“ (s. 250) Jennino radikální řešení zpochybňuje Forsterová jen nesmělým otazníkem.

V rozhlasovém literárním pořadu na stanici BBC si Zdena Tomínová<sup>3</sup> vybrala k debatě právě Forsterové román *Měli muži dost?*, protože knihu považuje za tematicky relevantní a napsanou s citem a humorem. „Krutý“ však bylo první slovo, které k charakterizaci románu použila — krutý, jak dále rozvedla, ve smyslu krutosti reality a krutosti lidského osudu. Navíc podstatná část debaty obsažené v příběhu zahrnuje i krutost lidskou, kterou Forsterová sice neobchází, ale kterou snad až příliš snadno řeší ve prospěch práva silnějšího.

Jak napovídá i její nebeletristická produkce, Forsterová inklinuje k biografii. V 70. letech napsala životopisnou studii o známé postavě skotské historie, kterou byl Bonnie Prince Charlie, nazvanou *Zbrklé dobrodružství* (*The Rash Adventure*, 1973) a „autobiografii“ W.M. Thackerého (1978). Osmdesátá léta patřila o něco méně známým ženám: ve *Významných sestřích* (*Significant Sisters*, 1986) popsala život a činnost osmi průkopnic feministického hnutí; za biografii Elizabeth Barrett Browningové získala Cenu Královské literární společnosti (*Royal Society of Literature's Award*, 1988). Ocenění se dostalo také její biografii Daphne du Maurierové (*Fawcett Book Prize*, 1994). Část autorčina vlastního životopisu obsahuje rodinná biografie *Skryté životy* (*Hidden Lives. A Family Memoir*, 1995), k jejímuž napsání Forsterovou inspirovala neobjasněná záhada původu a mládí její babičky. Rodinný memoár Forsterové tak nabízí neobvyklé srovnání biografie a autobiografie, které prozrazuje, nakolik ověřitelná fakta často drží pohromadě jen pomocí nespolehlivých detailů z druhé ruky nebo tmelem autorských úvah, které nemají daleko k fikci. Románově působí pravdivá epizoda, a původní podnět pro autorku, kdy po pohřbu babičky Margaret Anne šokovala její tři dcery návštěva neznámé ženy, která prohlásila, že i ona je dcerou zesnulé. Přestože jí nikdo z přítomných nevěřil a k dalšímu setkání ani objasnění nedošlo, zůstal ve vzduchu viset otazník, který vybízel k vyplnění prázdných míst v rané historii života Margaret Anne Jordanové. Úkolu se ujala teprve po mnoha letech Margaret Forsterová, která se narodila až po babiččině smrti. Kromě strohých záznamů v matrice potvrzujících nemanželský původ babičky i existenci nemanželské dcery se jí však nepodařilo zjistit nic z toho, o čem Margaret Anne se svými dcerami nikdy nemluvila: o svém životě až do doby, kdy ve 23 letech nastoupila do služby u carlisleské měšťanské rodiny a později se provdala za jejich otce, místního prosperujícího řezníka. Nezodpovězené otázky a nevyplněné mezery v životním osudu Margaret Anne vznášejí obvinění proti nespravedlivosti puritánské společnosti a třídní nerovnosti, jež zřejmě donutily tuť vzornou manželku a matku úzkostlivě tajit před světem obávané stigma nemanželského dítěte a matky nemanželského dítěte, které se pro mnohé ženy v její době stalo osudným. Že šlo o obavy společenské, a nikoliv jen obavy z manželské žárlivosti, potvrzuje také okolnost, že její manžel jako jediný člen rodiny o nemanželské dceři věděl a dokonce byl za svědka na její svatbě. Forsterová se přiklání k názoru, že pod tíhou přísné společenské morál-

ky dala její babička přednost bezpečí bezúhonné pověsti před vztahem k odložené dceři, která jako vdaná žena dokonce žila v její bezprostřední blízkosti. Forsterová nahlíží na toto tvrdé řešení s pochopením a dokresluje obraz doby množstvím podrobností o tom, jak těžké životní podmínky ženy ze služebných a dělnických vrstev měly.

V případě své vlastní matky však Forsterová vinu za podmínky a postavení, v nichž žila, již jednoznačně na společenské zvyklosti neklade. Lilian, nejstarší ze tří dcer Margaret Anne z manželství s Thomasem Hindem, získala vzdělání a dobré místo v administrativě zdravotní služby, v němž byla spokojená a úspěšná. Že se své nezávislosti a slibné kariéry vzdala, aby mohla mít děti a domácnost, ale hlavně, že se do zaměstnání nevrátila, ani když děti odrostly, bylo její vlastní volbou. Forsterová sice vzpomíná s obdivem a soucitem na vzornou domácnost, kterou její matka dokázala doslova vykouzlit z manželovy malé dělnické mzdy v mizerném obecním domku v dělnické kolonii, přesto však soudí svou matku nejen jako oběť sociálních okolností a manželovy neústupně prosazované role „živitele rodiny“, ale i jako oběť vlastní strnulosti a nedostatku vůle zakořeněné společenské zvyklosti změnit. Juxtapozicí matčina sebezapírání, laskavosti a zbožnosti s jejím očividným zklamáním nad vlastním životem, pocitem, že se vdala pod svou úroveň, a výslednou zatrpklostí, dokládá Forsterová svou feministickou tezi, že ženy musí vzít svůj osud do svých rukou. Avšak přes přinášení obětí a sebezapírání ani přes tichou útěchu z drobných radostí, kterou Lilian nacházela v nákupu pěkného oblečení nebo v posezení u čaje v „lepší“ cukrárně, cesta k ženské emancipaci podle Forsterové nevede. Poněkud neskromně předkládá čtenáři svůj vlastní příklad spisovatelského úspěchu manželky (úspěšného rozhlasového režiséra Huntera Daviese) a matky tří dětí, byť přiznává, že změny ve společenských postojích a technické vymoženosti moderní domácnosti jí poskytly výhody, které ženy matčiny generace neměly. Forsterová ale ani nezakrývá, že její vzájemný vztah s matkou byl vždy oboustranně problematický a obecné argumenty jejich rozdílných postojů se často dostávají i do jejích románů. *Skryté životy* jsou tak nejen poutavým dobovým dokumentem tří generací anglických žen v tomto století, ale i zajímavým nahlédnutím do rodinné kroniky a názorů spisovatelky, v jejíž tvorbě je žena v rodinném kontextu jádrem její tematiky. Bez zajímavosti není ani srovnání románové estetiky Forsterové s touto (auto)biografií, které ukazuje zřetelnou podobnost žánrovou i stylistickou ve smyslu lineárního vyprávění příběhu podloženého (fiktivními) fakty. Tematicky pak ze *Skrytých životů* přímo vychází román *Dítě ve stínu* (Shadow Baby, 1996), který dává odložené, zavržené a zapomenuté nemanželské dceři Margaret Anne Jordanové alespoň fiktivní románový život.

Nepochybně podobným způsobem vznikl i jiný stínový „skrytý život“ v románu *Komorná* (Lady's Maid, 1990), který je jakousi zrcadlovou obdobou biografie

Elizabeth Barret Browningové (1988). K práci na biografii Browningové přivedl Margaret Forsterovou obnovený zájem o poezii této donedávna téměř zapomenuté viktoriánské básnířky, jejíž *Aurora Leighová* (Aurora Leigh, 1857) je dnes znovu vyhledávána jako „feministická epická báseň“. Forsterová se také zasloužila o znovuvydání výboru její poezie, která ve své době byla známější a uznávanější než poezie jejího manžela Roberta Browninga. Zatímco dřívějším zdrojem biografických údajů o Browningové byla její milostná korespondence s Robertem Browningem, Forsterová mohla čerpat z materiálů pocházejících z doby před její známostí a manželstvím s Browningem, které se objevily teprve během posledních třiceti let a do značné míry pohled na Elizabeth Barretovou mění. Při studiu těchto materiálů Forsterovou také zaujaly zmínky o dlouholeté komorné paní Browningové, které ji později inspirovaly k románovému zpracování této postavy, protože nedostatek autentických pramenů jí nedovoloval napsat paralelní biografii služebné, jak by si byla přála.<sup>4</sup>

Historický román a románová biografie *Komorná* tedy vznikl kombinací faktu a fikce, jako „fakce“ (faction), kterou Forsterová údajně nemá příliš v oblibě. Navíc známá fakta ze života Browningových, která tvoří nevyhnutelný rámec příběhu komorné Elizabeth Wilsonové, pociťovala Forsterová nakonec jako silně omezující faktor tvůrčího rozletu.<sup>5</sup> Nicméně výsledkem je dílo, které snad nejvíce z dosavadních románů Forsterové odpovídá tematicky i formálně postmodernímu duchu doby uplatněním pastiše a zaostřením na marginální postavy v historickém kontextu. I když postava paní Browningové zaujímá v příběhu Wilsonové velmi důležitou roli a je na scéně stále přítomna, není pochyb o tom, že *Komorná* je román služebné jako je známý román *Soumrak dne* (The Remains of the Day, 1989) Kazua Ishigura příběhem komorníka. Postmoderní záměr obou románů je zřejmý: dát hlas „skrytým životům“, které v reálném světě i v literatuře zůstávaly na okraji pozornosti téměř bez povšimnutí. Tímto postojem se postmoderní román o služebné zásadně liší například od románu o služce Samuela Richardsona (*Pamela aneb odměněná cnost*; Pamela, or Virtue Rewarded, 1740), jehož účel byl především didaktický. Těžiště románu Forsterové leží jinde. Ačkoliv genericky je téměř pastišem románu rodinného života (domestic novel) Richardsonových následovnic na přelomu 19. století (Jane Austenová, Fanny Burneyová), zaostřením na práci a úděl komorné prozrazuje spíš dnešní zájem, a to nejen ze strany feministické literární kritiky, o život žen a jejich postavení ve společnosti a literatuře. Život služebnictva, či specificky žen ve službě, se v posledních letech stal předmětem mnoha různých studií.<sup>6</sup> Proto není ani u Forsterové bez zajímavosti bohatý románový detail praktické stránky postavení komorné a jejích každodenních povinností, který je navíc pravděpodobně podepřen autentickými doklady z korespondence její slavné zaměstnavatelky a nese i všeobecnou podobnost se služebnými lety babičky Forsterové, jak je popsala ve *Skrytých životech*.



Čtyřicetiletá Elizabeth Wilsonová přišla ze severoanglického Newcastleu do Londýna sloužit jako komorná Elizabeth Barrettové v roce 1844. V rámci přísně dodržované hierarchie služebnictva si uzavřená, stydlivá Wilsonová udržovala odstup od ostatního služebního personálu v domě a s bezvýhradnou loajalitou se věnovala své tehdy nemocné, téměř invalidní paní. Složitý osobní vztah, který se s mnoha náhlými zvraty mezi nimi vyvíjel až do smrti Elizabeth Barrett Brownningové ve Florencii v roce 1861, tvoří hlavní námět a osu příběhu. Rozsáhlý text románu je nabitý podrobnostmi, od receptury na šampon po názory Elizabeth Barrettové na manželství, které před seznámením s Robertem Brownningem považovala za nesvobodu pro ženy, akcentovanou nepřetržitou řadou porodů a potratů. Z feministické perspektivy Forsterové je *Komorná* nekompromisní společenskou kritikou ženského vazalství, z něhož nejsou osvobozeny ani ženy z privilegovaných vrstev. Otcovská tyranie pana Barretta, který se staví proti sňatku svých stárnoucích dcer a nikdy se nesmíří s tajným sňatkem Brownningových, je jen částečně vykoupena oddanou péčí Roberta Brownninga o Elizabethino chatrné zdraví. I když všichni muži v životě Wilsonové znamenají zklamání, včetně jejího italského manžela Fernanda, problematický zůstává i její nejnítěrnější vztah k paní Brownningové. Jejich dlouholetý vztah oddanosti a závislosti, i proklamovaného přátelství ze strany paní Brownningové, je zatížen nepřeklenutelnou třídní bariérou a touha Wilsonové po seberealizaci ve vlastním manželství a mateřství se namísto očekávané ženské solidarity setkává s odmítavým nepochopením a krutým emocionálním vydíráním. Přes odhodlaný pokus o vlastní život se Wilsonové nepodaří oprostít se od silného pouta k Brownningovým, kteří po léta byli „pány jejího osudu.“ (s. 423)<sup>7</sup>

Biografický charakter románu umocňují dopisy Wilsonové, kterými Forsterová, spolu s jazykem dialogů, dokresluje atmosféru 19. století. Zprvu prosté a neumělé dopisy se vyvíjejí s jejich pisatelkou, ale v každém případě zachycují svou výmluvností nápadný kontrast, který existoval mezi viktoriánskou textovou elokvencí a puritánskou uzavřeností, mezi mnohomluvným veřejným projevem a bezhlasou skrytou praxí. Pastiš viktoriánských dopisů a dialogu pak nápadně kontrastuje s postmoderními prvky explicitní sexuality. Nevyslovitelné je vyřčeno a kdysi přísně puritánská Lily Wilsonová nakonec sní o mužském obětí a paní Brownningová se drsně seznámí s úzkostlivě ignorovanými taji svého těla. Forsterová nešetří naturalistickým detailem porodů, potratů a menstruačních komplikací, a nezůstává tak pozadu za mnoha současnými prózami, v nichž se tyto momenty staly osvědčenými stálicemi. Klíčem k úspěchu této románové biografie Forsterové však není počet splněných parametrů současného románu, ale hluboká opravdovost jejího portrétu jednoho zapomenutého života.

## Román jako obraz doby

Převážná část románové tvorby Margaret Forsterové se vztahuje k aktuální současnosti a bez nadsázky je možno říci, že měří puls doby na úrovni rodiny. Mikrokosmos jednotlivců, kteří se snaží řešit tradiční rodinná pouta a vzájemnou odpovědnost tváří v tvář odstředivým silám moderní společnosti, odráží napětí mezi integrujícími a fragmentujícími silami současného makrokosmu. Hrdinky románů Forsterové vedou boj s protichůdnými náladami moderní sebestjisty a starého pesimismu nad nevyřešenými záhadami lidské psychiky, dnes ještě zdůrazněnými typickou nejistotou konce století a navíc konce tisíciletí. V roce 1994 napsala Forsterová román *Matky a synové* (Mothers' Boys), který je možno číst jako zprávu o stavu společnosti v posledním desetiletí dvacátého století, jež si vysloužilo přívlastek století násilí a na jehož samém konci zůstává násilí naléhavým problémem. Forsterová se zde zabývá jedním z bolestných rozporů moderního života: žijeme ve věku psychologie, která nám umožňuje nahlédnout hluboko do psychiky člověka, a přesto bezradně a bezmocně přihlížíme stále vzrůstající násilnosti mládeže. Eponimické matky románu Forsterové trpí chronickou neschopností naší doby čelit zlu, ale zároveň se nemohou zbavit zakořeněného pocitu vlastní viny. V konfrontaci dvou hrdinek Forsterová zkoumá, co spojuje dvě matky, mezi nimiž stojí rozdílné společenské postavení, věkový rozdíl jedné generace a nesmyslný akt násilí, který jim přidělil protichůdné role — matky útočnicka a matky oběti — a jak se vyrovnávají s konfliktem mezi moderním pojetím svobody dítěte a rodičovskou odpovědností a láskou. Forsterová tak sonduje důležitou oblast v životě dnešních žen a zároveň se zřetelně vyslovuje ve prospěch rodiny jako útočiště a záchytného bodu v chaotickém světě.

Násilí a hrůzy obou světových válek byly popsány v nesčetných románech, ale mimo tato temná období našeho století zůstal do nedávna doménou násilných a kriminálních činů v britské literatuře převážně spíš detektivní román. Avšak témata mnoha známých děl posledních dvou desetiletí ukazují, do jaké míry se kriminalita a násilí staly součástí každodenního života a dostaly se tak do společenského podvědomí jako neoddělitelná část obrazu společnosti na konci tohoto tisíciletí. *Londýnská Pole* (London Fields, 1989) Martina Amise, *Hawksmoor* (1985) Petra Ackroyda či *Dítě v čase* (The Child in Time, 1987) Iana McEwana jsou snad nejvýraznějšími doklady této tendence. Přesto u Amise, Ackroyda a McEwana nikdo nepochybuje o tom, že jde o fabulaci, a ne o fakta, o romány v pravém slova smyslu, a nikoliv o druh dokumentární prózy, byť s fiktivními fakty. V případě Forsterové však Anita Brooknerová v recenzi *Matka a synů* takovou námitku vznáší: „Ale je to umění? Čte se to spíš jako reportáž než jako román ...“<sup>46</sup> Nabízí se ale i jiná otázka, totiž proč se pouliční násilí v tak zvýšené míře, ať už více či méně fabulované, v podobě experimentální či doku-

mentární, do krásné literatury vůbec dostává? Proč o něm chtějí spisovatelé psát a čtenáři číst? Na aristotelovskou katarzi se motiv pouličního násilí možná zdá příliš obyčejný, blíž reálné zkušenosti než divadelní tragédii, avšak potřeba uvažovat o extrémních situacích, pocitech a nutkáních, a hledat tak odpovědi a řešení pro současné společenské jevy zůstává ve své podstatě stále stejná.

Do nedávna bylo násilí mladistvých nazíráno převážně jako sociologický problém týkající se určité společenské skupiny s předvídatelnou kauzalitou rozvrácené rodiny, špatné rodičovské péče nebo bezdomovství a kriminality. S posunem věkové hranice k dětské kriminalitě a k závažným projevům násilí u dětí a s debatou o možném negativním vlivu nevhodných televizních programů a počítačových her na psychický vývoj dítěte se problém ghetta stal problémem celospolečenským. Smrt maličkého Johna Bulgera v roce 1994, úmyslně způsobená dvěma chlapci, není ojedinělým šokujícím případem nevysvětlitelné juvenilní násilnosti v Británii či jinde ve světě.

V románu *Matky a synové* byl patnáctiletý Joe Kennedy náhodně přepaden o málo staršími hochy, surově zbit, pomazán výkaly a pořezán noží. Joeovo trauma, z něhož se jen pomalu dostává zpět k normálnímu životu, a neproniknutelné mlčení Lea Jacksona, jediného z útočníků, kterého se policii podařilo zadržet, ani násilný čin samotný však nejsou jediným středem pozornosti románu. Forsterová zaměřuje svůj pohled hlavně k zúčastněným ženám a vnořuje sondu do nitra matek obou chlapců a do traumat, která prožívají ony. Super-realismus výchozí dějové linie zdůrazňuje aktuálnost a autentičnost jejich situace.

Jako nejsilnější rys dramatu, ve kterém se Harriet a Sheila ocitají, vystupuje prastarý a všeobecný pocit viny. „Harriet samozřejmě dávala vinu sobě, jak už to matky vždycky dělají.“ (s. 1)<sup>9</sup> Vina Harriet Kennedyové má spočívat v tom, že nedokázala včas rozpoznat nebezpečí, které ne dost tvrdě a mužně vyhlížejícímu Joeovi hrozilo a už dříve na sebe upozornilo dvěma mírnějšími útoky, a že ho nedokázala ochránit. Ne právě lehký úkol ve světě, kde „mužnost“ je stále chápána jako tvrdost a agresivita a podle Harriet je původcem všeho zla. Harriet a ženy její generace chtějí vychovávat své syny v jiném duchu, v němž agrese není nezbytnou součástí obrazu muže. V Sheilině pocitu viny převládá trýznivý pocit hanby za ohavný čin jejího vnuka Lea, kterého od útlého věku vychovávala, poté co oba jeho rodiče zahynuli při autonehodě. Pro Sheilu, stejně jako pro soudce a pracovníky nápravného zařízení pro mladistvé delikventy zůstává Leova účast na násilném činu nezodpovězeným otazníkem. Jak se mohlo stát, že bezproblémový, inteligentní chlapec z řádné rodiny, kde nestrádal ani materiálně ani emocionálně, byl přistižen na scéně Joeova ponížení s nožem v ruce a odmítá cokoliv říci na svou obranu? Nevysvětlitelnost Leova chování odráží bezradnost současné společnosti při hledání příčin mladistvého násilnictví — často jen „násilí pro zábavu“ — a neschopnost proti němu nalézt účinný lék. Sheila se nepokouší svalit vinu na tlaky současné reality, naopak obviňuje svou

vlastní nedostatečnost a selhání jako matka. Její výčitky svědomí a touha se omluvit „té druhé matce“ za bolest a hrůzu, kterou jí a jejímu synovi Leo způsobil, nakonec vedou k setkání obou žen. Posedlost černou mûrou nesmyslného aktu násilí a jeho následků, posedlost vlastní vinou a neuspokojivá odezva na důkazy lásky a starostlivosti ze strany obou dotyčných synů jsou přímé body kontaktu mezi Sheilou a Harriet, nedostačují však k vytvoření dostatečně pevného mostu k překlenutí toho, co je rozděluje. Forsterová se nepokouší čtenáře utěšit selankou ženské solidarity, přestože impuls k setkání nepopíratelně vyšel z typické ženské touhy si o problémech promluvit, z touhy po kontaktu a z jakéhosi archetypálního povědomí ženské sounáležitosti. Avšak při třídním a věkovém rozdílu jedné generace mezi moderní, sebejistou a výmluvnou podnikatelkou Harriet a starší ženou v domácnosti Sheilou, jejímž údělem vždy bylo brát život jaký je, se jeví i jejich několik rozpačitých setkání jako pozoruhodný úspěch.

Navzdory nesouměřitelnosti jejich povah, společenské třídy a antipodní pozici v odehrávajícím se dramatu mají k sobě obě matky blíže než ke svým manželům, jejichž přístup k útoku na Joea a k následným peripetiím je stroze racionální. V podání Forsterové, podobně jako v jejich předchozích dílech, se muži snadněji vyrovnávají se složitou, emocemi nabitou situací. Jsou dříve ochotni udělat tečku za tím, co se stalo, a vykročit ze sítě obav a trýzně, ve které uvázly Harriet a Sheila. Forsterová však také jako jinde ve svém díle odsouvá mužské postavy na sám okraj svého zájmu a o niternější obraz jejich psychiky se nepokouší. Vypravěčský hlas vychází z vnitřní zkušenosti hrdinek, kdežto Sam, Alan, Sheilin starý otec i oba hoši jsou zprostředkováni jako neznámé veličiny, tak jak se jeví Harriet a Sheile.

Forsterovou zde bezesporu nejvíce zajímá role tragické matky trpící pro své děti a jak se s ní vyrovnává moderní matka na konci dvacátého století. Pocity mateřské viny a mateřský *angst* zřejmě přežily revoluci ve vztazích rodičů a dětí v 60. letech, kdy ve jménu svobodného rozvoje dítěte a svobody mladého člověka vzala za své absolutní autorita rodičů a váha rodičovského slova. Rodičovská odpovědnost se tak dostala do konfliktu s autonomií dítěte. Sheila v románu Forsterové nemohla o nic víc zabránit Leovu náhodnému experimentu s LSD než Harriet Joeovi, aby byl onoho osudného večera sám venku. Přesto Sheila nedokáže překonat pocit odpovědnosti za Leův čin, i když jí její nekompromisně kritický postoj k vnukovi stojí jeho alespoň dočasnou ztrátu.

Leo sice přijímá, byť zdrženlivě, Sheiliny návštěvy v nápravné instituci, kam byl na rok odsouzen, ale vzdálenost, která mezi nimi vznikla, je citelná. Leovo rozhodnutí nevrátit se domů po odpykání trestu hodnotí Sheila jako zneuznání mateřské lásky, které ji zasáhne bolestněji než Leův přečin sám. Také Harriet přinejmenším váhavě uvolňuje Joea ze sevření svého mateřského strachu, který mu neprospívá a který rezolutně odmítá. Pečlivě sleduje každý jeho pohyb

a výraz obličejů a je přesvědčena, že jeho návrat do normálního života, když si našel děvče, je jen dočasný, a že bude zase potřebovat její mateřskou péči. Obě matky v románu Forsterové své syny ve skutečnosti ztrácí. Dramatické okolnosti vnesly chaos do přirozeného procesu uvolňování vztahů mezi matkou a dospívajícím chlapcem a zastihly matky nepřipravené. Snad nejtěžší moment, který musí obě zkušenné matky v *Matkách a synech* překonat, je vědomí, že po utrpení, které se svými syny právě prožily, se pro ně staly břemenem a jejich starostlivost je odmrštěna beze slova uznání.

Přesto Forsterová spíše boří mýtus matky trpitelky, silné bájně matky, od níž se očekává, že unese jakékoliv břímě. Naopak konfrontuje tradiční obraz mateřství s měnícím se názorem na roli ženy-matky v dnešní západní společnosti, aniž by však úlohu matky zbavovala její důležitosti. Dnešní žena je chápána především jako autonomní jedinec a teprve potom jako matka a manželka. Role matky není automaticky součástí života ženy a Forsterová svým románem dokládá, jak nesnadné je tuto roli na sebe vzít. Ani láska Sheily Armstrongové k Leovi se nedostavila automaticky. Nejprve musela ve svých téměř šedesáti letech překonat hrůzu z první cesty do ciziny a letět pro svého vnuka do Afriky, kde zahynula její jediná dcera. Snadné nebylo ani rozhodnutí vzít na sebe v jejím věku odpovědnost za výchovu tříletého chlapce, kterého ještě ani neznala. Avšak ani láska ani léta výchovy neumožňují matce přístup do nitra dítěte. Jak Sheila, tak Harriet po Joeově přepadení brzy zjistí, že své syny vlastně neznají. Forsterová rázně odmítá populární mýtus, že matka je obdařena zvláštní blízkostí ke svému dítěti, která jí dovoluje k němu proniknout. Sheila se nikdy nedoví, co vedlo Lea k účasti na násilném útoku na Joea, stejně jako Harriet neví, co se děje v Joeově mysli, když zuřivě odmítá její projevy sympatie. Jako zřetelný rys realistického obrazu dnešní matky se objevuje u Forsterové i určitá dávka jejího sebeuvědomění. Forsterové postavy matek nejsou odosobněné andělské bytosti s amputovaným ego. Přestože se Sheila a Harriet zcela utápějí ve starosti o své syny, neujde jim, že jejich zájem není vůbec opětován, a necitelné sobectví synů je zraňuje.

Příběhem dvou žen v situaci matek vtažených do soukolí násilí vytvořila Forsterová portrét vcelku obyčejného života, jak jej může prožívat průměrná rodina v naší době. Drama románu, zdánlivě extrémní situace, v níž jsou tyto dva rodinné portréty zasazeny, zachycuje zkušenost, která se stává den ode dne běžnější a kterou mnozí pocítili i na vlastní kůži. Mimoto se díky médiím stává naší každodenní zkušeností zprostředkovaně. Forsterová zaznamenává, jak jeden náhodný akt násilí zasáhle jednotlivce a naruší vztahy v rodině, některé dočasně, jiné nenapravitelně. Harriet a Sheila ztrácí společný jazyk se svými manžely a jejich vzájemné vztahy se syny prochází náhlou a nenávratnou změnou. Děj a postavy románu *Matky a synové* mají obecnou platnost a slouží autorce k debatě o společenském problému. Už samotná povědomost jejího příběhu varuje. Tento individualizovaný, autenticky znějící scénář se v nejrůznějších

obměnách jistě nesčetněkrát odehrál ve skutečném životě. Společnost vnímá násilí jako zlo a jako zlo ho odsuzuje, ale přesto proti němu neumí účinně zasáhnout. Neumí s ním ale ani žít. Současné myšlenkové klima přeje problematizaci pojmů, včetně pojmu zla, odmítáním hodnotových soudů. Výsledná morální konfuze přispívá k náladám nejistoty, které jsou už tradičně spojovány s obdobím na přelomu století. Obraz společnosti, kde násilí se stalo hrozbou každodenního života, je dalším znejistujícím faktorem.

K nejistotě našeho věku patří i obavy o budoucnost rodiny v její tradiční institucionalizované formě. Odstředivé síly vývoje moderní společnosti zredukovaly rozvětvené rodinné klany na nukleární rodinnou jednotku, která je dále ještě vystavena tlaku nových postojů k rozvodu, k svobodným matkám, volnému partnerství a svobodě jednotlivce. Forsterová si všímá aktuálních společenských problémů především v mikrokosmu rodiny. Román *Matky a synové* je také o tom, jak destruktivně násilí, zvláště násilí mladistvých, působí na vztahy v rodině. Začarovaný kruh příčin a následků mladistvé kriminality a násilí „z legrace“ má těsnou souvislost s široce diskutovanou otázkou významu rodiny a jejího osudu, či dokonce „smrti“ v příštím tisíciletí. Avšak společensky angažovaný román Forsterové víc než potvrzuje důležitost rodiny. V jejím díle nepřestává být rodina živou a nutnou jednotkou, která poskytuje podmínky pro zachování těsných vztahů mezi generacemi a především nezbytné podmínky pro výchovu dětí. V románu *Boj o Christabel* (*The Battle for Christabel*, 1991) bere Forsterová v potaz etiku žen, které se rozhodnou mít dítě bez otce. Naopak *Dítě ve stínu* (*Shadow Baby*, 1996) zkoumá zničující situaci, v níž matka opustí své nemanželské dítě a uzavře mu přístup do své nové rodiny.

Forsterová klasifikuje *Boj o Christabel* jako propagandistickou prózu a svůj dřívější román *Měli muži dost?* jako polemiku a trápí ji pochybnosti, že u těchto románů převládly podněty zvenčí nad její vlastní tvůrčí imaginací, kterou považuje za nezadatelný požadavek beletristické tvorby.<sup>10</sup> Román *Matky a synové* a do velké míry i následující *Dítě ve stínu* patří z hlediska aktuálnosti tématu bezesporu do stejné kategorie. Dokumentární povaha těchto románů činí autorčiny pochybnosti pochopitelnými zvláště v naší době, která si udělala fetiš z nového experimentu v literární tvorbě a dává přednost umělosti v umění před sociologickým realismem s morálním podtextem, v jehož duchu Forsterová píše. Na druhé straně však samotná potřeba spisovatelky ztvárnit v románové podobě palčivé společenské problémy vypovídá mnohé o tom, jak hluboké kořeny v podvědomí společnosti zapustily. Pozornost, kterou si románové dokumenty Forsterové v posledních letech získaly<sup>11</sup>, svědčí o tom, že svou vypravěčskou obratností, s níž mísí sentiment s nesentimentálním sociologickým faktem, zasáhla Forsterová citlivý nerv současné společnosti. Navíc reflexí o vztazích v rodině, o násilí, vině, utrpení a odpuštění přesahuje její dílo pouhou aktuálností a dokumentárností debatovaných témat.

## Poznámky

1. Allan Massie toto říká v recenzi jednoho z nejnovějších románů Forsterové, *Mothers' Boys* (1994), avšak ani on ve svém krátkém přehledu současného britského románu *The Novel Today* (1990) Forsterovou nezmiňuje.
2. Margaret Forster, "Cooking the Novel" v Clare Boylan (ed), *The Agony and the Ego*. Harmondsworth: Penguin Books 1993, s. 159–62.
3. Rozhovor se Zdenou Tomínovou pro BBC Radio 4 v lednu 1995.
4. Margaret Forster, "Cooking the Novel", s. 161.
5. Ibid.
6. Např. viz Jessica Gerard, *Country House Life*. Oxford: Blackwell 1994.
7. Margaret Forster, *Lady's Maid*. London: Chatto and Windus 1990; Harmondsworth: Penguin Books 1991.
8. Anita Brookner, "Unflinching in the face of disaster". *The Spectator*, 25 June 1994, s. 30–1.
9. Margaret Forster, *Mothers' Boys*. London: Chatto and Windus 1994; Harmondsworth: Penguin Books 1995.
10. "Cooking the Novel", s. 161.
11. Román *Měli muži dost?* se dostal do užšího výběru na cenu The 1989 Sunday Express Book of the Year Award; recenze v prestižních časopisech: Anita Brookner, "The battle of all mothers" (*The Battle for Christabel*), *The Spectator*, 11 May 1991; Candice Rodd, "Family secrets" (*Shadow Baby*), *TLS*, May 31, 1996.