

Franková, Milada

Jennifer Johnstonová (nar. 1930)

In: Franková, Milada. *Britské spisovatelky na konci tisíciletí*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1999, pp. 106-117

ISBN 8021021489

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105037>

Access Date: 23. 03. 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.

Jennifer Johnstonová (nar. 1930)

Tematicky se dílo Jennifer Johnstonové řadí k tradici anglo-irského zámeckého románu (the Big House novel), ale všechny její prózy, které spadají do této kategorie, zdůrazňují, na rozdíl od mnoha jiných děl tohoto žánru, silné povědomí irského všudypřítomného náboženského a národnostního rozdělení. Motiv přátelství či lásky, které se snaží tyto rozdíly překonat, vystupuje do popředí jako charakteristický rys její románové tvorby. Již ve své prvotině *Kapitáni a králové* (The Captains and the Kings, 1972) rozvíjí Johnstonová motiv přátelství a z něj plynoucí naděje, když se pan Prendergast, starý a osamělý majitel anglo-irského zámku, spřátelí s chlapcem z chudé katolické rodiny. Následující *Brána* (The Gates, 1973) má opět jako ústřední motiv přátelský vztah mezi anglo-irskou dědičkou a mladým katolíkem, jehož rodiče na panství pracují. *Jak daleko je Babylon?* (How Many Miles to Babylon? 1974) je tragickým příběhem mladého Anglo-Ira ze zámku a jeho irského vrstevníka ze zámecké stáje, jejichž dlouhodobé pevné přátelství, navzdory třídnímu, národnostnímu a náboženskému rozdílu, skončí smrtí na bojišti ve Francii za I. světové války. Stejně charakteristický jako tón naděje v motivu přátelství překonávajícím společenské bariéry je pro Johnstonovou i melancholický tón beznaděje, v němž její romány končí. Ničivý zásah vždy přichází zvenčí a s neúprosnou finalitou zpřetrhá jemné předivo individuálních vztahů destruktivní silou historicky podmíněných vztahů ve společnosti. Ať už se příběhy Johnstonové odehrávají v minulosti, nejčastěji v bouřlivém období počátku století, které předcházelo irské nezávislosti, nebo v současnosti (např. *Stíny na kůži*, *Shadows on Our Skin*, 1977; *Muž z nádraží*, *The Railway Station Man*, 1984), určující a devastující roli v nich hraje dlouhá a temná historie anglo-irského soužití.

Historie poznamenala Irsko hlubokými rozdělovacími jizvami, z nichž mnohé se dodnes nezhojily. Tradiční třídní rozdíly a politická polarita se v Irsku znásobily národnostním a náboženským antagonismem. Irskou kulturou tak prostupuje pocit rozdělené společnosti, jehož kořeny zasahují daleko do minulých staletí. Postupné podrobování Irsku Anglií, které již od dob normanské Anglie provázely početné vlny anglických kolonistů, završilo vítězství protestantské nadvlády (Protestant Ascendancy) po vítězné bitvě Viléma Oranžského na řece Boyne v roce 1690 v tom smyslu, že upevnilo povědomí existence dvou kultur na irské půdě rozdělených po třídní, náboženské a národnostní linii. Toto dělení v různých formách dodnes přetrvává, i když nechybí hlasy, podle nichž jsou Irové bez rozdílu všichni, kdo žijí v Irsku, na rozdíl od subjektivity nacio-

nalistů, kteří považují za Iry jen ty, kteří podporují nacionalistickou tradici.¹ Národnostní sentiment nepřestal rozdělovat obyvatele Irska ani po získání nezávislosti, kdy uvrhl zemi do občanské války mezi dvěma nesmiřitelnými tábory stoupců a odpůrců Dohody (Treaty) o rozdělení země. Maria Luddy a Cliona Murphy popisují občanskou válku pro všechny, kdo snili o novém Irsku a bojovali za ně, jako „otřesnou zkušenost, na jejímž konci v roce 1923 zůstalo vládě stoupců Dohody dvacet šest hrabství hluboce znesvářené země.“² Tento svár zasáhl i do vztahů v rodinách a rozdělil přátele, jak se do jisté míry zrcadlí ve známém vztahu mezi vášnivou nacionalistkou Maud Gonneovou a básníkem W.B. Yeatsem. Nově vzniklá hranice rozdělující Irsko poskytla hmatatelný a viditelný znak další dělicí linie. Severní Irsko a Irský svobodný stát, později Irská republika, se začaly vyvíjet jako dva oddělené a rychle se od sebe vzdalující celky. Navíc v Severním Irsku, jak uvádí T.H. Whyte, se protestantské a katolické komunity od samého počátku ostře oddělily, nebyly zde ani smíšené školy, ani smíšená manželství a často ani smíšené obytné čtvrti. Nepokoje (Troubles), které propukly v roce 1968, nejenže proměnily tuto část ostrova ve dva otevřeně nepřátelské tábory, ale i prohloubily odcizení s Republikou, kde průzkumy veřejného mínění na počátku 70. let vykazovaly ztrátu sympatií pro katolíky v Ulsteru.³ Toto zjištění potvrzuje i Tom Paulin, který mluví o „hlubokém nepřátelství, které většina lidí pocituje k oběma komunitám na severu. Mnozí Jižané ...považují Seveřany za příslušníky něčeho, čemu někdy kousavě říkají 'horácké kmeny'.“⁴ Konec vzniku nových trhlin není v dohledu. Edna Longleyová, která se počítá mezi nové revisionisty, trvá na tom, že by se měl „znovu otevřít problém vztahu irské literatury k protestantismu a katolictví, který je maskován homogenizujícím pojmem 'irskosti'.“⁵

Není snad proto nijak překvapující, že tyto převážně nevyřešené rozdílnosti, rozpory a tragédie, které z nich vzešly, se staly v irské literatuře často zpracovávanými náměty. Minulost v nich podmiňuje současnost, která se naopak nutně do minulost stále vrací. V realistickém i metaforickém pojetí se prolíná čas nad místem, které je jablkem sváru. U irských spisovatelů 60. a 70. let poukázal Richard Kearney na deziluzi s nekompromisní ideologií národní identity a rozpoznal u nich tendenci k nacházení pozitivní hodnoty v nejasné identitě.⁶ Jennifer Johnstonová náleží právě k této generaci spisovatelů.

Nepřeklenutelná propast: *Muž z nádraží, Bláznovo útočiště*

Muž z nádraží (The Railway Station Man, 1984), v pořadí sedmý román Johnstonové, nepatří k zámeckému románu, který v jejím díle převažuje, a časovým zasazením jej lze považovat za příběh ze současnosti. Odehrává se v malé vesnici na severozápadním pobřeží Donegalu v Irské republice, v těsné blízkosti

hranice se Severním Irskem. Helena Cuffeová, nyní asi padesátiletá, zde žije sama v domku za vesnicí, od té doby, co jí v Derry zabila kulka IRA, která byla určena někomu jinému. Po pěti letech samoty a odloučení od okolního světa zničí její krátký pokus o přátelství a lásku další výbuch násilí, když jí náklad munice patřící teroristům zabije přítele a syna.

Naprostá izolace od vnějšího světa, kterou osamělá Helena nyní ve svém ateliéru na stráni nad mořem pociťuje, poskytuje příběhu výchozí metaforický obraz rozdělení. Helenina emocionální izolace, kterou způsobily tři nesmyslné, násilné smrti, má paralelu v její fyzické izolaci od ostatních lidí ve vesnici a v izolovaném tichu za skleněnou stěnou ateliéru, která vytěsňuje i šum moře. Helenin svět byl ovšem vždy rozdělený. Pocit oddělenosti ovládal celé její dvacetileté manželství, v němž si s mužem zůstali vždy cizí. Proniknout nedokázala ani k synovi a nedostatek komunikace mezi nimi jí připadá synonymický s přerušným spojením: „Vnímáš mě? Jedna, dvě, tři, zkouška. Máš mě na příjmu, synu? Na vlnách éteru je ticho.“(s. 83) K motivu rozdělenosti přispívá Johnstonové také technika vypravěčských hlasů. Zatímco první a poslední kapitola používá ich-formy, přechod k vyprávění ve třetí osobě v ostatních kapitolách románů posiluje efekt oddělenosti: je to zase Helena, a ne vševědoucí vypravěč, kdo nám s odstupem změněné perspektivy vypráví svůj příběh.

S ochromujícím pocitem odtrženosti od okolí i od nedávné tragické události se Heleně zdá, že i celá minulost je vzdálená, téměř zapomenutá, oproštěná od emocí a smyslu. Přesto se jí v mysli stále vrací útržky vzpomínek, které se dožadují pozornosti. Jsou to fragmenty minulosti, které jí utkvěly hluboko v paměti, ne nepodobně tomu, jak Irové vnímají svou historii, a neklamně podobné znetvořenému obličejí a tělu Rogera Hawthorna. Angličan Roger, těžce poznamenaný 2. světovou válkou, si koupil místní opuštěné nádražíčko s úmyslem je zrestaurovat, obnovit spojení a vrátit je tak jeho původní funkci, a snad tak i vytvořit jakési spojení mezi minulostí a přítomností. Johnstonová opakovaně, i ve svých jiných prózách, používá scénérie rozpadajícího se nebo dosluhujícího nádraží jako metafory přerušené komunikace mezi lidmi, jako metafory izolace a rozdělení.

V symbolismu zpřetřhaného spojení s lidmi, s místem a s minulostí se nabízí podobnost mezi poetikou Johnstonové a poezií Dereka Mahona, který režíroval televizní adaptace jejich románů. Jedno z častých témat Mahonových básní — opuštěná místa, která představují historii, obsahuje stejně napjatý a ambivalentní vztah k historii, vztah fascinace a zároveň odmítání, jako nacházíme v metaforice Johnstonové. Podobně Mahonův obraz rozhraní mezi zemí a mořem, jeho představa místa, kde vzniká umělecká inspirace, má paralelu v Helenině malování na pláži nebo v ateliéru, jehož výhled na moře a mořský břeh má pro Helenu zásadní význam. Pomyslnost času nad tímto rozhraním a pomyslnost samotné hranice mezi mořem a zemí propůjčuje tónu Johnstonové melancholickou poezii.

Dalším tématem, které Johnstonová sdílí se současnými irskými básníky, je morální rozhodování při střetu veřejné a soukromé sféry. Literární kritik Patrick Rafroidi vyslovil názor, že nejcharakterističtějším rysem irského románu je touha plnit politické, společenské nebo náboženské poslání. Tuto tendenci přičítá nutnosti, která je v Irsku pocíťována silněji než jinde, vytvořit určitou identitu a zajistit její přežití.⁹ Jak romanopisci, tak i básníci však často cítí problematičnost dialektiky veřejného a soukromého a nesouměřitelnost makrokosmu politiky s mikrokosmem domácího prostoru. I Johnstonová zkoumá vliv politické sféry na život jednotlivců jak na sever, tak na jih od hranice rozdělující Irsko. Helena v *Muži z nádraží* ovdověla následkem politických okolností v Severním Irsku a rozdílná politická loajalita a názory vztyčily bariéry ve vzájemném vztahu s jejím synem Jackem. Helena cítí pobouření nad smrtí další oběti násilí na Severu a Jackova reakce je od sebe ještě více vzdaluje: „[Pobouření] ... Otřelé slovo. Co ti na tom vlastně záleží? Co na tom komu vůbec záleží? Pár lidí cítí lítost, strach, bolest. Něco. Jinak jsou to jen slova, zprávy. Zmanipulovaná slova.“ (s. 16) Střet veřejné a soukromé sféry, boj mezi politickou loajalitou a lidským cítěním není snadné rozřešit. Damian, místní mladý katolík, vzpomíná, co říkával o Irsku jeho dědeček: „Budete je muset vystřílet ... Angličany ... Nemyslel si, že je to správné. Myslel, že je to nevyhnutelné.“ (s. 50)

Místem děje románu je téměř bez výjimky katolická vesnička, avšak i zde se snadno najde příležitost k nezbytné etnické identifikaci. Roger, eponymní muž z nádraží, je tu nový a je to Angličan, jež místní obyvatelé přijímají s nedůvěrou, protože podivínský Angličan v těsné blízkosti neklidné hranice se Severním Irskem se jim jeví podezřelý. Hostinský Hasson vychvaluje katolickou zbožnost své manželky a snaží se získat Jackovo spojení proti Angličanovi: „Tady Jack je v Dublinu na Trinity College. Známé sídlo vědění. Možná jste o něm někdy slyšel?“ Mluvil pomalu a s velkou přesností, jakoby mluvil s dítětem nebo s cizincem.“ (s. 28) Na takový útok považuje Roger za nutné sdělit, že jeho matka byla Irka. Ale i Jack a Helena jsou zde cizí, a navíc anglo-irského původu, jak naznačují Heleniny vzpomínky z dětství v Dublinu. Toto všudypřítomné povědomí různých stupňů „irskosti“ tvoří sice méně viditelnou, ale stále znatelnou síť dělicích čar v irské společnosti.

Až paradoxně působí zřejmě typický irský kontrast pocitu rozdělení či exilu a pocitu přináležitosti a lásky k určitému místu či kraji. Pro Helenu v *Muži z nádraží* je vesnička v Donegalu sice v jistém smyslu exilem, v němž žije v ústraní, daleko od svého dřívějšího života v Dublinu a v Derry, zároveň však Johnstonová hrdinku svého románu obdařuje silným poutem sounáležitosti s místní krajinou. Helena zná dopodrobna architekturu každého domu ve vesnici a její maličké oko si uchovává intimní znalost tvarů a barev celého okolí. Evokací přímořské idylly, když si jde Helena zaplavat na opuštěnou pláž a v hlavě jí přítomní prastará irská píseň, docíluje Johnstonová téměř mystického souznění

s krajinou. Roztroušené balvany, které Helena v duchu označuje za neolitické, propůjčují scéně důstojnost archetypálního mýtu posvátného místa.

Seamus Heaney se domnívá, že polovinu irské senzibility tvoří souměřitelnost s místem, předky, historií a kulturou, což lidem podvědomě umožňuje chápat významy, které se v průběhu času vytratily. Heaney lituje ztráty staré irské básnické tradice topografického záznamu keltských legend (dinnseanches), protože podle něho „souznění zeměpisné krajiny a krajiny myslí ... tvoří pojem místa v jeho nejbohatší podobě.“⁹ Heaney dále vysvětluje, proč má, podle jeho názoru, irský spisovatel větší tendenci k posedlosti tématem příslušnosti k místu, než je tomu v jiných literaturách. Je to následkem „zvláštních zlomů v naší historii, na severu i na jihu, a následkem toho, že vlastnictví půdy a užívání různých jazyků učinilo tuto otázku obzvláště naléhavou.“ (s. 136) S poněkud menším pochopením se k irské zaujatosti místem staví J.W. Foster, který se domnívá, že pozorností, jíž irští spisovatelé místopis zahrnují, proměnili skutečné Irsko ve fiktivní, magickou krajinu, což v celkovém účinku považuje za únik před skutečností.¹⁰ U Johnstonové topos místa proplétá nejrůznější hlediska: souznění s jeho krásou, mýtem a minulostí, niterní spojení jedince a místa, ale naopak také odcizení od jeho současnosti, jeho irelevantnost, a hlavně jeho rozdělenost, neboť čtenář je stále upomínán na skutečnost, že nablízku je hranice, jako zlověstné znamení.

Dalším symbolickým pokusem Johnstonové o překlenutí všudypřítomné dělicí propasti je přátelství a láska mezi Helenou a Rogerem. Vývoj jejich vztahu představuje výzvu jejich osobní i okolní realitě. Oba musí nejprve překročit hranice svého dobrovolného exilu, kterým se vydělili ze společnosti jiných lidí. Oba vlastně podvědomě takový krok již učinili. Helena, která se celou dobu snažila ve svých malbách holé, opuštěné krajiny nalézt sebe samu, náhle zatouží dostat se ze svého ghetta ven: „Musím je teď vidět v rukou jiných lidí, vidět, jak je posuzují, zkoumají, odmítají. Vidět zájem nebo lhostejnost.“ (s. 52) Rogerova posedlá touha přivést polozbořeně nádražíčko zpět k životu je jeho způsobem, jak obnovit spojení a komunikaci se světem. I v jiných ohledech působí Helena a Roger jako nepravděpodobná dvojice pro milostný příběh. Je jim přes padesát, oběma poznamenalo život násilí, ale přes svůj unavený a negativní postoj ke světu nakonec najdou, co je spojuje. Paralelu k jejich vztahu a k podobně nepravděpodobným přátelstvím, jaká Johnstonová vytvořila již ve svých románech v 70. letech, najdeme i v Damianově vztahu k Rogerovi. Damian je mladý nezaměstnaný katolík, o němž se má zato, že spolupracuje s IRA. Navzdory této skutečnosti se mezi ním a Rogerem vyvine velmi blízký, lidský vztah. Damian vkládá do své restaurátorské práce pro Rogera veškerý svůj um a nalezne v ní i pochopení a úctu k zmrzačenému Angličanovi, o nějž dokonce i pečuje, když Roger upadne do občasného stavu melancholie a apatie. Přesto pomyslné mosty, které Johnstonová dovolí svým románovým hrdinům postavit, zničí s konečnou platností

další výbuch násilí. I zde sleduje autorka model svých předchozích románů, kde snaha jednotlivců o překlenutí rozdlů končí porážkou.

Překonání rozdlů ztěžuje i nejasnost hranic mezi protipóly. Helena se sice nepřestává ptát, proč stále umírají lidé v Severním Irsku, ale její „proč“ vyjadřuje spíš zděšení než hledání odpovědi, která nemůže podat jednoduché vysvětlení o příčině a následku. Nakonec si takové vysvětlení ani nepřeje, protože by ji nutilo vynášet soudy. Mladému Jackovi se však matčina vyhýbavá nejednoznačnost nelíbí: „Jednoho dne se, máti, tvoje věž ze slonové kosti zhroutí. Kde budeš pak? Pak se budeš muset ptát ...odpovídat ...činit závěry.“ (s. 135) Ale ani Damian si není jist, zda chce i nadále pomáhat zakázané IRA, protože nemá rád Manus, který činnost místní sítě řídí. Nedůvěru k němu sdílí i Jack: „Manus nosí pistoli. Manus nemá skrupule. Má opravdu sen, nebo jen nemá skrupule?“ (s. 180) Mimoto si je Jack až příliš dobře vědom vágnosti svého vlastního motivu ke spolupráci s IRA: „O co se tady pokouším? Napravit nějakou prastarou křivdu? No to jistě ne. Anulovat nějakou nálepku, kterou mě označují za ...západního Brita, Anglána, buržousta?“ (s. 179) Jack si nepřestává být vědom rozporu mezi svým anglo-irským původem a nacionalismem IRA, rozporu, který ve svém vnitřním dialogu zdůrazňuje náhlým přechodem od ich-formy k distancujícímu se pohledu třetí osoby: „Mám jim ukázat, že mám srdce na pravém místě? Najezdil pro Irsko autem padesát tisíc mil. Udělal si pro Irsko na prdeli pliskyře a získal diplom s vyznamenáním, aby udělal radost babičce.“ (s. 179) Helena nevěří, že Jackovi jde opravdu o politiku. Domnívá se, že Jack spíš jen reaguje na její nechuť k nekompromisním názorům. Helenin postoj odráží nejen obtížnost zjednodušujících jednoznačných soudů v anglo-irském konfliktu, ale také únavu z nekonečného požadavku někomu stranit. Helenina úvaha nad obrazem, který skýtá lidská tvář ve světle svíčky, symbolizuje, že rozdělenost a rozdlílost nemusí znamenat hrozbu, ale naopak se mohou harmonicky snoubit: „Lidé jsou zlatí a tajemní. Všechny tváře jsou rozděleny přesně napůl, černé stíny tvoří kaverny a zlatá barva je měkká a tvárná.“ (s. 134)

Ostřejší a neúprosnější kontrast mezi zlatou a černou, bez změkčujícího světla svíce, tvoří barevný motiv neméně dramatického a melodramatického příběhu v románu *Bláznovo útočiště* (Fool's Sanctuary, 1987), s nímž se Johnstonová vrací do Irska počátku 20. let, do období těsně před vypuknutím občanské války a získáním nezávislosti. Zlaté babí léto a naděje lásky Mirandy a Cathala skončí v temné bouřlivé noci, která je Cathalovým rozsudkem smrti. Romantická, snová krajina zlaté pláže pod zámek Termon kontrastuje s krutým zásahem národnostního boje. Okna zámku zlatě září v zapadajícím slunci a pak přichází noc.

Světlo a stín, jak se hnaly mraky; z našich chvílemi zahalených tváří spadl závoj stínu, když se znovu objevilo slunce.

Světlo a stín. Zahalení a odhalení.

Hned pod hladinou moře se vznášely řasy, lány řas, které mizely, když slunce zašlo za mrak, a zase se objevovaly...

...

Vzpomínám si na to světlo a stín.¹¹

Takovouto poetikou barevných protikladů a úsečných obrazů, které splývají v jedinečný lyrický celek, se vyznačuje celé dílo Jennifer Johnstonové. Lyrický efekt ještě znásobuje hudební podbarvení. Jako Heleně v *Muži z nádraží*, i Mirandě zní v mysli melodie starých písní, anglických i irských, které ji naučila chůva, a jejímž slovům nerozuměla o nic víc než elegantní francouzské písní, kterou zpívala u klavíru se svou matinkou. Několik dalších Mirandinych vzpomínek na matku, která se zabila při pádu z koně, když byla Miranda ještě malá, se pojí s klapotem podpatků a šustěním hedvábných sukní a hlavně s tóny jejího klavíru, které neustále zaplavovaly celý dům Mirandina raného dětství. O to významněji působí zvukový podtext průběhu osudného večera a noci, kdy Mirandinu hru na klavír vystřídá prudké hromobití a následné hrozivé ticho čekání do úsvitu na Cathalovy soudce.

Vyvrcholení děje příběhu v této scéně sleduje stejný vzorec, jako půdorys celého románu. Emblematické obrazy zlaté harmonie, temné disonance a bezhlasé šedi odráží jak historické události, tak tragédie jednotlivců. Do romantické idyly osmnáctileté Mirandy na osamělém zámku Termon sice Cathal přináší znepokojivé zprávy o krutých zásazích Černých a hnědých (Blacks and Tans — oddělily policie v Dublinu) proti revolucionářům a o vzniku IRA, jejímž členem se stal, nic však nenaznačuje tomu, že by se právě Termon mohl stát dějištěm konfliktu. Avšak s nečekaným příjezdem Mirandina bratra Andrewa, který je důstojníkem britské armády a na seznamu nepřátel nově vzniklé IRA, je scénář tragédie připraven. I když Cathalovo dětské přátelství s Andrewem dávno vzalo zasvě v Andrewově pozdější třídní a národnostní nadřazené aroganci, rozkaz velení IRA — připravit za svítání přístup pro popravčí komando do Andrewovy ložnice — je pro něj nepřijatelný z morálně lidského hlediska. V posledních minutách před svým rychlým nočním odjezdem po Cathalově varování je dokonce i Andrew schopen nového, nepředpojatého pohledu na Charlieho/Cathala jako na člověka, byť ne na věc irské svobody. Jejich osobní konflikt je však příliš těsně propleten s konfliktem jejich vnějšího světa, v němž platí nediskutovatelná pravidla, a který se bezohledně odvíjí nad životy jednotlivců. Pro revoluční komando IRA je Cathal zrádce a ani Termon, což irsky znamená útočiště, mu nemůže poskytnout svou tradiční ochranu. Ve válkou rozdělené zemi věří na staré tradice už jen blázni a hlupáci.

Jako ve svých ostatních prózách zaujímá Johnstonová rozhodný postoj proti násilí, nezaujímá však politický postoj ve prospěch žádné ze stran zúčastněných

v konfliktu. Její dílo vypovídá o individuálních lidských osudech, které konflikt poznamenává nebo přímo určuje, o jednotlivcích, kteří se snaží vystoupit ze svých historicky podmíněných rolí a překonat jejich vymezení. Také hrdinové *Bláznova útočiště* odpovídají sice v hrubých rysech představě typických představitelů proti sobě stojících segmentů irské společnosti na počátku století, žádný z nich však nesplňuje svou stereotypní roli dokonale. A žádné straně nedopřává Johnstonová ani fyzické ani morální vítězství, na rozdíl od svých hrdinů jako jedinců a jejich kvalit lidských. Autorčina skrupulózní nestrannost spočívá ve vyvažování sil mezi charakterovými vlastnostmi a postoji postav a jejich etnickou, společenskou a politickou příslušností.

Cathal Dillon má všechny naše sympatie jako čestný, inteligentní mladý Ir z chudých poměrů, který svými schopnostmi získal důvěru a podporu Mirandina otce pana Martina, s jehož finanční pomocí studuje filozofii na univerzitě v Dublinu. Mimoto Cathala miluje Miranda, v jejímž podání se část příběhu dovidáme. Sympatie má i Cathalova oddanost věci svobodného Irska, o jejíž legitimitě pochybuje pouze Andrew. Avšak jednoznačnou podporu pro irskou stranu konfliktu pozastavuje Johnstonová na hranici, kde začíná nesmyslné násilí: Cathal sice zachrání Andrewa, ale zaplatí za to svým vlastním životem v rukou svých spolubojovníků ve jménu revoluční disciplíny. Cathalův morální čin vidíme jasně jako čin lidskosti, kterým vystupuje ze své politické role a kterým naopak vrhá stín na skupinu, jejímž představitelem v románu je.

Pro Andrewa naopak mnoho sympatií nenajdeme. Jeho nenávisť k Termonu a neláska k otci pramenící z fixace na matku, za jejíž smrt nepřímo otce viní, protože nevyznával její hodnoty a byl nevšímavý k jejím nárokům na společenský život, vyvažuje Johnstonová Mirandinou bezelstnou láskou k bratrovi a otcovou zmatenou snahou o porozumění s vlastním synem. Víc než projevy freudovského syndromu však znevažuje Andrewa v očích čtenáře jeho třídní nadřazenost vůči Cathalovi a hlavně jeho arogantní proti-irský postoj. Na rozdíl od mnoha jiných Anglo-Irů, kteří v boji za irskou nezávislost zastávali pozice irského nacionalismu, Andrew se ztotožňuje s nechvalně známým britským koloniálním stereotypem, že totiž Irové nejsou schopni si sami vládnout. Jako produkt anglické elitní vojenské školy, na jakých do velké míry stálo britské koloniální panství, je přesvědčen, že Irové potřebují britskou disciplínu, bez níž se nebudou umět obejít a „přijdou s křikem volat o pomoc, až jim to nepůjde.“(s. 111) Přesto Johnstonová nakonec odlehčí tvrdost Andrewových názorů jeho příznámím, že se bránil rozkazu jet potlačovat revoluci do Irska. Stejně tak i jeho, byť váhavá, přístupnost vzpomínkám na chlapecké přátelství s Cathalem, tehdy Charliem, urazí ostrý hrot jeho pohrdání. Andrewovo oslovení někdejšího kamaráda Charlieho přijatou irskou verzí jeho jména korunuje jejich osudný rozchod symbolickým uznáním Cathala jako rovnocenného odpůrce. Negativní obraz pro-britského a anti-irského postoje, jak jej ztělesňuje Andrew, rozmělnuje Johnstonová ještě

alespoň do určité míry přítomností Andrewova přítele Harryho, příjemného, kultivovaného anglického důstojníka s jeho typickou neznalostí irských poměrů a nezájmem o podstatu konfliktu, jehož aktérem se také stal.

Vlastník zámku Termon, pan Martin, potomek prvních anglo-normanských dobyvatelů Irska, zosobňuje tradiční paternalismus v podobě své vize zúrodnit a zalesnit irskou krajinu zdevastovanou vinou svých dobytých předků. Svými odbornými rekultivačními zájmy je anomálií v dlouhé řadě mužů svého rodu, z nichž všichni tradičně následovali vojenskou dráhu ve službách „krále a vlasti“, a tak ani on nenaplňuje roli typického příslušníka koní a honby milovné anglo-irské šlechty. Avšak i jeho altruismus má očividné slabiny: od syna Andrewa se mu za jeho idealismus dostává pohrdání a v politicky vyostřeném ovzduší jeho apolitický idealismus také neobstojí. Pan Martin tak přijímá Cathalovu oběť, ale sám selhává jako autorita i jako ochránce. Přestože nakonec uskuteční svou vizi zalesněné krajiny alespoň na svých pozemcích, jeho postava je obestřena jakousi aurou smutku a marnosti, která částečně sice odráží osud jeho společenské vrstvy v nezávislém Irsku, ale hlavně i pocit zklamaných představ o svobodě.

Poukázáním na negativní stránky pozic všech aktérů konfliktu, ponechává Johnstonová politickou arénu otevřenou a přenáší váhu příběhu ze sféry veřejné do sféry soukromé, z makrosvěta politického boje do mikrosvěta jeho následků pro jednotlivce. Pozornost soustřeďuje na Mirandu, která je nejen hlavní hrdinkou příběhu, ale také zdrojem dvou vypravěčských hlasů v první a třetí osobě, které prozrazují identickou ženskou senzibilitu. Johnstonová zde používá stejné osvědčené techniky střídání dvou vypravěčských hlasů jako v předchozím *Muži z nádraží*, která jí slouží spíše k odlišování časových rovin retrospekce a současného komentáře a úvah, než k efektu mnohohlasovosti. Ještě silnější emocionální ladění *Bláznova útočiště* je dáno jednak mládím a nevinností hrdinky v době příběhu a jednak tím, že hlas v první osobě je hlasem umírající Mirandy, která naposledy znovu prožívá události, které ji ochromily na celý život. Navíc mezi Mirandinými hlasy v první a třetí osobě nepozorujeme žádný rozdíl v tom smyslu, že u obou Johnstonová stupňuje emoce až k patosu velmi niterně prožité zkušenosti. Ale toto je životní drama, příběh jedné lidské tragédie a není důvodu, proč jeho vypjatost stírat. Mimoto se v závěru románu čtenáři připomíná, že staletý konflikt, kterému padli Cathal a Miranda za oběť, ještě neskončil a ani Mirandin příběh se neuzavírá její smrtí, protože zanechává ostré hrany jejich nezodpovězených otázek a nepřebolené bolesti. Tomu vyhovuje i modernistická kruhovitá narativní struktura počátku v konci, která však u Johnstonové namísto mýtu věčného návratu času zdůrazňuje trvajících rozdělenost Irska a možnost návratu násilí a bolesti.

Musím ještě naposled shromáždit své herce. Musím hledat klíč k té záhadě. Ale možná žádný klíč není. Možná, že

pravda je anarchie. Možná není žádná pravda. Možná je jenom bolest. (s. 7)

Přes johnstonovskou lyričnost a impresionistickou fragmentičnost obrazů, v nichž Miranda vystupuje jako éterická, romantická bytost zaslíbená věrnosti Cathalově památce, zazní na několika místech i tvrdší tón trpkosti a sebeobvinění z vlastní slabosti a poddání se nepřízni okolností. Stará umírající Miranda nakonec vidí svou dobrovolnou izolaci na Termonu a odmítnutí jiného vztahu či sňatku jako sebedestrukci a z ní plynoucí nezájem o okolní svět a absence citů ji děsí. Přestože se nic víc o této části Mirandina života z románu nedovídáme, je zřejmé, že Johnstonová i zde, jako u Heleny v *Muži z nádraží*, zvažuje pro své hrdiny možnost úniku ze sítě historicko-politických událostí, ale východisko pro ně nenachází. I když Mirandin a Helenin příběh dělí zhruba půl století, jejich podobnost spočívá právě v neúprosném zásahu vnějších okolností více méně stejného původu. Obě ženy jsou si navíc podobné tím, že žádná z nich není bojovnicí, obě jen touží po docela obyčejném kousku lidského štěstí a lásky, které jim právě tyto okolnosti nedopřejí. Obě se uzavrou před zraňujícím světem do ulity své bolesti — Helena za skleněnou stěnou svého ateliéru a Miranda v chátřajícím zámku Termon. Spíš než jako nostalgickou evokaci života na zámku jako ztraceného ráje, můžeme pak číst *Bláznovo útočiště* jako Mirandin sen o budoucnosti, který se nesplnil. Pro Jennifer Johnstonovou, která žije v Severním Irsku, je toto téma stále aktuální.

Stíny reality: fakta a fikce

Jose Lanters nepochybuje o tom, že prózy Jennifer Johnstonové se „bez výjimky zaobírají ‘irskou otázkou’, koloniálním dědictvím, které ostrov až do dneška rozděluje.“¹² Přesto Lanters navrhuje, a to na rozdíl od jiných kritiků, kteří se zaměřují právě na historicko-politický realismus románů Johnstonové, že by se neměla posuzovat jako realistická spisovatelka. Za mnohem přínosnější přístup k jejímu dílu považuje hledání biblických a shakespearovských motivů a aluzí, a tím „pozvednout irskou historickou zkušenost na úroveň mýtu a legendy a dát jí tak univerzální lidský význam mimo její omezený naturalistický kontext.“¹³ Otázka přínosnosti takového přístupu se však jeví jako sporná. Romány Johnstonové nepochybně obsahují mnoho myšlenek univerzálního charakteru, ale jejich jedinečnost spočívá právě na jejich „omezeném naturalistickém kontextu“, který chce Lanters pominout. Univerzálnost a mýtus zmírňují drsnost a ohlazují ostří prožité zkušenosti, na jejíž dvousečné britkosti naopak romány Johnstonové stojí. Miranda v *Bláznově útočišti* cituje verše z Shakespearova *Richarda II* — „...povídejme si smutné příběhy o smrti králů ...“ — ze stejného

důvodu, jako je pronášel Richard: aby zmírnila své obavy odkazem na nepřízeň osudu mnoha jiných. Johnstonová samotnou volbou své tematiky a dějiště vědomě pokračuje v tradici irských spisovatelů, kteří chápou své dílo jako angažované sdělení. Opomíjení tohoto závazku by se rovnalo ignorování nejdůležitější části její tvorby. Helena i Roger v *Muži z nádraží* věří, že umělec hraje ve společnosti nezanedbatelnou roli: „V Rusku konec konců zavírali básníky do ústavů pro duševně choré ... Tady je necháváme venku, ale neobtěžujeme se číst, co nám chtějí sdělit. Není toto kus bláznovství?“ (s. 97) Realismus románů Johnstonové je hmatatelný a signifikantní, jejich spojitost s irskou realitou přímá a jasná. Posuďme, co Helena ještě po letech cítí o smrti svého manžela: „Ta brutálnost ... byla pro mne neodpuštělná. Pořád to cítím, pokaždé když čtu o dalším ... uchvácení života ... cítím, jak se ve mne zvedá tentýž pocit neodpuštělnosti. Nemyslím tím touhu po pomstě ...“ (s. 119) Těchto několik řádků v sobě shrnuje celou enormnost irské rozdělenosti, která v sobě zahrnuje historii i současnost, kulturní i náboženské rozdíly, ekonomické a politické spory a ztráty lidských životů.

Zdá se, že mezi irskými spisovateli a kritiky panuje určitá shoda názoru o tom, do jak velké míry je odraz irské reality v irské literatuře přijatelný a přínosný. James M. Cahalan vyjadřuje souhlas s názorem Seana O'Faolaina, že irský spisovatel „přestal být provinční, když začal psát o tom, co zná a umí popsat lépe než kdokoliv jiný ... Dobyli svůj materiál tím, že ho přijali za svůj.“¹⁴ Podobně Richard Kearney považuje za pozitivní vývoj, že mladí spisovatelé šedesátých a sedmdesátých let, mezi něž patřila i Johnstonová, nezapudili irskou kulturu a specificky „irskou věc“. „Naopak všichni přiznávají zásadní pocit sounáležitosti a věrnosti 'rodnému místu' ... Zde chápeme, že můžeme být Irové a světoobčané, aniž by v tom byl rozpor.“¹⁵ Ve stejném duchu vítal spojení univerzálního a národního v irském umění na konci 70. let i Gearoid O'Tauthaigh: „Vcelku vzato, pováleční irští umělci objevili, že otevrou-li okenice, dostane se jim nejen pohledu na svět venku, ale i nového světla do interiéru.“¹⁶

Přestože v poslední době Johnstonová poněkud přesouvá důraz z politického pozadí na osobní vztahy (Neviditelný červ, *The Invisible Worm* 1991; Kouzelník, *The Illusionist* 1995), ani zde nechybí ozvěny anglo-irské problematiky. Nejdál od svých dosavadních témat a prostředí zachází ve svém desátém románu *Kouzelník*, který je dokonce situován v Anglii a v němž i autorčin lyrický realismus ustupuje experimentální hravosti s příděchem pohádkovosti. Ta se projevuje v odvážné metaforice, která současně naznačuje i zastírá politický podtext, tentokrát v souvislosti s aktivitou IRA v Anglii. Ne nepodobně o rok dříve vydanému románu Edny O'Brienové *Báječně osamělý dům* (*The House of Splendid Isolation*, 1994), vznáší otázku nacionalistického terorismu v podobě dichotomie optiky teroristického násilí a hrdinství. Zatímco však O'Brienová s krutým symbolismem utne nedokončený dialog velmi realistickou policejní kulkou,

u Johnstonové se smrt kouzelníka-iluzionisty bombou IRA pohybuje v symbolické rovině iluzornosti rétoriky.

Skutečnost, že Johnstonová situuje své příběhy na pozadí historických událostí v Irsku nebo z nich plynoucího současného etnického konfliktu v Severním Irsku, což zároveň tvoří podstanou část její výpovědi, nikterak neumenšuje uměleckou hodnotu jejich próz. Její poetika rozdělenosti odráží hlubší irskou zkušenost a slouží jako metafora irské, historicky dané situace. Pozornost, kterou Johnstonová této realitě věnuje, ji spojuje nejen s mnoha současnými irskými prozaiky a básníky, ale i s předchozími generacemi irských spisovatelů. S irskou tradicí ji také pojí snaha o překlenutí rozdílností a prolínání obecné reality a zvláštnosti.¹⁷ Právě tuto schopnost mísit univerzální témata rozdělenosti, osamělosti a osobních traumat s velmi specifickou reálnou situací je třeba hodnotit nikoliv jako omezení jejího realismu, ale jako přínos, který dává jejímu dílu individuální pečeť. Je to dílo, které chce být nejen svědkem doby, ale také prostředníkem.

Poznámky

1. Austen Morgan a R. Purdie, *Ireland. Divided Nation, Divided Class*. London: Inlinks, 1980, s. 220–21.
2. Maria Luddy a Cliona Murphy, *Women Surviving*. Dublin: Knocksedan House, 1990, s. 243.
3. R.F. Forster, *Modern Ireland 1600–1972*. Harmondsworth: Allen Lane, 1988, s. 593.
4. Tom Paulin, *Ireland and the English Crisis*. Newcastle Upon Tyne: Bloodaxe Books, 1984, s. 25.
5. Edna Longley, *The Living Stream. Literature and Revisionism in Ireland*. Newcastle Upon Tyne: Bloodaxe Books, 1994, s. 179.
6. Richard Kearney, ed. *Across the Frontiers. Ireland in the 1990s*. Dublin: Wolfhound Press, 1988, s. 187.
7. Jennifer Johnston, *The Railway Station Man*. London: Hamish Hamilton; Harmondsworth: Penguin Books, 1989.
8. Patrick Raffroidi and M. Harmon, eds. *The Irish Novel in Our Time*. Lille: Publications de l'Université de Lille III 1975, s. 18.
9. Seamus Heaney, *Preoccupations. Selected Prose 1968–1978*. London: Faber 1980, s. 30.
10. J.W. Foster, "The Geography of Irish Fiction" v Patrick Raffroidi and H. Harmon, eds. *The Irish Novel in Our Time*.
11. *Fool's Sanctuary*. London: Hamish Hamilton 1987; Harmondsworth: Penguin Books 1988, s. 67–8.
12. C.C. Barfoot and I. D'hean, eds. *The Clash of Ireland: Literary Contrasts and Connections*, Amsterdam: Rodopi 1989, s. 222.
13. *Ibid.*
14. James M. Cahalan, *Great Hatred, Little Room: The Irish Historical Novel*. Dublin: Gill and Macmillan 1983, s. 113.
15. Richard Kearney, ed. *Across the Frontiers. Ireland in the 1990s*, s. 187.
16. J.J. Lee, ed. *Ireland 1945–1970*. Dublin: Gill and Macmillan 1979, s. 121.
17. Patrick Raffroidi and M. Harman, eds. *The Irish Novel In Our Time*, s. 18.