

Franková, Milada

Molly Keaneová (nar. 1904)

In: Franková, Milada. *Britské spisovatelky na konci tisíciletí*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1999, pp. 118-131

ISBN 8021021489

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105045>

Access Date: 10. 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.

Molly Keaneová (nar. 1904)

S vlastním jménem Molly Keaneové se čtenářská veřejnost seznámila teprve v 80. letech, když po třicetileté přestávce v její tvorbě vyšly tři nové, úspěšné romány, *Dobré mravy* (Good Behaviour, 1981), *Stále znova* (Time After Time, 1983) a *Milovat a dávat* (Loving and Giving, 1986). Jejích dřívějších devět románů a pět divadelních her, které se těšily nemalé popularitě od 20. do 50. let, bylo vydáno pod pseudonymem M.J. Farrell, který ji měl chránit před nepochopením společenských kruhů nižší anglo-irské šlechty, z nichž Keaneová vyšla a o nichž psala. Žánrově spadají jak hry, tak romány Keaneové do komedie mravů, tematicky pak patří její prózy k tradici „zámeckého románu“ (Big House novel), která zaujímá důležité místo v historii irské literatury a je dosud živá.

V evropské kultuře a literatuře se kult šlechtického sídla stal, díky pohádkám, historickým románům, romantickým prózám a filmům, součástí populární mytologie a dnes patří spíš minulosti. V irském kontextu našel zámecký román širší uplatnění, protože venkovské sídlo (Big House) bylo vždy v ohnisku střetu zájmů, a zámecký román zde lze proto považovat za žánr sám o sobě. K jeho dlouhé tradici v anglo-irské literatuře přibývají i v posledních letech další romány, které na jedné straně možná souvisí s nostalgickým trendem v literatuře 80. let, ale na straně druhé jsou také dokladem symbolického potenciálu anglo-irského venkovského sídla v reflexi o historické a politické minulosti země, která v obou částech rozděleného ostrova nepřestává být součástí současné debaty

Většina starších irských zámeckých románů odráží kulturní a politické klima své doby, ať už máme na mysli dílo Marie Edgeworthové na počátku 19. století, nebo i mnohem pozdější romány, jako *Inverský zámek* (The Big House of Inver, 1925) Edith Somervilleové či *Poslední září* (The Last September, 1929) Elizabeth Bowenové, které se odehrávají na pozadí tragických událostí národnostního boje ve 20. letech tohoto století, kdy desítky anglo-irských „velkých domů“ lehly popelem. W.B. Yeats přispěl k mytologizaci anglo-irského šlechtického sídla jeho oslavou jako poslední výspy civilizace v barbarské moderní průmyslové společnosti a truchlil nad jeho ztrátou vlivu v samostatném Irsku. Současné romány, které patří k tomuto žánru, staví hlavně na symbolice zámku — „velkého domu“, který ztělesňoval národnostní a mocenské rozdělení Irska v minulosti, a jehož omšelá vznešenost v přítomnosti představuje konec éry a zánik společenské třídy, i když zůstává mementem dosud ne zcela zapomenutých a ne zcela vyřešených a pochopených rozporů. Společným znakem těchto románů je

hledání nitek odpovědí ve složitém klubku irsko-britských vztahů, které dlouhá společná historie a těsná zeměpisná blízkost zřejmě navždy zamotala. Tak například *Blázní štěstěny* (Fools of Fortune, 1983) Williama Trevora nabízí paralelu mezi úzkými příbuzenskými vztahy anglo-irské a anglické šlechty a incestní povahou kulturní provázanosti Irska s Anglií. Jennifer Johnstonová se celým svým dílem, jehož převážná část patří k zámeckému románu, snaží vyjádřit touhu lidí po usmíření rozdílů a překonání národnostních, náboženských a třídních bariér, které jsou dědictvím pohnuté irské historie. A právě v tomto ohledu se Molly Keaneová irské tradici poněkud vymyká, protože v jejích románech tato historicko-politická dimenze převážně chybí. Přestože sama byla očitým svědkem tragických politických událostí, při nichž vyhořelo i její vlastní rodinné sídlo, ve svých převážně retrospektivních románech z 80. let, stejně jako ve svém raném díle, se politickému kontextu vyhýbá. To může být i důvodem určité marginalizace jejího díla v rámci irské literatury, protože, jak říká Patrick Rafroidi, angažovanost se považuje za jeden z žádoucích charakteristických rysů irského románu.¹ Keaneová přistupuje ke svému tématu z komické perspektivy, která ji chrání před nostalgickou idealizací života na zámku i před yeatsovským oplakáváním ztracených hodnot a konce jedné éry. Přestože s historickou pravdivostí líčí postupný úpadek anglo-irského venskovského sídla a jeho obyvatel, její pohled je kritický. K sentimentálnímu pojetí měly daleko i její pseudonymní meziválečné romány, které se stejně pečlivě a vtipně odpozorovaným realismem odhalují mnohé z toho, co mělo zůstat skryté pod pozlátkem „dobrých mravů“ a o čem se nemluvilo. Nové romány Molly Keaneové se tematicky, ani tradičním realismem svého pojetí neliší od svých starších předloh. S časovým odstupem se však autorčina komická vize zaostřila a potemněla a paralela stárnoucích románových hrdinů a hrdinek v drolicích se zámcích s koncem éry a zánikem jejich společenské třídy se naplňuje. Výsledkem je černá komedie, tak sžíravá, že ji dokonce nakladatel autorčina dřívějšího díla Collins odmítl vydat. Teprve na povzbudivé naléhání herečky Peggy Ashcroftové² se Keaneová rozhodla změnit nakladatele, kterým se stal André Deutsch. Úspěch se dostavil v podobě čtenářského i kritického ohlasu: první z románů, *Dobré mravy*, se dostal do užšího výběru na knižní cenu Booker Prize a byl zadaptován na televizní seriál BBC. Následující román, *Stále znovu*, se v roce 1986 dočkal filmové verze s Johnem Gielgudem v hlavní mužské roli.

Časový rozsah románů pokrývá osm desetiletí autorčina vlastního života, od dětství v edwardiánském Irsku na počátku století, po současnost. V těchto rodinných ságách však Keaneová nevytvořila jen dobovou kroniku osudu anglo-irské džentry, nýbrž svou hlavní pozornost věnovala studiu lidské povahy, jíž, jak je přesvědčena, vládne snobství a sex.³ Zatímco sex zůstává u Keaneové i v 80. letech skrytý mezi řádky, snobství jejích románových postav je nástrojem i cílem jejího vtipu. Co z jejích snobských duší přesahuje všeobecnou psychologickou

platnost, vrší Keaneová navrub přísnému kódu mravů, který charakterizuje jejich společenskou třídu a formuje jedince jako její produkt. Kritika, které Keaneová podrobuje takto okleštěný společenský i citový život svých protagonistů, má proto velmi zřetelný třídní ráz.

Třídní hierarchie v mikrokosmu zámku, a to nejen třídní rozdělení mezi pánstvem a služebnictvem, ale i hierarchické rozdíly mezi jednotlivými služebními kategoriemi, má v irském prostředí i národnostní dimenzi, která je vnímána jako rasový rozdíl a dá se označit za specificky irský fenomén. Anglo-irské pánstvo v románech Keaneové se na své irské sloužící dívá zúženým pohledem zakořeněného irského stereotypu a třídní vztah nadřazenosti a podřízenosti je tak ještě zdůrazněn rasovým rozdělením. Neslučitelné prvky třídní rozdílnosti se promítají do kulturních rozdílů v náboženství, tradičních obyčejích, lidových pověrách i každodenních zvyklostech, které jsou pocítovány jako cizí a spojovány s rasovou odlišností. Mimoto se většina postav služebných u Keanové pohybuje na samém okraji děje a přestože jsou pro své pány zcela nepostradatelní, zdají se být neviditelní. Jejich zdánlivá nepřítomnost na scéně dokresluje třídní přezíravost a rasové pohrdání, jichž se jim dostává ze strany jejich zaměstnavatelů. Kritickým postojem, který zaujímá ke svým panským protagonistům, nastavuje Keanová neúprosné zrcadlo i tomuto aspektu jejich světa.

Rituál dobrých mravů

Jak v britské, tak v irské společnosti nepřestalo třídní rozvrstvení a třídní vědomí hrát důležitou roli, což se nevyhnutelně projevuje i v románové tvorbě, ať už záměrně ze strany autora, či nepozorovaně a neúmyslně.⁴ Molly Keaneová si ve svých komediích mravů bere na mušku anglo-irskou venkovskou šlechtu a podrobuje ji otevřeně kritice cíleným útokem na stinné stránky její třídní definice. V britských sociologických schématech společenského rozvrstvení sice již dlouho šlechta nefiguruje jako samostatná společenská třída, avšak v obecném povědomí, jak potvrzuje Arthur Marwick, ani pojmy jako nižší šlechta (the gentry) dosud nepozbyly platnosti.⁵ I když socio-ekonomické podmínky zrodu a rozkvětu džentry již přestaly existovat, společenský rituál mravů a chování, který si tato třída vytvořila, přetrvává a udržuje povědomí třídní sounáležitosti a exkluzivity. S vtipem, černým humorem, ale i dávkou soucítu, odhaluje Keanová bezcitnost a snobství tohoto rituálu perfektního chování, který společensky svazuje a emocionálně mrzačí a neblaze ovlivňuje život i psychiku těch, kdo se mu musí podřídít.

Proces socializace do společenské třídy začíná už v raném věku a u vyšších vrstev byl spojen s institucí chůvy a dětského pokoje. I bez smutně proslulé viktoriánské přísnosti, jak ji známe z románů z 19. století, vyrůstají děti v odlouče-

ní od světa dospělých a láska a city se potlačují. Ani románové hrdinky Keaneové nechovají šťastné vzpomínky na své dětství pod dohledem chůvy. Aroon v *Dobrych mravech* se pamatuje na strašné jídlo, které se každodenně skládalo z ovesné kaše, mléka se škraloupem a z dušeného králíka, na parafinový zápach z mizerného ohně v krbu, na rychle se střídající chůvy, které zanedbávaly jejího mladšího bratra, a hlavně na to, jak se její matka dětskému pokoji vyhýbala: „Zkrátka nás porodila a chtěla na tu hrůzu jednou provždy zapomenout.“ (s. 13)⁶ Aroon ovšem nikdy ani nenapadlo, aby si stěžovala, protože už tehdy věděla, jak se má chovat. Motiv dítěte vyrůstajícího bez lásky se opakuje i v příběhu Nicandry v *Milovat a dávat*. Nicandřina eponimická touha vyjadřovat a přijímat náklonnost je frustrována striktním dodržováním společenského rituálu, který spontánní citovou otevřenost nedovoluje. Když navíc její zbožňovaná mamán uteče s milencem, ztratí ji Nicandra i jako vzdálený objekt lásky, protože matčin těžký společenský prohřešek a s ním i její osobu zahálí navždy hrobové ticho. Zakrnělé citové reakce provázejí jak Aroon, tak Nicandru po celý život, v přímé vazbě na psychologii jejich třídy, kde každé porušení pravidel má dalekosáhlé následky. Pro Nicandru navždy skončila možnost, že by kdy mohla opětovat štědrá náklonnost své tety Tossie v okamžiku, kdy při slavnostní tabuli vyklouzl Tossie z hlubokého výstřihu večerní róby na odív všem nahý prs. Triviální komično scény podtrhává smutnou realitu krutého snobství tohoto světa.

Jezdecký trénink dětí je dalším příkladem nadřazenosti třídní definice nad jinými hledisky. Ve společnosti zámeckého světa Keaneové se od dětí očekává, že z nich budou dobří jezdci a jejich život se podřizuje tvrdé přípravě na tuto společenskou zábavu bez ohledu na strach či dokonce zdraví dítěte a nebezpečí jezdeckého sportu. V *Dobrych mravech*, stejně jako v jednom z dřívějších románů Keaneové, *Na vlně přílivu* (*The Rising Tide*, 1937), všechny děti své poníky nenávidí, protože náročnost tréninku, který jim má zaručit plné členství v jejich společenských kruzích, je vysoká. Energická Cynthia osobně a neochvějně dohlíží na to, aby její děti tuto společensky nezbytnou dovednost ovládaly, a nedá se odradit ani jejich viditelným vyčerpáním, ani zvracením a průjmy ze strachu z pádu. Cynthia sice nakonec svého cíle dosáhle, ale vztah jejich dětí k ní je tím navždy poznamenán. V podání Keaneové je paradox rodičovského zanedbávání a dominance interpretován jako třídní fenomén, který v obou případech sleduje stejný cíl: vštípit dětem přijatou etiketu jejich třídy.

Postavy matek v prózách Keaneové hrají svou paradoxní výchovnou roli bravurně. Zpočátku jsou všechny krásné a elegantní a jejich děti je zbožňují. Aroon v *Dobrych mravech*, stejně jako Nicandra v *Milovat a dávat*, jsou blažené, když jim jejich matky poskytnou trošku vzácné pozornosti, i když Aroon v přítomnosti matinky oněmí a Nicandra nakonec vyzvrací jídlo, které ji Maman nutí dojíst. Keaneová satiricky rozpitvává tyranii dobrého chování a způsobů, které děti musí přijmout za své, aby se zavděčily. Výsledkem je odcizený a chladný vztah

mezi rodiči a dětmi, který ovlivňuje jejich vztahy k jiným lidem. Vzdálenost mezi rodiči a dětmi ilustruje i komický výstup v jídelně, když malá Nicandra přinese větvičku kaliny s pářícími se motýly a zděšení rodiče nedokáží před nic netušícím dítětem zakrýt svou nelibost. Tabuizované téma sexu a sexuálních vztahů zahaluje společenské mlčení a základní poučení v tomto směru se přenechává chůvám, vychovatelkám, služkám a bílým myším, které se chovají v dětských pokojích také za tímto účelem.

S nezastřenou kritikou komentuje Keaneová i vzdělání, kterého se příslušníkům její třídy dostává. Podle obvyklého scénáře jsou chlapci posíláni na známé anglické soukromé školy, ale u dívek na vzdělání ani na jméně školy tolik nezáleží. Společenský kód však vyžaduje, aby strávily určitou dobu mimo domov, v internátní škole. Keaneová poukazuje na mužské a třídní privilegium, jemuž se chlapci těší, s otevřenou nelibostí:

Úkolem Mrs. Brockové bylo, připravit je k přijetí do přípravné školy. To nebylo těžké, protože v Entwhistle byli až příliš ochotní přijmout chlapce z dobré rodiny; pokud už tam chodil jeho otec nebo strýcové, mohl být úplně slabomyslný, a přesto byl vítán. (*Dobré mravy*, s. 19)

Vzdělání samotné ovšem v této společnosti, která se zajímá jen o dostihy a hony, nemá žádnou váhu. Jde jen o jméno správné školy a získání správné výslovnosti a způsobů, čímž se dostatečně nasytí snobská mysl lidí, kteří čtení knih a vědění považují spíš za společenský prohrěšek. Dyslektická Baby June ve *Stále znova* není terčem posměchu svých sourozenců kvůli zanedbanému vzdělání, ale kvůli tomu, že mluví místním nářečím, protože jejich rodiče nepovažovali za vhodné ji poslat do „lepší“ školy. Keaneová vynáší kritický soud nad třídní arogancí a jednostranností hodnot svých protagonistů a nad jejich neznalostí a nepřátelstvím k jiným hodnotám.

Dva důležité momenty ve vztahu rodičů a dětí, které spolu s procesem výchovy a vzdělání pomáhají udržet kontinuitu třídy, jsou výběr partnerů a otázka dědictví. Zatímco ve starším díle Keaneové probíhají sňatky a záležitosti dědictví podle tradičního řádu, v nových románech dochází k posunu, kterým Keaneová signalizuje a symbolizuje změnu, k níž během jedné generace došlo a která znamená konec tradičního životního stylu irské šlechty. Vrátime-li se pro srovnání k románu *Na vlně přílivu*, jsme svědky přísného mateřského dohledu nad volbou vhodných manželských partnerů a stejně přísného dodržování dědického práva prvorozeného syna, kterým se panství a zámek jako nedělitelný celek předávaly z generace na generaci. Román končí v optimistickém duchu, kdy mladý dědic dosáhne plnoletosti a převezme zámek z dočasné správy své dominantní a frivolní matky, aby zajistil návrat tradičního pořádku a pokračování rodu. Naopak v románech z 80. let se Keaneová soustřeďuje na postavy neprovdaných dcer jako jediných a posledních dědiček sešlých zámků. Situace

neprovdaných žen byla v minulosti i ve vyšších třídách problematická, protože právo prvorozenství je degradovalo na neplnoprávné členy rodiny a tím často do role páriů jejich třídy. Jejich společenský statut se přibližoval služebnictvu: „Od neprovdaných dcer se očekává, že budou doma aranžovat květiny do váz.“ (*Dobré mravy*, s. 220) Podle poslední vůle „drahé matinky“ ve *Stále znova* jsou obě neprovdané dcery připoutány ke svému bratrovi a dědici a odsouzeny k životu na jeho zámku, kde teď sám hospodaří v chaotické kuchyni. Aroon a Nicandra v druhých dvou příbězích sice nemají bratry, a mohly by proto být dědičkami samy, v té době však již takřka není co dědit.

Pronikavá společenská sonda Keaneové sleduje i vliv třídní kultury na psychiku dospělých. Síla třídního rituálu proniká výchovou i vztahy mezi lidmi a jeho postupná internalizace je nevyhnutelná: i když v něj nevěří, jsou pohlceni. Kapitán Messinger není zlý člověk, ale přestože je „z toho sám celý bledý“, cítí se povinen ztrestat řemenem svého malého syna, protože zapřel, že četl básně, a propustit guvernanku Mrs. Brockovou, která mu básně dala číst a následně byla přistižena, jak chlácholí jeho slzy. Mrs. Brocková je ovšem propuštěna, i když na hodinu, ve vsí zdvořilosti a beze slova obvinění: „celá záležitost zůstala ve zdvořilém miazmatu nevyřčených podezření... Nic nebylo řečeno, tak jak se mohla v tomto zdvořilém světě hájit?“ (*Dobré mravy*, s. 36) Keaneová se zaměřuje právě na tuto chladně korektní rezervovanost, která vystupuje jako nejdůležitější charakteristický rys třídní příslušnosti jejich románových postav. Strašlivá zdrženlivost jejich hrdinek i hrdinů pramení z hluboké emocionální nejistoty, kterou v jakémsi začarovaném kruhu ještě více prohlubuje, a vyúsťuje v bezohlednost k citům jiných. Když při autonehodě zahynul Aroonin mladý a všemi obdivovaný bratr Hubert, celá rodina byla zničena žalem, ale přesto, jak Aroon po letech vzpomíná, „naše dobré chování bylo neotřesitelné. O bolesti, kterou jsme sdíleli, nikdo nemluvil. Naše taktnost byla téměř dokonalá.“ (*Dobré mravy*, s. 114)

Komickou stránku přemrštěné zdrženlivosti, která potlačuje přirozenou laskavost a touhu po lidském kontaktu, zobrazuje Keaneová ve *Stále znova*, kde na zámku Durrroughglass spolu žijí, více méně nedobrovolně, čtyři zestárlí sourozenci. Vynucené potlačování jakýchkoliv citových projevů ve jménu společenského taktu v nich vypěstovalo hrůzu z blízkosti a sdílnosti a pohrdání k slabosti soucitu. Své soukromí si proto před sebou navzájem pečlivě hlídají za zamčenými dveřmi svých ložnic. Jejich skrývané soukromí kopíruje obraz jejich třídy — upjatého světa schovaných věcí (jako všudypřítomného ale vždy dobře utajeného nočníku), zakázaných slov, tajných milostných dobrodružství a skandálů, s nimiž se vždy skoncovalo tvrdě, ale beze slov. Keaneová vede kroutu paralelu mezi tělesným postižením a neduhy svých stárnoucích protagonistů a jejich citovým zmrzačením, a přestože posuzuje jejich slabosti, zrady i temnější tajemství (jako sbírku porcelánových králíků, které si May nakradla v obchodech) s humorem a soucitem, kritický úhel jejího pohledu neztrácí nic

ze svého ostří. Jasper Swift a jeho tři sestry žijí v minulosti, která už přestala existovat, a nejsou schopni se přizpůsobit současnému světu kolem sebe. Dále se převlékají na večeri, i když ji teď vaří ve špinavé kuchyni bez služebnictva Jasper sám. S rigidním dodržováním ubohých zbytků každodenního třídního rituálu nepřestávají být citliví i k hierarchickým vztahům uvnitř své třídy, a o to snadněji jsou zranitelní. May se cítí ponížena, když její přítelkyně Alys, která stojí na hierarchickém žebříčku o příčku výš, utrousí pohrdavou poznámku na adresu středostavovských obdivovatelek jejího aranžérského umění v květinovém klubu, které blahosklonně pozvala do svého zámku. Ty však na rozdíl od May i Alys žijí cele v současném světě a omšelá pompa Alysina „velkého domu“ na ně neudělá velký dojem. Kontrasty této scény Keaneová ukazuje, do jaké míry třídní senzibilita určuje život jejich románových postav, a jak se pro ně jejich rodinné sídlo proměnilo v jakousi stavovskou past. To je doslova pravdou i v případě Aroon v *Dobrych mravech*, která, přestože touží po lásce a manželství, odmítne svého jediného nápadníka, protože si je příliš silně vědoma své třídní nadřazenosti.

Pro Keaneovou je zámek spíš třídním symbolem než mýtem. Alespoň ve všech jejich románech z 80. let postrádá mýtotvornou citovou zátěž, kterou „velký dům“ nese ve většině jiných irských zámeckých románů, kde se, jako v *Posledním září* Elizabeth Bowenové či v *Bláznově útočišti* Jennifer Johnsonové, hrdinky se svými smutnými zámky ztotožňují. Na rozdíl od nich hrdinky Keaneové svá rodinná sídla nijak zvlášť nemilují. Nicandra po rozvodu nespěchá s návratem na Deer Forest a Aroon prodá Temple Alice bez výčitek svědomí a bez ohledů na city své matky. Ve *Stále znova* April bez lítosti Durroughglass opouští, i když si uvědomuje, že s ní odchází i víc než potřebná finanční podpora. I Mayino rozhodnutí konečně spálit matčinu garderóbu, kterou sourozenci s pietou uchovávali několik desítek let nedotčenou ve skříni, se rovná symbolickému gestu oproštění se od balastu minulosti. Zámky pomalu ustupují do pozadí a vytrácejí se ze scény, aniž by jejich osud někdo oplakával, a jsou proto zároveň alegorií všeobecného poklesu společenské důležitosti šlechty v současném světě a obzvláště anglo-irské šlechty v Irské republice. Keaneová očividně nepodléhá melodramatickým svodům, které v této alegorické paralele číhají, a nostalgické tónině se vyhýbá komediálním nahlédnutím do nitra zámku a jeho obyvatel, za kulisy třídního rituálu a pod masku dobrých mravů. Cokoliv by se mohlo jevit jako oslava zášlých časů, probodne osten černého humoru, který deklaruje autorčin kritický záměr. Není proto bez zajímavosti, že ohlasy na úspěšné, zralé dílo Molly Keaneové její kritický pohled často přehlížejí, nebo dokonce popírají⁷, a soustřeďují své ocenění na autorčin humor a přirozený vypravěčský talent. Jeho přirozenost nepopírá ani autorka sama, když jako jediný zdroje své inspirace uvádí autentickou zkušenost a autobiografické prvky.⁸ Pro obecnou platnost jejího realismu najdeme potvrzení i v historické a sociologické literatuře.

Služebnictvo a irská karikatura

Zdánlivě neškodné národní stereotypy přestanou být nevinnou hrou, když se stanou součástí mocenského boje. V poslední době vnesly postkoloniální kritické teorie nové světlo do mechanismů, které využívaly negativních stereotypů kolonizovaných národů k potvrzení legitimity jejich kolonizace. Aplikace postkoloniální kritické metody v irském kontextu objasňuje dodnes existující anglickou karikaturu Irů jako výsledek koloniálního vztahu mezi Anglií a Irskem.

Původ anglického nelichotivého obrázku Irů sahá až do středověké historiografie, kdy po částečném dobytí Irska Normany ve 12. století popsal Giraldus Cambrensis (Gerald de Barri) Iry jako lid barbarských zvyků a od přírody nestálé povahy.⁹ Geraldovu kroniku, napsanou vtipnou a elegantní latinou, popularizoval v 16. století překlad do angličtiny, který se v Anglii stal standardním textem o Irsku a Irech, z něhož se začala odvíjet konstrukce irské identity zvenčí, zobrazující irskou jinakost jako inferioritu. V podání Edmunda Campiona (1571) jsou Irové bestiální pojídači syrového masa a krve, vypravěči frivolních historek a nemravní milovníci prostitutek.¹⁰ Z alžbětinské doby pochází i dnes často citovaný a diskutovaný *Pohled na současný stav Irska* (A View of the Present State of Ireland, 1596) od básníka Edmunda Spensera, v němž snadno najdeme několik dalších dílků do skládačky irského stereotypu. Ústy Eudoxe a Irenia, diskutujícími Spenserovy vlastní zkušenosti z Irska, Spenser tvrdí, že Irové jsou nekultivovaní, díky svému nízkému skýtskému původu pověřiví, a navíc jsou všichni papaženci, kteří slepě následují katolickou víru, aniž by rozuměli svým latinským modlitbám, a při pohřbech se poddávají pohanským lamentacím a nářku.¹¹ Spenser zde zároveň podkopává autoritu irských kronik a písemnictví, které podle něj „špatné“ irské tradice udržují. V první polovině sedmnáctého století se sice Geoffrey Keating snažil vyvrátit negativní obraz Irska a Irů obranou jejich dlouhé kulturní historie a útokem na neznalost anglických historiků, jeho pokus však vyzněl naprázdno, protože jeho *Pravdivé děje Irska* (Forus Faesa ar Éirinn, 1630), psané v irštině, byly nesrozumitelné pro ty, jimž byla obhajoba určena.

Komickou postavu Ira znalo už shakespearovské divadlo a od té doby se v anglických a anglo-irských hrách stala figurka irského mazaného lenocha a opilého chvástače nepostradatelným terčem legrace.¹² V 18. století se připojily kreslené vtipy v časopisech (*Punch*) a populární publikace proti-irských vtipů zvaných „Irish bulls“.¹³ V mediálním prostředí se pak irská karikatura snadno zpolitizovala, kdykoliv se k tomu naskytl vhodná příležitost. Jak během irské rebelie v roce 1798, tak během Hladomoru (The Great Famine) o čtyři desetiletí později se vždy znovu objevil recyklovaný obraz irského barbarství a bestiality, nezodpovědnosti a nespolehlivosti, který nádavkem ke komickým rysům irského stereotypu začal být vnímán jako neskrývaný rasismus.¹⁴ V politické rétorice

ce takový stereotyp posloužil k potvrzení nutnosti Irům vládnout. Ke stejnému politickému cíli směřovala i pozdější doktrína keltismu v 19. století, přestože původně vznikla ze zdánlivě pozitivního obrazu Kelta, jehož génius je založen na jeho citovosti. Ve své vlivné studii o keltské literatuře však Matthew Arnold položil nejen základ obdivu k emocionalitě keltského ducha, ale vyslovil i kritiku jejich nedostatků.¹⁵ K již známému irskému stereotypu pak brzy přibyl další nesmazatelný záporný rys — citová nestabilita.¹⁶

Není nijak překvapující, že všudypřítomná postava směšného Ira se z divadelní scény a vtípů dostala i do románů a povídek. K irské karikatuře v próze přispěl W.M. Thackeray nejen svými články pro *Punch*, ale hlavně postavami Irů ve svých románech, zobrazujících snobství irských středních vrstev. Komickou verzí tematiky rozdílnosti mezi Iry, Anglo-Iry a Angličany proslula na přelomu století dvojice Edith Somervilleová a Martin Rossová, hlavně v povídkách *Irský soudce* (*The Irish R.M.*, 1889, 1908), které vycházely v časopisech a byly určeny anglickým čtenářům. Kontroverznost jejich přístupu k tématu je možno shrnout v kritice, že Irové zde vystupují jako služební národ, a v obraně, že si autorky dělají legraci ze všech svých postav stejně. V každém případě se však jejich groteskní obrázek Irů opírá do velké míry o nechvalně známý stereotyp irské bizarnosti.

Národní stereotypy mají dlouhou životnost a podíváme-li se z hlediska anti-irského stereotypu na postavy služebných ve všech třech románech Molly Keaneové z 80. let, najdeme nemálo důkazů o tom, jak se promítá do třídních vztahů mezi jejími protagonisty až do současnosti. Avšak navzdory autorčině komické formě, její irské postavy nejsou v zásadě humorné. Keaneová upírá svůj komico-satirický pohled na příslušníky anglo-irské nižší šlechty a jejich vztah ke služebnictvu jen dotváří autorčin kritický soud. Vypravěčský hlas vždy vychází z pozic panstva a jeho nespolehlivost je souměřitelná s mírou kritiky, které autorka tuto třídu vystavuje. Keaneové vypravěč obnažuje nepřijemné a směšné stránky povahy svých panských hrdinů, a proto je jejich jednodimenzní vnímání irského služebnictva, navíc podbarvené zakořeněným irským stereotypem, třeba posuzovat v tomto kritickém rámci.

Vypravěčský hlas románu *Dobré mravy* patří Aroon StCharlesové, neprovdané dceři domu a nakonec dědičce zámku Temple Alice, která čtenáře hned v první scéně románu šokuje svým uspokojením z vítězství nad svou chladnou a nemilovanou matkou a nezdolnou, loajální irskou služkou Rose, které se rozhodla pokořit svou laskavou péčí. Odtud se pak odvíjí retrospektivní příběh Aroon, v němž Rose postupně vystupuje z anonymity služebného personálu a objeví se na scéně jako jedna z důležitých aktérů. Vzdálenost mezi slečnou Aroon a irskou služkou Rose, kterou v době Aroonina dětství a mládí zajišťovala početnost a hierarchie služebnictva v domě, se během let zmenšuje se ztenčujícím se majetkem rodiny a počtem sloužících, až se Aroon and Rose stanou rivalkami v péči

o Aroonina invalidního otce. Aroon, zklamaná svým životem bez lásky a uznání, hledá náhradní zdroj sebenaplnění nejen u otcova lůžka, ale i v potvrzení své nadřazenosti ve střetu s Rose. K tomu jí slouží vědomí propasti třídního rozdílu, do něž se navíc promítají rasové předsudky čerpající z anti-irského stereotypu. Aroonino pohoršení a protesty, když zjistí, že Rose dává ochrnutému majorovi whisky, obsahují spíš odsouzení „irského opilství“, než starost o otcovo zdraví. Již ve Spenserově *Pohledu* diskutovali Irenius a Eudoxus o demoralizujícím vlivu Irů na anglické starousedlíky v Irsku. A stejně jako se už Spenserův Irenius pozastavoval nad „nemírným bédováním“ Irů na pohřbech, považují Aroon a její matka Rosin hlasitý křik a nářek, když se dověděla, že její milý Ollie Reilly padl ve Francii, za projev nekultivovanosti irské rasy. Aroon tvrdí, s tónem rasového pohrdání, že se Irové „vyžívají ve smrti“ a v rituálu posledních věcí člověka. „Oni“ jsou jiní, plní divných pověr a nepochopitelných zvyků. Obvykle je touha přilepit Irům stereotypní nálepku pověrčivosti silnější než drobné pověrčivosti samotné. Aroon však stačí takovéto důkazy jinakosti k tomu, aby se cítila nadřazená a aby Rose mohla hodnotit jako hloupou. Ve své vlastní hluboké ignoranci pak snadno nachází stálé ujištění o svém přirozeném právu mít nad Rose moc.

Dalším snadným terčem útoku, který zapadá do stereotypního rámce, je náboženství. Irské katolictví se zdá být jaksi viditelné a jeho vnější projevy vždy znovu provokují pohrdlivý Aroonin posměch: celý dům mumlal modlitby, když zmizela paní Brocková; všichni Irové se při sebemenší příležitosti křížují a modlí. To všechno pozoruje Aroon s nechutí, jakoby se jí před očima odehrával nějaký bizarní a neslušný rituál, ale i s žárlivým znepokojením, že Rosino „křupanské nábožné drmolení“ vytváří mezi ní a Arooninou matkou nedefinovatelnou blízkost, z níž je vyloučena. Vědomí náboženské rozdílnosti určuje i vztah mezi Christym, v 80. letech jediným zaměstnancem na zámku Durraghglass ve *Stále znova*, a Baby June, jeho laskavou zaměstnavatelkou a kdysi brilantní jezdkyň. Přestože život Baby June od dětství utvářel svět stájí a jeho srdečná přátelskost, kterou postrádala u své rodiny, její naprosté nepochopení náboženské stránky života irských žokejů a stájníků jí nikdy nedovolilo překlenout propast, která je dělila. I nyní je Baby June sice vděčná za Christyho společnost a hrdá na jeho znalost koní a jezdecké umění, kterému ho naučila, ale vadí jí jeho „neochvějná důvěra v jeho oblíbené svaté“. Christyho časté modlitby díkůvzdání a neodkladný odchod ze dvora za klekání, aby nezmeškal večerní pobožnost, sice Baby June toleruje, ale všímá si jich s nelibostí. Proto si také vyloží Christyho nečekanou výpověď z místa, kterou pocítuje jako neloajlnost, v souvislosti s jeho vírou a náboženskými praktikami. Odůvodnění jí k tomu dává spojení starého stereotypu irské nespolehlivosti a papeženství s realitou všudypřítomné irské zbožnosti. Fraškovitost náboženských rozdílů v některých scénách (jako Christyho zbožné díkůvzdání za pěkný vrh podsvinčat) kontrastuje jinde Keaneová

s vážnějším tónem. Nepřeklenutelná náboženská propast mezi irskými katolíky a anglo-irskými protestanty nachází výstižné, byť skličující zpodobnění v pohřebních scénách, jak v *Dobrých mravech*, tak v *Milovat a dávat*, a v identické scéně i například v *Bláznově útočišti* (Fool's Sanctuary, 1987) Jennifer Johnstoneové, kde katoličtí zaměstnanci a přátelé čekají před protestantským kostelem, dokud neskončí mše, a rozloučí se se zesnulým jen na neutrální půdě u hrobu.

U Juneiny sestry May se neskrývané náboženské a třídní předsudky vůči Christymu projevují jako rasová zaujatost a její výroky na adresu obyvatel kavanů, kteří se na čas utábořili v sousedství Durraghlassu, se netají svým otevřeným rasizmem. I když v jistém směru vzbuzuje tragikomická postava May ve čtenáři někdy lítost, nemůže ho svést k pochybnostem o autorčině kritickém záměru pokud se týče Mayiných třídních a rasových postojů. Pod tímto zorným úhlem je také třeba vidět scénu ve starožitnickém obchodě, kde se nazlobená May rozčiluje, že tu s ní „jakýsi šikmooký žlutý skrček zachází, jakoby přišla s otloučeným talířem do zastavárny.“ (s. 219)¹⁷ Právě tuto scénu totiž s nevolí odsuzuje Frank Tuohy a obviňuje Keaneovou, že zde vytvořila „nepříjemně rasistický obrázek Japonce.“¹⁸ Tuohyho interpretace románů Keaneové navíc všeobecně popírá, že by Keaneové přístup k látce mohl být kritický. Jeho tvrzení však zpochybňují i další detaily, jimiž Keaneová poukazuje na různé jiné bolesti, které spolu nese polarizované sociální rozložení společenské scény. Christy dává Baby June výpověď, když se mu nabízí lákavější místo s domkem s elektrikou a záchodem, což je komfort, který mu zchudlí majitelé Durraghlassu nejsou ochotni nabídnout. Přesto v duchu přežitého paternalismu považují Christyho volbu za projev nevděku, protože nechápou, že stará závislost služebnictva na zaměstnavatelích je již dávno minulostí. V druhých dvou románech s delšími retrospektivními pasážemi Keaneová nejen soustřeďuje pozornost na panovačnou aroganci džentry ke všem, které nepovažují za sobě rovné, ale popisuje i mizerné podmínky, v nichž žili jejich zaměstnanci. V *Milovat a dávat* má bývalý žokej Fagan byt na seníku, „bez vody, bez záchodu, bez vany nebo výlevky“ (s. 19); služky v *Dobrých mravech* si doplňují nedostatečnou stravu škrobem z prádelny. V kontrastu s ošumělou extravagancí majitelů anglo-irských zámků se ještě i ve 20. století jeví rozdělení mezi oběma antipódními třídami jako absolutní.

V románu *Milovat a dávat* můžeme smrtelný střet Nicandry s Hloupým Williem číst jako alegorii vztahů mezi Anglo-Iry a Iry, jak je shrnuje známý Yeatsův verš „velká nenávisť, málo místa“, nebo jak říká R.F. Foster, je to „kolize zdánlivě nesmiřitelných kultur, které na malém a těsném ostrově nedokážou žít ani společně ani odděleně.“²⁰ Když byli oba děti, malá slečna Nicandra se ráda bavila tím, že dráždila retardovaného Willieho, když byl zavřený za zamřížovaným oknem vrátnice, nebo ho nutila si sundat kalhoty, aby se mohla podívat, jak vypadají hoši. Willieho matka proti Nicandřině týrání nezasahovala a nechala „slečnu Nicandru si užít trochu legrace.“ (s. 32) Když se po le-

tech a rozbitém manželství Nicandra vrátí domů na docela sešlý zámek, najde Hloupého Willieho, kterému se teď říká William a který je už dlouho jediným pozůstatkem služebného personálu, jak se vši důstojností dohlíží na dům a Nicandřinu tetu Tossie v jejím přilehlém karavanu. Keaneové obrázek bývalé velké dámy Tossie v karavanu a Willieho nově získané důležitosti je mistrný svou kombinací frašky a realismu. Avšak kde na jedné straně Keaneová ve Willieho bizarní důstojnosti imitující bývalého majordoma Twomeyho i zesnulého Sira Dermota zesměšňuje snobství, s nímž se nižší třídy snaží napodobit „lepší“ vrstvy, na druhé straně ponechává svým irským postavám výrazný rys laskavosti. Stejně tak i Willie má cit, který mu dovolí překročit hranice škrobenosti, za něž anglo-irští protagonisté nedokáží zajít. Nicandřino nekompromisní rozhodnutí přestěhovat tetu Tossie z nedůstojného karavanu zpět do zámku a vyhodit jejího milovaného, od molů prožraného vycpaného papouška se střetne u Willieho se stejně silným ochranným smyslem pro spravedlnost. Nicandra sice rozpozná Willieho varování „nedělejte to, to je sprosté“ jako stejná slova, kterými kdysi reagoval na její týrání, ale ani za odloženou maskou jeho perfektního chování vrchního lokaje nedokáže rozpoznat sílu a nebezpečí jeho citů. Skořápka „velkého domu“ se teď stala jejich bitevním polem a v jeho zdech se rozléhají ozvěny jejich dětské a třídní nenávisti a odehrává se zde mocenský boj o dům, který žádnému z nich nepatří. V Nicandřiných očích je Willie přesným obrazem irské karikatury, ale mezi řádky proskakují také nejasné náznaky, že by jejich boj mohl být i bratrovražedný.

Irský konflikt dvou kultur roztržštěný do náboženských, národnostních, politických, rasových a třídních dichotomií a posilovaný přetrvávajícími starými stereotypy zůstává i dnes důležitým tématem irského kulturního diskurzu, protože se týká samotných pojmů irskosti a irské kultury. Zatímco R.F. Foster podporuje myšlenku plurální irskosti a volá po inkluzivním kulturním nacionalismu²¹, Edna Longleyová by raději od kontroverzního pojmu irskosti úplně upustila.²² Spor o výklad irské identity a o to, co je či není irské, se často soustřeďuje na koncept „místa“ jako možného záchytného bodu, něčeho co obě kultury sdílí. U Keaneové se myšlenky sdíleného místa nejbližší dotýká Jasperův sen (*Stále znova*), osázet za pomoci katolických mnichů z blízkého kláštera zbývající pozemky svého zámku vzácnými dřevinami a vytvořit jakousi rajskou zahradu, která by byla oslavou krásy místa. Ale i Jasper sám považuje svůj projekt za utopii. Ani koncept místa není totiž v irském kontextu neutrální. Z pozadí historie se vynořuje rozdíl mezi keltskou mytologickou krajinou a anglo-irským zámeckým panstvím obydleným duchy jen několika generací, nad nimiž navíc visí stín násilného vyvlastňování půdy. Jako zámek Deer Forest, o pomyslnou moc nad nímž vedou Nicandra a Willie nesmyslný, ale nesmířitelný boj, „místo“ v Irsku nepřestává být sporným územím a je spíš kolbištěm idejí a historicky podmíněných postojů než prostorem k setkání.

I když Molly Keaneová ve svých komediích z 80. let nepřichází s politickou agendou a naopak se zdá, že se její příběhy odehrávají v neexistujícím Irsku, daleko od zápasu prvních desetiletí tohoto století i pozdějšího vývoje, přesto se v nich zrcadlí celá irská zkušenost třídních a národnostních rozdílů a tedy mnohé z toho, co nepřestává být i v současné irské debatě relevantní. Tím její poslední díla také beze zbytku zapadají do irské literární současnosti, jejímž hlavním, byť neradostným, přínosem, jak praví Norman Vance, se zdá být „nahlédnutí do bolestné podstaty nejednoty.“²³

Poznámky

1. Patrick Rafroidi and Maurice Harmon (eds), *The Irish Novel in Our Time*. Publications de l'Université de Lille III, 1975, s. 18.
2. Příhodu popisuje Alison Rimmer v Janet Todd (ed), *Dictionary of British Women Writers*. London: Routledge 1989.
3. Clare Boylan, "Sex, Snobbery and the Strategies of Molly Keane" v Robert E. Hosmer Jr. (ed), *Contemporary British Women Writers*. London: Macmillan 1993, s. 151.
4. Mary Eagleton and David Pierce, *Attitudes to Class in the English Novel*. London: Thomas and Hudson 1979.
5. Arthur Marwick, *Class: Image and Reality*. London: Macmillan 1980, 1990, s. 85.
6. Molly Keane, *Good Behaviour*. London: Andre Deutsch 1981; Abacus 1982.
7. viz Frank Tuohy v Masuru Sekine (ed), *Irish Writers and Society at Large*. Gerrards Cross: Colin Smythe 1985, s. 204; Ann Owens Weeks, *Unveiling Treasures. The Attic Guide to Irish Women Writers*. Dublin: Attic Press 1993, s. 164–5.
8. Molly Keaneová v rozhovoru s Polly Devlin v Mary Chamberlain (ed), *Writing Lives. Conversations Between Women Writers*. London: Virago 1988.
9. Gerald of Wales, *The History and Topography of Ireland*. Harmondsworth: Penguin Classics 1982.
10. Edmund Campion, *Two books of the histories of Ireland*. Assen: Van Gorcum 1963, s. 23, 25.
11. Edmund Spenser, *A View of the Present State Of Ireland*. London: The Scholartiss Press 1934, s. 6, 72, 78, 109.
12. Liz Curtis, *Nothing But the Same Old Story. The Roots of Anglo-Irish Racism*. London 1984, s. 35.
13. Irská spisovatelka Maria Edgeworthová ve sbírce esejů (*Essays on Irish Bulls*, 1802) odhaluje nepravdivost a neopodstatněnost takových vtípů, jejich všeobecnou popularitu to však neovlivnilo.
14. Hazel Waters, "The Great Famine and the rise of anti-Irish racism". *Race and Class*, vol. 37 I 1995, s. 95–108.
15. Matthew Arnold, *On the Study of Celtic Literature*, 1867.
16. David Cairns and Shaur Richards, *Writing Ireland. Colonialism, Nationalism and Culture*. Manchester: Manchester University Press 1988.
17. Molly Keane, *Time After Time*. London: Andre Deutsch 1983; Abacus 1984.
18. Frank Tuohy v Masuru Sekine (ed), *Irish Writers and Society at Large*, s. 219.
19. Molly Keane, *Loving and Giving*. London: Andre Deutsch 1988; Abacus 1989.
20. R.F. Foster, *Paddy and Mr. Punch*. London: Allen Lane 1993.
21. *Ibid.*, s 38.

22. Edna Longley, *The Living Stream. Literature and Revisionism in Ireland*. Newcastle-upon-Tyne: Blooaxe Books 1994, s. 179.
23. Norman Vance, *Irish Literature. A Social History*. Oxford: Blackwell 1990, s. 217.