

Maureen Duffyová (nar. 1933)

Většina z mnoha románů Maureen Duffyové se odehrává v Londýně, kde spisovatelka prožila velkou část svého života a v jehož blízkosti (Worthing, Sussex) se v roce 1933 narodila anglické matce a nepřítomnému irskému otci. Její románová tvorba, započatá v roce 1962 autobiografickým příběhem *Tak to bylo* (That's How It Was), představuje literární ztvárnění autorčina zájmu o britskou historii a současnost a v posledních letech tisíciletí také autorčiny výmluvné pro-evropské orientace. Duffyové široká škála tematická a její názorová tolerance je hmatatelná i v jejížánrové heterogenitě: píše poezii, divadelní hry, romány, ale také nebeletristické práce – biografie, a jako první své dílo v novém tisíciletí, nástin dějin *Anglie, jak se tvořil mýtus* (England. The Making of the Myth, 2001). Její životopis Aphry Behnové *Vášnivá pastýřka* (The Passionate Shepherdess, 1977) vznikl v době, kdy Aphra Behnová patřila ještě k zapomenutým spisovatelkám konce 17. století, o které se teprve později začala zajímat hlavně feministická literární historie a teorie.

Přestože rozsah díla Maureen Duffyové je za čtyři desetiletí její spisovatelské dráhy pozoruhodný (vyšly čtyři svazky poezie, šestnáct románů a šest dramát bylo uvedeno na jevišti), neobjevuje se její jméno mezi nejznámějšími autory druhé poloviny 20. století, i když byla zvolena předsedkyní britského Svazu spisovatelů (Writers' Guild) a na přelomu století působí jako vice-prezidentka Federace evropských spisovatelů (European Writers' Congress). Lindie Brimstoneová mluví dokonce o marginalizaci Maureen Duffyové, kterou připisuje jejímu velmi ranému vystoupení jako lesbická spisovatelka již na počátku 60. let románovou prvotinou *Tak to bylo*. Část viny za údajnou marginalizaci Duffyové dává také tak zvané Věť 28, paragrafu britského Zákona místní správy z roku 1988, který omezoval přístupnost literatury s homosexuální tematikou.¹ Nelze popřít, že otevřené přiznání homosexuality (coming out), jak se stalo v Británii běžným ke konci století, bylo v 60. letech ještě poměrně neobvyklé, i když veřejná debata o dekriminalizaci homosexuality probíhala a mnozí spisovatelé se jí zúčastnili i prostřednictvím svých děl hovořících ve prospěch zrovnoprávnění homosexuálních vztahů. V této souvislosti je však jisté i na místě se ptát, co se má, nebo dá² považovat za homosexuální román.

Názory se mohou různit, ale pouhá přítomnost několika gayů nebo lesbiček mezi protagonisty příběhu nespĺňuje jakoukoliv definici homosexuálního románu. V takovém případě pak ani většina románů Maureen Duffyové označení homosexuální román neodpovídá, snad s výjimkou již zmíněné prvotiny a románu *Mikrokosmos* (*The Microcosm*, 1966), který zobrazuje homosexuální svět v Londýně 60. let. Ostatní Duffyové romány se však takto úzce nevymezují a homosexualita či homosexuální vztahy ani nejsou jejich ústředním motivem. Na druhé straně je dobré mít na paměti, že se v Británii od roku 1967, kdy byl teprve schválen zákon povolující homosexuální vztahy, obecné společenské postoje k homosexualitě výrazně změnilly směrem k větší toleranci. V 80. letech bylo například dílo Jeanette Wintersonové, v mnoha směrech srovnatelné s dílem Maureen Duffyové, včetně lesbické orientace autorky, přijímáno s mnohem menší dávkou předsudků a s daleko větší čtenářskou otevřeností. Dá se tedy spíš usuzovat, že Duffyová tak trošku předběhla svou dobu, jejíž čtenáři nebyli na dosud problematická sexuální témata ještě připraveni. Navíc, zdá se, předstihla Duffyová svou dobu ještě v další rovině, a to v experimentálnosti svého textu. Britský román v 60. a 70. letech se teprve pomalu začínal vymaňovat z poválečného návratu k tradičnímu realismu a nebylo mnoho autorů, kteří chtěli navázat na modely modernistické. Duffyová má bezesporu blíže k modernismu než k realismu, i když jejím textem prostupuje levicové politické smýšlení a společenská kritika. Už v jejích románech z 60. let se setkáváme s rozrušenou chronologií, s proudem vědomí přerušovaným konkrétními realistickými vstupy, se strukturou blížící se anti-románu a hlavně s bohatým, místy až neproniknutelným jazykem, jakoby autorka anticipovala postmodernismus modernistickými nástroji. Retrospektivně, v doslovu z roku 1989 k novému vydání *Mikrokosmu*, vysvětluje Duffyová své spisovatelské názory na jazyk a formu umělecké prózy takto: „Chtěla jsem pro beletrii použít jazyka schopného pozvednutí k poezii ... Chtěla jsem strukturu, v níž by jednotlivé části odvozovaly svůj význam spíš z vzájemného paralelního postavení, než z chronologické návaznosti. Chtěla jsem román v různém šatu, ne jen ve střízlivém obleku. ... Vymyslela jsem pro to, co jsem chtěla dělat, termín ‚mozaikový styl‘, který rozbil tyranii lineárního vyprávění a který se vědomě vracel zpět k Joyceovi.“³ Do posledního slova ilustruje záměr Duffyové i její *Hlavní město* (*Capital*, 1975), jehož „mozaikový styl“ napĺňují scény z mnoha časových poloh vyprávěné několika různými hlasy. V zásadě se střídají pasáže epizod ze současnosti, t.j. ze 70. let dvacátého století, s historickými obrazy, které postupují chronologicky od dávnověku a od v Anglii nalezeného „Swanscombeského člověka“, přes keltskou a římskou Anglii, a dál přes dvě tisíciletí do naší doby.

Vše se ale odehrává na území dnešního Londýna, ať už jde o stíny artušovské legendy Artora a Murddina, kteří se pohybují v okolí Heathrow a Kew, děvy lehkých mravů na ulici Haymarket na přelomu devatenáctého a dvacátého století nebo dva znesvářené historiky v polovině 70. let. Historické pasáže vypráví vševědoucí vypravěč ve 3. osobě, zatímco jedna část současných pasáží patří vypravěči v 1. osobě, který píše, nebo možná jen v duchu oslovuje nepřítomnou partnerku, jíž svěřuje své myšlenky i skládá účty ze svých každodenních aktivit. Jak Duffyová dodává, tento styl jí dal „svobodu být zároveň uvnitř i vně svých postav a zahrnout nejen zeměpisnou šíři, ale také historickou rekonstrukci a pastiš, jako součást teze knihy, že není nic nového pod sluncem.“ Zajímavá se jeví skutečnost, že poslední romány z 90. let, *Illuminace* (Illuminations, 1991) a *Restituce* (Restitution, 1998) naopak vypráví více méně chronologicky ucelené, paralelní realistické příběhy, i když ani zde se alespoň hry s časem Duffyová docela nevzdává. Postmodernost se v nich projevuje spíš umírněnějším formálním experimentováním a zato větším důrazem na témata postmoderní éry. Jedním z nich – otázkou identity – se však nezabývají jen poslední zmíněné romány, ale do jisté míry i celé spisovatelčino předchozí dílo.

Identita a sexualita

Jinými slovy, Maureen Duffyová psala o identitě už dávno předtím, než toto téma přišlo koncem tisíciletí výrazně do módy. Avšak akcenty v okruhu otázek, které téma identity zkoumá, se i u Duffyové různí a vyvíjejí. Ve svém prvním, nepokrytě autobiografickém, románu *Tak to bylo*⁴ akcentuje Duffyová tři hlavní momenty: nepřítomnost otce, objevování vlastní sexuality a hluboký vztah k matce. Nepřítomný otec jako fakt hraje roli určující, neboť jeho absence definuje vztah matky s dcerou. Naopak nepřítomný otec jako postava hraje roli marginální, jako ostatně všechny mužské postavy v tomto románu, protože v důsledku své dlouhodobé, zavrženíhodné nepřítomnosti již není postrádán: „Představa otce mne pronásledovala. Viděla jsem ho v každém světlovlasém irském dělníkovi okolo čtyřicítky. Setkávala jsem se s ním v autobusech a v bufetech, a když řekl, ‘Ty musíš být moje dcera’, odpovídala jsem: ‘Nejsem tvoje dcera. Obešly jsme se bez tebe až do teď’ a už tě nepotřebujeme. Nejsi pro nás ničím.“⁵ Paddy ví, že její otec se s její matkou nikdy neoženil a že ji opustil, když byly Paddy sorva dva měsíce. Roste s ní vědomí, že jejich chudoba není jen důsledkem války a nemoci její matky, ale hlavně selháním otce. V anglickém prostředí není zanedbatelná ani skutečnost, že Paddyin otec byl Ir a katolík a jeho irská identita se pro všechny zřetelně odráží v jejím jméně Paddy. V období

dospívání se Paddy dokonce začne zajímat o katolickou víru, ale brzy tento směr zkoumání kořenů své identity opustí.

Paddyino uvědomování si své lesbické sexuální identity se nese ve velmi tlumeném tónu. Ještě i v „Předmluvě“ k druhému vydání románu naráží Duffyová jen zaobaleně na orientaci, která „v očích světa na samém počátku socio-sexuální revoluce, která vešla posměšně ve známost jako Tančící šedesátá léta, mohla být označována za nemoc, perverznost nebo přinejlepším byla považována za velký handicap.“⁶ V románu samotném vlastně o opravdový lesbický vztah nejde a možnost Paddyiny homosexuality naznačuje jen její nezájem o chlapce a tělesně uvědomovaná láska k učitelce Evelyn, která by jinak mohla být i jen obdivnou dívčí zamilovaností. Ať už však Duffyové „vystoupení“ jako lesbická spisovatelka zní jakkoliv nesměle, v kontextu počátku šedesátých let o nesmělý krok jistě nešlo. Při srovnání s podobně autobiografickou prvotinou Jeanette Wintersonové (*Na světě nejsou jenom pomeranče*, *Oranges Are Not the Only Fruit*, 1985), pocítí čtenář velmi zřetelně, jak daleko se za dvacet tři let, která obě prózy oddělují, posunul vývoj ve společenských, a v tomto případě hlavně literárních, postojích k homosexualitě.

Jak Paddy v románu autoritativně nazvaném *Tak to bylo*, tak Duffyová v jeho předmluvě mluví o „událostech a emocích, které [ji] zformovaly“ (Ibid.). Odvozuje tedy identitu od osobní historie a tento pohled tematizuje v různých modifikacích snad ve všech svých románech. V *Tak to bylo* není centrálním tématem sexualita, i když Duffyová poněkud překvapivě považuje svůj lesbismus za psychologický výsledek svého těsného vztahu ke své matce (Ibid.). A příběh vztahu velké vzájemné lásky Paddy a její křehké, tuberkulózní a zároveň neobyčejně silné matky naplňuje Duffyové román událostmi i emocemi a stejně tak i výraznými ženskými postavami, které dávají textu feministický charakter. Vzhledem k době vzniku románu je na čtenáři, zda jej chce číst jako předchůdce druhé feministické vlny 70. a 80. let, nebo zda vypravěčský hlas Paddy přiřadí spíš mezi hlasy „rozhněvaných mladých mužů“ britské poválečné literární scény.

O devět let a čtyři romány později napsala Maureen Duffyová *Dítě lásky* (Love Child, 1971), román, v němž opět nabízí pohled na vztah matky s dcerou, v němž však lásku přehluší vášně posedivosti a žárlivosti. Poetická próza a romantické pozadí tohoto románu více než prvotinu *Tak to bylo* naplňuje autorčinu představu „energického realismu jako literárního modu, v němž konkrétní obrazy zastávají funkci metafory v poezii.“⁷ Shakespearovský podtext s odkazy na *Othella* a diskuse sokratovsko-platónského „sympozia“ podtrhují drama děje a idejí. Jako Shakespearův Jago vmanipuluje mladičká hrdinka Kit svou matku a jejího milence do žárlivé tragédie, zatímco sama, byt z posedivní

žárlivosti k matce, uvádí v život dialogický argument svého otce, že „ať si člověk myslí, že sleduje cokoliv, v skrytu sleduje své vlastní potěšení.“⁸ Vypravěčka svého strašlivého dramatického pokusu Kit, předčasně dospělá, přemoudřelá dívka s fotografickou pamětí a vysokým I.Q., se ale na druhé straně potýká s adolescentní nejistotou a doufá, že se na ni „nějaká identita usadí nebo že bude schopna nějakou poskládat dohromady z řady barvitých excentric“ (s. 12). Na otázku, odkud pochází, má odpověď: „Nejsem odnikud“ (s. 51), i když většinou žije s rodiči na farmě v americkém státě Massachussets, nebo ve vile u Neapole, pokud nedoprovází otce na přednáškových turné po celém světě. Vykořeněnost a diskontinuitu pociťuje i vůči svým předkům, s nimiž se nedokáže ztotožnit, i když osobně zná svou norskou babičku, matku svého otce. Toto nesporně duffyovské téma zahrnuje i dívčinu sexualitu. Zájem zvláštní, tak trochu androgynické hrdinky Kit o sex se omezuje na voyeurské epizody v italském venkovském hotýlku, kde sleduje svou matku s milencem, avšak erotičnost jejího voyeurismu potlačuje chladnokrevnost jejího jagovského plánu, jímž matčin vztah k Ajaxovi zničí.

Ze zcela jiného úhlu se Duffyová dívá na identitu svých dvou velmi rozdílných protagonistů následujícího románu ze 70. let *Chci jet do Moskvy* (I Want to Go to Moscow, 1973). Chuffa Jarvise a Philomelu svede dohromady aktivismus na ochranu práv zvířat, když společnými silami nejprve vypustí na svobodu farmu norků a pak vyhodí do povětří laboratoř, kde se testují na zvířatech účinky zbraní. Kniha vznikla na počátku 70. let jako dystopická fantazie, ale brzy byla označována za prorockou, protože za pár let se násilný aktivismus stal v Británii realitou. V novém doslovu k románu z roku 1985 Duffyová přiznává, že protestní násilí, které se po studentských bouřích konce 60. let stalo přijatelným a dokonce módním projevem radikálů, ji znepokojovalo. Gandhiovský princip pasivní rezistence se stal staromódním a uvolnil místo slávy Che Guevary.⁹ Duffyová se k tématu násilného protestu vrací po čtvrt století i v románu *Restituce* (1998), kde však dochází k jiným závěrům. Název románu *Chci jet do Moskvy* představuje metaforu ideálu, kterou Duffyová převzala z Čechovových *Třech sester* a která nejeví žádnou souvislost s levicovým nebo dokonce komunistickým idealismem. V románu do velké míry idealizuje násilí ochránců práv zvířat, jejichž vášnivou zastánkyní je sama také.¹⁰ Romantický rozměr propůjčuje i identitě svých románových protagonistů.

Romantický hrdina vévodí i dystopickému příběhu *Gorova sága* (Gor Saga, 1981), kterým Duffyová zahájila třetí desetiletí své románové tvorby. V britské literatuře druhé poloviny 20. století nejsou futuristické, často pokatastrofické příběhy pouze doménou populárního thrilleru. V mnohém si podobné hrůzné vize ne příliš vzdálené budoucnosti vytvořila např. Angela Carterová v románu

Hrdinové a padouši (Heroes and Villains, 1969) již v 60. letech, nebo naopak teprve nedávno Maggie Geeová v *Ledových lidech* (The Ice People, 1998). *Gorova sága* se odehrává v ještě dostatečně rozpoznatelném světě, i když poněkud totalitní Anglie, jejíž společnost se ostře a nekompromisně dělí na „lidi se statusem“ a „nuly“, což jsou převážně nezaměstnaní, žijící v omšelých sídlištích. Všichni společně se ale děsí života ve městech, v nichž vládne policejní teror, anebo zákon gangů a militantních skupin na těch územích, která ovládly. Avšak důležitější roli, než má v románu společenská a politická kritika, dává Duffyová svému hrdinovi Gorovi, který je přímo produktem dystopie. Gora stvořil ve výzkumné laboratoři doktor Forester umělým oplodněním gorily mužským spermatem. Narozené mládě-dítě, shodou okolností vychované jako dítě, žije ve smrtelném nebezpečí, že dr. Forester bude jednoho dne chtít svůj experiment prostě ukončit. Ze všech závažných etických otázek, jimiž je celá tematická oblast nabitá, ztvárňuje Duffyová především hledisko Gorovy identity.¹¹ Nejen je Gorova jinakost zřejmá: nemá rodinu, ani běžně používané jméno, vypadá odlišně a sága jeho schopnosti naučit se mluvit evokuje Kalibana v Shakespearově *Bouři*.¹² Jednoho dne přijde okamžik, kdy se Gor musí začít ptát, kdo je. Otázkami po Gorově identitě vytvořila Duffyová příběh plný napětí, ale hlavně bolestnou ságu o samotě, emocionální prázdnotě a o utrpení způsobeném lidskou pýchou a nenávistí.

Za trilogii o Londýně jsou považovány romány napsané s většími časovými odstupy, každý v jiném desetiletí, *Rány* (Wounds, 1969), *Hlavní město* (Capital, 1975) a *Londýňané* (Londoners, 1983), které nenechávají čtenáře na pochybách o tom, že jejich hlavním protagonistou je Londýn samotný, spíš než některá z četných postav, které metropoli v románech obydlují. Kromě tohoto společného protagonisty a pozadí spojuje romány výrazně i zvolená struktura, v porovnání s dosud zmiňovanými prózami o poznání zřetelněji experimentální. I když *Rány* jsou teprve z konce šedesátých let, uplatňuje Duffyová už i zde fragmentární formu „patchworku“ nesourodých, nesouvislých epizod, které spolu nakonec vytvoří panoramatické plátno londýnského života. V textu *Ran* nevypráví Duffyová žádný příběh, ba ani epizody, spíš jen poetickými slovy maluje útržkovité obrazy, jakoby bez rámců, kde mlhavý proud vědomí střídá 1. a 3. osobu hlasů nejasných postav z různých prostředí. Zdravotní sestra, černé pleti, možná afro-karibského původu, matka dvou synů, žije v ubohém suterénním bytě; v nemocnici ošetřuje starou pacientku, která vzpomíná, co se učila v soukromé škole pro dcery vysokých úředníků a administrátorů imperiální Anglie: že černoši v Africe jsou zaostalí a Britské Impérium je civilizuje; starého pana Thompsona poznamenala 1. světová válka: plyn u Ypres mu zničil plíce. Některé

postavy se někdy znovu vracejí, s jinými se setkáme jen jednou, ale stále se vrací náruživě se milující dvojice, zcela pohlcená sama sebou. Všichni utrpěli v životě nějaké rány, které je identifikují. Mnozí z Duffyové Londýňanů jsou imigranti, jejichž rány jsou jejich identitou:

Tihle Angličané se nikdy nebaví jako my.

Jsi Angličanka.

Nejsem. A ani ty nejsi. Nenechají tě.

Narodili jsme se tu.

Koho zajímá, kde ses narodil. Ve škole máme židovské dívky, jejichž předkové jsou tu stovky let. A pořád jsou Židé. Tihle lidé tě nikdy dovnitř nepustí. Vždycky jsme imigranti. K čertu s tím. Bav se a netrap se s nimi.¹³

Podobný tvar fragmentů používá Duffyová i v *Hlavním městě*, kde však jde o strukturu o poznání složitější. Zatímco v *Ranách* jakoby Duffyová dodržovala dramatickou jednotu času, kdy všechny obrazy přicházející na scénu se odehrávají ve stejnou dobu, snad v rozpětí milostného aktu stále se na scénu vracícího mileneckého páru, *Hlavní město* je postaveno na časové vertikále. Fragmety současného, pomalu se vyvíjejícího příběhu tvoří složitou mozaiku s neurčitými i jasnějšími obrazy z historie Londýna od prvních lidských stop do dneška, střídají se i formy vypravěčských hlasů. Svou historizující strukturou román stvrzuje Duffyové zaujetí pro britskou historii a jakoby předjímá její historickou studii *Anglie. Jak se tvořil mýtus* (England. The Making of the Myth, 2001), snad bez její výrazné evropské dimenze, i když románová postava do Británie nově příchozího Římana v dopise svému otci z Londinia říká, že „Britonni a Galli, jak už psali jak Cesar, tak Tacitus, jsou jeden lid“ (*Hlavní město*, s. 73).¹⁴ Kdo jsou všechny ty postavy z minulosti, které se podílely na vytváření identity dnešních obyvatel Londýna? Po Keltech a po odchodu Římanů přišli germánské kmeny Anglů, Sasů a Jutů. První Židé přišli již s Vilémem Dobyvatelem a jeho Normany a přinesli si sebou vědomí své odlišné identity (s. 103–4). Duffyová vkládá úvahu z dnešní debaty o kulturní identitě do úst jednomu ze svých současných postav, univerzitnímu učiteli, který odmítá kolektivní vinu zodpovědnosti za otroctví a anglický imperialismus, protože sám pochází z chudé dělnické rodiny: „ať už kdokoliv ztrácí svou kulturní identitu, nejsou to Afro-Karibové ... ale zakrnělá Západní civilizace, která je zcela na kajicném ústupu“ (s. 39). Zajímavou hru hraje Duffyová s identitou svých dvou hlavních hrdinů ze současnosti. Podrobný a niterný popis událostí a názorů přichází v první oso-

bě od již zmíněného univerzitního učitele-historika a zahrnuje i jeho zvědavost zjistit, kdo je Meepers. Více o Meepersovi odhaluje vševědoucí vypravěč: za druhé světové války utrpěl vážná zranění, nyní pracuje jako vrátný, ale stěhuje se po různých přístřeších jako bezdomovec; má obrovské archeologické znalosti a snaží se prokázat, že Londýn nepřestal existovat jako město ani v historicky nepopsané době Temného věku po odchodu Římanů a po nájezdu Anglo-Sasů. Avšak i tito dva muži v podstatě patří do zástupu postav nejasné identity, který, snad nepřetržitě, prochází městem.

Na rozdíl od archeologických vrstev *Hlavního města* se třetí část trilogie nazvaná *Londýňané* odehrává v jedné časové rovině, i když opět formou koláže obrazů, kterou v recenzi na Duffyové následující román *Změna* (Change, 1987) nazval J.K.I. Walker formulkovitou strukturou (formulaic structure).¹⁵ To nezní právě pochvalně, avšak na obranu Duffyové osvědčené techniky je třeba dodat, že svou plastičností a členitostí dosahuje efektu mnohoznačnosti. Spisovatelské oko pozorovatele a vypravěčský hlas propůjčuje románu *Londýňané Al* – postava spíš androgynní, která totéž tvrdí o Londýnu (v češtině však naneštěstí rod Londýna tomuto pojetí neodpovídá a neodpovídají ani rody některých jiných evropských metropolí):

Najednou jsem chtěl vědět, jakého rodu je Londýn. Jiné jazyky musejí sexualizovat svá hlavní města kvůli svým primitivním jazykovým rodům, ale každopádně zde není pochyb. Paříž je ženského rodu a také Vídeň. Berlín je maskulinum, Řím je femininum. Londýn je androgynní: je pro všechny vším, i pro ženy. Můžeme si zvolit, udělat [jej] takovým, jaký [jej] potřebujeme milovat nebo nenávidět. (s. 88)¹⁶

Londýnské ulice vnímá Al jako bohatou multikulturní směsici, kde každý domácí i cizokrajný kus oděvu, každá chuť jídla a způsob chování pochází z dlouhé tradice. Pro nově příchozí, i z ne příliš vzdálených kultur, není snadné přijímat anglickou identitu:

Jeho přímočarý neoliberalismus se dostává do úzkých v našem třídním systému, kde nemůže jít v kantýně s podřízenými.. Naše rozdělení, naše nekonečné gradace, jsou v této metropoli prachů, v tomto Mamonchestr, překážkou užívání si a utrácení. Je příliš zdvořilý na to, aby řekl, že bychom to všechno měli smést pryč, ale často zrudne a zakoktá se nad věcmi, které přes svou nově nabytou pohotovost nedokáže říct. (s. 13)

Al debatuje o politických, morálních a kulturních tématech své doby, t.j. první poloviny 80. let, z nichž většina zůstává nevyřešena dodnes: „Nikdo nemůže vědět, zda ve všech oblastech neexistují důležitá umělecká díla, která nikdy nejsou v nejširším slova smyslu zveřejněna následkem redakčního konsensu založeného na módě, důstojně nazvané *Zeitgeist*“ (s. 93). Typicky Duffyovská je i debata ve prospěch historie, v době kdy tradiční studium historie bylo přehodnocováno nebo přímo zavržováno. Al se vrací i k debatě o ztrátě třídní identity následkem vzdělání:

Byli jsme šroti z gymplu, první várka bezplatného středoškolského vzdělávání. Nic jsme neměli a nikoho jsme neznali. Na noc jsme chodili zpět k rodičům, kam jsme již nepatřili a jimž jsme byli trnem v patě, nebo do svobodárek na levných předměstích a do studentských ubytoven, kde to bylo cítit rozvařenou zeleninou a nátěrem. Neměli jsme tradici, ani znalost města, ani peníze. (s. 49)¹⁷

Přestože *Londýňané* debatují o velmi konkrétních problémech své doby, od pouliční kriminality po literární a filozofická témata, samotný text románu má eliptickou kvalitu poezie, kde mnohé významy jsou ponechány vágní, i když s podněty k uhadnutí nebo doplnění.

Identita a evropské kořeny

V devadesátých letech napsala Maureen Duffyová dva romány a ačkoliv jde o velmi odlišné příběhy, obě knihy spojuje významná podobnost plynoucí z autorčina zájmu o historické i současné spojnice mezi Británií a Evropou. O tom, že „evropská“ tematika obou románů není náhodná, svědčí i Duffyové první kniha nového tisíciletí, její kulturně-politická, historická studie nazvaná *Anglie. Jak vznikl mýtus* (England. The Making of the Myth, 2001), která podává nástin anglických dějin s důrazem na jejich evropské kořeny a vzájemné vztahy. Román *Iluminace* (Illuminations, 1991), i když má i současnou časovou rovinu, se vrací do 8. století a ke společným křesťanským kořenům Evropy. *Restituci* (Restitution, 1998) napsala Duffyová v době majetkových restitucí v postkomunistických evropských zemích, v době obnovené debaty o Holocaustu a „spících kontech“ ve švýcarských bankách. V této spletité síti událostí a osudů hledá hrdinka románu kořeny své identity. Co oba romány vzhledem ke své umělecké formě mohou pouze naznačovat, to předkládá Duffyová jako tezi své historické studie *Anglie*: že totiž minulost i budoucnost Anglie/Británie

patří vždy do Evropy a že by na to mohla Anglie zapomenout vždy jen ke své škodě.

Anglie, jak se tvořil mýtus zdůrazňuje heterogenní evropský původ obyvatel Britských ostrovů i Anglie samotné, když popisuje vlny prehistorických kmenů a dalších kultur, včetně římské a raně křesťanské, které předcházely příchodu „Angličanů“, to jest germánských, anglo-saských pohanských kmenů v 5. století našeho letopočtu. Anglo-saský jazyk i kultura pak doznaly obrovských změn přílivem dalšího evropského vlivu po Normanském záboru v roce 1066. Duffýová sleduje, objasňuje i demytologizuje různé stavební kameny „mýtu Anglie“, jehož počátky přisuzuje již latinské kronice Ctihodného Bedy¹⁸ ze 7. století, který zemi a její tehdy poměrně nové obyvatele prvně pojmenoval. V obraně proti kontinentálním Vikingům a Dánům vznikl hrdina staroanglického heroického eposu i sláva prvního krále celé Anglie Alfréda Velikého. Po vítězství Viléma Dobyvatele nesl mýtus Anglie na dlouho stopy spojitosti s evropským kontinentem vlivem jazyka a územního vlastnictví normanských králů i pozdějších územních nároků ve Francii za Války stoleté. Spleťté kořeny Artušovské legendy, která dodnes platí za základ mýtu Anglie, prorůstají celým obdobím středověku ze zdrojů keltských, francouzských, staroněmeckých a středoanglických. Shodně s jinými evropskými zeměmi odvozuje středověká Anglie svůj mýtický původ od účastníků Trójských válek. Stopy anglického izolacionismu nachází Duffýová až v poreformační Anglii, od alžbětinského patriotismu a Shakespearova mýtu „královského ostrova“ („this sceptered isle“), k Stuartovskému mýtu obležené protestantské Anglie, kdy vzdálenost mezi protestantskou Anglií a převážně katolickou Evropou narůstala. Zámořské plavby a rychle rostoucí koloniální panství odvedly na další dvě století pozornost Anglie od Evropy k jiným částem světa. I když obě světové války 20. století přinutily Anglii ke konfrontaci i k aliancím s evropskými sousedy, v obou případech se tak dělo z pozice imperiální mocnosti, s jejíž ztrátou se podle Duffýové Británie dosud nevyrovnala. Je však přesvědčena, že Anglie patří do Evropy a v evropském kulturním kontextu, a tedy i v ekonomickém a politickém rámci Evropské unie, má hledat svou budoucnost.

Argumenty z dávné i nedávné historie, s nimiž knihou *Anglie* Duffýová vytáhla do boje proti současným britským euroskeptikům, se zdají být *raison d'être* i pro romány *Illuminace a Restituce*, při nejmenším jako inspirace. Duffýové *Illuminace* začíná tvrzením, že Anglie si prožila svůj dlouhý milostný románek s Evropou za Renesance, Baroka a Klasicismu, kdy evropské obrazy, sochy a hudba znamenaly civilizaci, ale ta láska skončila jednou pro vždy Francouzskou revolucí. Avšak dva paralelní, dvanáct století od sebe vzdálené příběhy, které ro-

mán tvoří, vlastně tvrzení tohoto postoje vyvracejí. Oba příběhy jsou dokladem toho, že mezi Anglií a Evropou žádný zásadní předěl neexistuje. K staršímu z příběhů se Duffyová ponořila hluboko do středověké anglo-saské historie a za pomoci Bonifácovy korespondence, Alcuinových dopisů, životopisu Karla Velikého a Svaté Lioby vytvořila historický pastiš z 8. století o působení anglických jeptišek na hranici tehdejšího křesťanského světa v germánském Durynsku. Věrohodným prolínáním faktů a fikce vznikl příběh, jímž Duffyová připomíná ne tak zcela známé, ale doložené skutečnosti týkající se existence velmi raných vztahů mezi Anglií a křesťanskou Evropou. Zmíněný Sv. Bonifác (680–755) získal vzdělání v klášteře v anglickém Exeteru a v roce 718 byl Papežem Řehořem II vyslán ke Germánům, kde kázal a zakládal kláštery. Mimoto zvýrazněním žen v roli šířitelů křesťanství se zde Duffyová připojuje k současnému, převážně feministickému bádání o možnostech žen ve středověku, pokud se týče vzdělání, samostatnosti a moci. Má se zato, že v raném středověku se jeptiškám v anglických klášterech dostávalo stejného vzdělání jako mnichům, to jest, že uměly latinsky, a to slovem i písmem.¹⁹ Abatyše velkého northumbrijského opatství ve Whitby Hilda nebyla pravděpodobně výjimečným příkladem ženy podílející se na církevní moci v 7. století.

Duffyová začíná fiktivní příběh jeptišky Tetty v návaznosti na skutečné tři dopisy anglické jeptišky Berthgythy, které napsala z Clingenu u Erfurtu svému bratru Balthardovi do Anglie a které jsou obsaženy ve sbírce Bonifácovy korespondence. *Illuminace* svým způsobem tedy připomíná i dnes tak oblíbená románová pokračování osudů slavných literárních hrdinek, jako byla Rebeka Daphne du Maurierové nebo hrdinky Jane Austenové.²⁰ Duffyové hrdinka následuje ve šlépějích své tety, aby v klášteře u Erfurtu pokračovala v jejím díle. V dopisech svému otci popisuje svou strastiplnou cestu přes francký Rouen a Remeš do Cách, kde byla nepříliš vlídně přijata Karlem Velikým a kde se právě začínala stavět s povolením Papeže slavná katedrála. Odtud pak pokračovala její cesta dál přes Kolín a Eisenach do sešlého kláštera, jehož opětné pozvednutí mělo být jejím úkolem. Epistolární formou této části románu propůjčuje Duffyová svému příběhu kromě věrohodnosti historické i věrohodnost literárně-historickou. Čtenáři je opětovně připomínáno, že Tettiny dopisy jsou psány latinsky, neboť v 8. století anglo-saská próza prakticky neexistovala. Mimo lyrickou a epickou poezii v aliterativním verši byla psaným jazykem převážně latina. Fascinující na Duffyové pastiši jsou detaily ze středověkého života, nebezpečnosti cestování, rituál společenských zvyklostí i praktická každodenní rutina a léčitelské schopnosti žen. Navíc se veškerým Tettiným myšlením a konáním prolíná hluboká víra v Boha a přesvědčení o poslání křesťanskou víru šířit. Duffyová také zdů-

razňuje schopnost jeptišek číst a psát a hlavně se tak podílet na důležité činnosti klášterů při šíření vzdělanosti a víry – opisováním rukopisů. Tettin dar abatyši Gisele, sestře Karla Velikého, byly vlastnoručně opsané Epištoly svatého Petra s ozdobnými iluminacemi. Tettin misionářský zápal se však vyznačuje pokorou, přestože zásluhy jejich kompatriotů Bonifáce a Alcuina jsou vysoce ceněny. Tetta přijímá i výtky Karla Velikého a uznává, že i její země je ještě jen na okraji civilizace, neboť „ve všech královstvích Británie je násilí a bezbožný život, smilstvo, nevěra, královraždy a zabíjení.“²¹ Zničení nejstarších klášterů Lindisfarne a Jarrow pohanskými Vikingy je považováno za trest Boží za spáchané hříchy a nedostatek bohabojnosti. Vypleněno bylo mnoho dalších klášterů po celé Anglii a následný úpadek vzdělanosti se zřejmě projevil i v menší vzdělanosti žen a jeptišek v pozdější době. Dyffyová naznačuje tento neblahý vývoj zmínkami o osudu skutečného kláštera Wimborne vypleněného Dány v roce 990, z nějž vyšla její fiktivní hrdinka Tetta i její historická předchůdkyně Berthgytha. Avšak přestože Dyffyová nespouští Anglii ze zřetele a hlavním těžištěm děje nepřestává být Durynsko, v té době součást Franské říše, vždy znovu se vrací motiv vzájemného ovlivňování a obohacování rozdílných evropských kultur. Pastišem Tettiných dopisů, stejně jako debatou kapitol, které sledují dějovou linii příběhu zasazeného v naší současnosti, naplňuje Duffyová poslední větu motto svého románu, převzatého z projevu Václava Havla: „Literatura ... odráží ducha doby, místa, historie, civilizace.“

Přesto se Janet Barronové v recenzi *Iluminaci*²² zdají historické části románu být spíš rušivými vsuvkami, vedlejší zápletkou, která postrádá spojitost s hlavním dějem. Zde můžeme namítnout, že už samotné termíny „vsuvky“ a „vedlejší zápletky“ nevystihují vztah mezi historickou a současnou polohou románu adekvátně. Tettiny dopisy z 8. století jsou obsáhlé a zcela svébytné, v žádném případě závislé nebo vedlejší k současnému ději. Skutečnost, že Duffyová vsadila jednotlivé dopisy mezi kapitoly současné z nich nečiní vsuvky, ale slouží jednak dynamice obou dějů a jednak zdůvodnění a pravděpodobnosti historického pastíše. Jedná se tedy spíš technicky i významově o paralelní příběhy, jejichž vzájemnost se může jevit marginální. Předčasně a ne zcela dobrovolně penzionovaná historička Hetty přijde náhodou v knihovně na dopis jeptišky Tetty, který jí pootevře pohled do oblasti historie, o níž dosud neměla ponětí. Kromě tohoto prostého zdůvodnění přítomnosti historických pasáží v románu ovšem Duffyová naznačuje jemné předivo paralel významových. Jeptiška Tetta a historička Hetty, každá svým způsobem a přiměřeně své době a svému postavení, vedou stálou debatu o svém postavení ženy v mužském světě. Hetty, zaujatá více než tisíc let starým příběhem své kvazi jmenovkyně, cítí v osobě Tetty jakési své alter ego, ale

ne feministické alter ego, jak se domnívá Barronová. Hetty neinklinuje k feministické debatě a nemá proto v úmyslu napsat feministickou analýzu Tettiných dopisů. Hetty, podobně jako její tvůrkyně Maureen Duffyová, se snaží o širší pohled na svět, než nabízí feministická perspektiva. Z hlediska Duffyové historie *Anglie, jak se tvořil mýtus* není bez zajímavosti, že již hrdinka *Iluminací* Hetty na konferenci o Evropě ve Frankfurtu bojuje stejnou bitvu: nastíní staletí anglo-evropské vzájemnosti, pozdější odklon Anglie od Evropy v době Britského impéria a volá po návratu Anglie do Evropy v rámci Evropské unie, pokud se Anglie nechce octnout na okraji evropského světa, jako byla v historii (*Iluminace*, s. 27). Politická debata románu se však neomezuje jen na evropské téma. Duffyová psala vždy společensky i politicky angažovanou prózu, a to s otevřenějším záměrem, než jí dává za pravdu motto *Iluminací* z projevu Václava Havla: „Spisovatel se nemůže vyhnout politice a situace v jeho zemi se přímo nebo nepřímo vždy odrazí v jeho díle.“ V *Iluminacích* zkoumá Duffyová stále aktuálnější otázku povahy násilného občanského protestu a střetů demonstrantů s policií. V románu se účastní politických pouličních akcí Hettina německá přítelkyně Helge, která následně nejen přijde o místo na univerzitě, ale neunikne ani zájmu britské tajné police. Duffyová se tématem protestu a násilí zabývala, jak už bylo zmíněno, již v 70. letech v románu *Chci jet do Moskvy* (*I Want to Go to Moscow*, 1973) a jak vysvětluje v doslovu k novému vydání knihy v roce 1985, přestože podporuje princip občanského protestu a chápe nutnost určité razance v zájmu účinnosti, jak se ukázalo nezbytné v případě boje za práva zvířat, přiklání se na stranu klidného protestu. Tento postoj, zdá se, potvrzuje i řešení *Iluminací*. Helgino aktivistické angažmá padlo za obět agentovi-provokatérovi, jehož činností a odhalením Duffyová zpochybňuje násilný protest jako takový.

Dalším silným společenským tématem románu je lesbický vztah mezi Helge a Hetty, která se ke svému vlastnímu překvapení do Helge zamilovala, ačkoliv dříve měla vztahy heterosexuální. Jak je zřejmé z předchozí kapitoly, homosexualita patří k častým tématům Duffyové prózy, avšak není jejím nezbytným rysem, ani zpravidla nedominuje. V tomto ohledu by se proto *Iluminace* mohly jevit jako určitá výjimka vzhledem k důležitosti lesbického vztahu pro děj a vzhledem k erotičnosti sexuálních scén. Na počátku 90. let, kdy byl román napsán a kdy se také již v postkomunistické éře odehrávají jeho současné kapitoly, už není třeba obhajovat homosexualitu a lesbický vztah jako rovnoprávný vztah. Setkání Hetty a Helge a otevřenou erotičnost jejich lásky můžeme chápat jako oslavu sexuální emancipace.

Ve všech polohách románu, ať politické, společenské či individuální, není o paralely mezi historií a současností nouze. V obecnější rovině jde o společen-

ské vědomí a mezilidské vztahy. Helgina byt' nezdařilá protestní aktivita i Hetti-no zaujetí myšlenkou jednotné Evropy představují náš současný způsob zájmu o svět a o změny k lepšímu, podobně jako Tettina křesťanská mise a služba jím byla ve středověku.

Také román *Restituce* začíná historickým průřezem dějin jedné anglické rodiny, který zdůrazňuje její evropské kořeny a jejich mnohočetnost. Důležitější se však ukáže být nedávná minulost, s níž otázky identity souvisejí akutněji a bolestněji. V bezmála třiceti letech se Betony Falková náhle dozví, že to s její rodinou bylo všechno jinak, a přestože jí její jméno i nadále právoplatně patří, je vlastně někdo docela jiný. Její prarodiče nebyli Angličané s rodokmenem na dědečkově straně sahajícím až k Vilému Dobyvateři, ale Němci, na babiččině straně židovského původu, pro něž museli poslat své sotva narozené dítě do Anglie, do bezpečí před smrtí v nacistickém koncentráku. Harry/Herman Falk, Betonin otec, se dověděl pravdu o svém původu od své adoptivní matky velmi nečekaným a necitlivým způsobem až v dospělosti a náhlou ztrátu své vžité identity vyřešil sebevraždou. (Osud Harryho Falka připomíná román Anity Brooknerové *Opozdilci*, *Latecomers*, 1988, který rovněž tematizuje otázku nejasné identity.²³) Také Betony prožívá trauma krize identity. Avšak spíše než psychologické drama rozvíjí Duffyová dimenzi národní, evropské identity. Případ Betony Falkové jí slouží jako metafora evropské identity – propletené, šťastné i bolestné, krásné i potenciálně smrtonosné. Dvacáté století, které román z větší části pokrývá, znalo období zájmu o všeobecný pokrok a prosperitu, zájmu o jiné kultury, jazyky a jinakost druhých, ale znalo také období nedůvěřivého i nenávisného nacionalismu, který rozdělil, co mohlo být spojeno.

V *Restituci* Duffyová obsáhla široký rádius zeměpisný, časový a myšlenkový třemi vypravěčskými hlasy. Kromě Betony Falkové v Londýně, píše podrobné vzpomínky adresované své ženě Minně Anton von Falk v Berlíně a v dialektu své babičky třídí své myšlenky a promýšlí své kroky mladý Gill Idbury. A přestože se všechny tři hlasy intenzívně zabývají otázkami své vlastní identity a jejich kořenů, kontext národní a evropský, a navíc časový, při nich hraje nepominutelnou roli. Že si Duffyová bere kriticky na mušku i různé aspekty anglickosti, je od samého počátku patrné. Kriticky se dívá hlavně na chladnou uzavřenost a snobství anglických vyšších tříd, v obecnější rovině pak na anglický izolacionismus, projevující se neznalostí a nezájmem o dění mimo Anglii. John Falk pravděpodobně nikdy neslyšel o Goetheovi (s. 93) a Betonina babi Bet „rozuměla jen zpola všem těm věcem o Židech a neŽidech“ v Německu, než začala válka (s. 148).²⁴ Betony v devadesátých letech přiznává, že toho ví moc málo o Holocaustu a proč v něm musela zahynout její skutečná babička Minna

s nespočetnými dalšími oběťmi: „Jak málo toho věděla. Jak málo věděla většina lidí. A přesto všechna ta historie neodcházela. Předávala se dál v myslích a v krvi milionů lidí. Byla také její součástí. Nemohla se k ní obrátit zády“ (s. 216). Jako Leontes v závěru Shakespearovy *Zimní pohádky* (citovaný v mottu románu), potřebuje Betony zaplnit mezeru mezi svou přítomností a minulostí svého nově objeveného dědečka v Berlíně a zcela jinou rodinnou historií, než kterou znala:

„To máme samozřejmě společné. Byli by to také moji předkové. Ještě jsou. A tvoji.“

„Snažím se to všechno pochopit. Zvyknout si na myšlenku, že jsem někdo jiný.“

„Ale nejsi. Ty jsi ty.“ (s. 192)

V Betonině krizi identity se také výrazně odráží jeden z mýtů angličanství – příslůvečná anglická zdrženlivost a neemocionálnost. V kontextu tak silně nabitým emocemi se její strohá anglická výchova jeví jako handicap: „byla pohřbena pod lavinou informací prosycených emocionálními nároky, které volaly po její pozornosti, jako ztracené duše na obraze od Bosche“ (s. 195). Betony, vychovaná v upjaté péči babičky Betony a anglické soukromé školy na místo matky, která zemřela při porodu, a otce, který spáchal sebevraždu, když jí bylo sedm let, se nyní musí vyrovnat se zástupcem duchů příbuzných, s nimiž ji seznamuje německý dědeček von Falk.

Anton von Falk netrpí krizí identity, nicméně otázky s ní spojené byly vždy předmětem jeho zájmu. O možném anglickém původu otcovské větve své rodiny byl dostatečně přesvědčen, aby o něm mluvil i se svým údajně vzdáleným bratrancem Johnem Falkem, v jehož péči by byl ochoten ponechat svého syna i po válce. Své smíšené manželství s Židovkou Minnou hájil proti fašistické mašinerii, a nakonec se v ruském zajetí sám definoval jako „Žid podle manželství“: „Není-li krev nebo náboženství tím, co řídí, kdo člověk je, pak si mohou lidé vybrat, kým chtějí být. A moje volba je být Židem.“ (s. 244) Avšak Antonova volba přišla až jako následek „spánku rozumu“, nacistické ideologie, v níž se národní identita stala otázkou života a smrti.

„Můj národ“, začala jsi Minno, což izolovalo mne, než jsi to vysvětlila.

„Dřív jsem se nikdy nepotřebovala považovat za Židovku. Teď nás vidím všude na ulicích. Poznám nás podle strachu v očích.“ (s. 132)

Identita, zkomplikovaná barvou pleti, představuje dlouhodobé trauma pro Gilla

Idburyho, mladého Londýňana původem z Readingu. Když Gillův anglický otec zjistil, že Gill bude mít černou pleť, odešel od rodiny. Následně na Gilla zanevřela i jeho matka a později i sestra. Babiččino, byť nevhodné vysvětlení, že černá krev přišla do jejich rodiny již o generaci dřív, s americkým GI ve válečném Londýně, uspokojí Gillovo hledání. S tímto vědomím o své identitě je již schopen žít. S postavou Gilla Idburyho se Duffysová vrací i k tématu identity a sexuality. Možná poněkud stereotypně je tanečník Gill homosexuální orientace a snad i poněkud šablonovitě vzhledem k jasné duffysovské evropské tezi, i když ne na úkor pravděpodobnosti, se zamiluje do Němce, když s Betony navštíví Berlín. Po objasnění záhady barvy pleti mimoto Gill pohodlně zapadá do multikulturní londýnské scény a zapadá i do „cool“ atmosféry své generace. „Cool“ mladé generace 90. let vykazuje i Betony: je dostatečně tvrdá, neemotivní a někdy i tak trochu hrubá ke svým prarodičům – důkaz toho, že nejen rodinné kořeny determinují naši identitu:

Mohla bych samozřejmě obviňovat své vychování, které mne naučilo tak málo o skutečném světě jiných lidí, yuppieovská léta, kdy se zdálo, že na ničem nezáleží, mimo vydělávání a utrácení peněz. Možná to souviselo s tím, že nikdo z nás už nechtěl myslet na minulost, nikdo se už nechtěl za nic z toho cítit odpovědný a to povzbuzovalo víru, že většinou je všechno mimo naši kontrolu a nic, co můžeme udělat nebo říct, opravdu nic nezmění. (s. 245)

Maureen Duffysová nesdílí pesimismus a relativismus éry konce století, ani nepovažuje za správnou relativizaci historie nebo opomíjení studia historie vůbec. I když Betony v *Restituci* nabízí úvahu, že čas a pravda jsou si vzdáleny jako galaxie a že byl čas sesazen z trůnu univerzálního všehomíra (s. 104), zasáhnou ji nakonec dávno minulé fakta a události s neodolatelnou naléhavostí. V *Restituci* jde o mnohem víc než restituci židovského majetku v Německu a znárodněného majetku v jeho postkomunistické části: jde o restituci ztracených životů, zapomenutých příběhů a lidských tragédií. K rámcově podobné rekonstrukci slouží i Duffysové *Illuminace* i *Anglie*, s výsledkem, nad kterým by se podle Cressidy Connollyové kroutil i ten nejrezolutnější Euroskeptik.²⁵ Historii předkládá Maureen Duffysová čtenářům svých knih jako zdroj informací a vědění o lidské identitě, o tom, jací byli naši předkové, jak žili, jaké o sobě vytvořili mýty a co z toho všeho informuje a podmiňuje současné identity společnosti i jednotlivců.

Poznámky:

- 1 Lindie Brimstone, „Keepers of History’ the Novels of Maureen Duffy“. IN Mark Lilly (ed), *Lesbian and Gay Writing: an anthology of critical essays*. Basingstoke: Macmillan 1990.
- 2 Uveďme například dílo Iris Murdochové, v jejichž románech téměř nikdy nechybí homosexuální dvojice.
Pojem homosexuální literatura přichází mnohem později. Tyto otázky vznáší např. Gregory Woods, „Teach Yourself Lesbian and Gay Studies.“ *The European English Messenger*, VIII/1, 1999, 29–34.
- 3 *The Microcosm*. London: Virago 1989.
- 4 Duffyová o tom píše ve svém úvodu k románu: *That’s How It Was*, „Preface“. London: Virago 1983.
- 5 *That’s How It Was*. London: Hutchinson 1962; Virago 1983, 184.
- 6 *That’s How It Was*, „Preface“, vi.
- 7 Duffyová toto říká v doslovu k druhému vydání dřívějšího románu *Mikrokosmos. Microcosm*. London: Virago 1989, „Afterword“.
- 8 *Love Child*. London: Weidefeld and Nicolson 1971; St Albans: Panther Books 1973, 83.
- 9 *I Want to Go to Moscow*. London: Hodder and Stoughton 1973; Methuen 1986, 189–92.
- 10 Viz Lorna Sage, *The Cambridge Guide to Women’s Writing in English*. Cambridge University Press 1999, 206.
- 11 Možná jsou i jiná čtení. Jenny Newmanová nabízí feministickou interpretaci v „Mary and the monster: Mary Shelley’s *Frankenstein* and Maureen Duffy’s *Gor Saga*“ IN Lucie Armit (ed), *Where No Man Has Gone Before: women and science fiction*. London: New York: Routledge 1991.
- 12 *Gor Saga*. London: Methuen 1983, 80.
- 13 *Wounds*. London: Hutchinson 1969; Panther Books 1971, 45.
- 14 *Capital*. London: Jonathan Cape 1975; London: Methuen 1984.
- 15 J.K.I. Walker, „In time of war“, *TLS* May 15 1987, 515.
- 16 *Londoners*. London: Methuen 1983.
- 17 Tomuto fenoménu se věnovalo mnoho románů z druhé poloviny dvacátého století a také rané analýzy kulturních studií, viz Richard Hoggart, *The Uses of Literacy* (1957).
- 18 Beda Venerabilis, Venerable Bede, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (Ecclesiastical History of the English People, 731)
- 19 Cf. Jane Stevenson, *Women Writers in English Literature*. Longman 1993, 13–16.
- 20 Pokračování románu *Rebecca* napsala Susan Hillová v *Mrs. de Winter*, osudy románových hrdinek Jane Austenové prodloužila Emma Tennantová v románech *Pemberley, An Unequal Marriage, Elinor and Marianne* a další.
- 21 *Illuminations*. London: Sinclair-Stevenson 1991; Flamingo 1992, 31.
- 22 Janet Barron, *New Statesman*, 17 May 1991, 36–7.
- 23 Viz Milada Franková, *Britské spisovatelky na konci tisíciletí*. Brno: Masarykova univerzita 1998, 19–22.
- 24 *Restitution*. London: Fourth Estate 1998, paperback 1999.
- 25 Cressida Connolly, „Stretching the case“. *The Spectator* 18 July 1998, 33.