

Franková, Milada

Jane Gardamová (nar. 1928)

In: Franková, Milada. *Britské spisovatelky na přelomu tisíciletí.*

Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. 43-52

ISBN 8021032901

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123366>

Access Date: 23. 02. 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.

Jane Gardamová (nar. 1928)

Navzdory četným literárním cenám získaným již od samého počátku své tvorby v 70. letech, Jane Gardamová se obvykle neobjevuje mezi nejčastěji zmiňovanými jmény současných představitelů britské prózy. To, jak známo, na hustě zaplněné britské literární scéně netřeba považovat ani za neúspěch, ani za nedostatek obliby čtenářské. Gardamové pět románů a sedm svazků povídek přesvědčivě oslovuje čtenáře svým jemně podmanivým hlasem, který spisovatel a literární kritik A.N. Wilson popsal jako tichý hlas obrovského talentu.¹ Charakteristické rysy gardamovského textu spočívají na dějem nabitě, avšak zdaleka ne tradiční zápletce, která spolu se svými, vždy trochu zvláštními, protagonisty a nestálým úhlem pohledu vypravěče představuje autorčinu vůli experimentovat. Postmoderní je nejen přesouvání ohniska vnímání, často za pomoci literární aluze či metafikce, ale nechybí zde ani ozvěny současného ženského, ne-li feministického, i celospolečenského dialogu.

Převážná většina hlavních postav Gardamové prózy jsou ženy, obvykle osamělé, a to jak okolnostmi, tak povahou, a mají proto tendenci být uzavřené, jsou ale přemýšlivé a vypjaté. I když v povídkách Gardamové najdeme větší variabilitu typů postav, hrdinky všech jejích románů tomuto paradigmatu přesně odpovídají. Navíc se hrdinky prvních tří románů Gardamové věkově řadí do kategorie stále populárního románu „dospívání“ – z posledních desetiletí jmenujme alespoň známé a hojně diskutované romány Jeanette Wintersonové *Na světě nejsou jenom pomeranče* (*Oranges Are Not the Only Fruit*, 1985), Hanifa Kureishiho *Buddha z předměstí* (*The Buddha of Suburbia*, 1990), nebo novější *Anita a já* (*Anita and Me*, 1996) Meery Syalové. Gardamové mladá hrdinka Marigold neboli „Kalnávoda“ z jejího stejnojmenného prvního románu (*Kalnávoda*, *Bilgewater*, 1976) vypráví, jak vyrůstala bez matky v chlapecké internátní škole, kde učil její hodný, ale zcela nepraktický otec. V románu *Bůh na skalách* (*God on the Rocks*, 1978) má vševědoucí vypravěč nejbliže k myslí a osudu osmileté Margaretě, jejíž zvědavost o světě a jak to na něm chodí podněcuje i opodstatňuje depresivní atmosféra její rodiny, v čele s nábožensky fanatickým otcem. Z *Robinsonovy dcery* (*Crusoe's Daughter*, 1985) se nakonec vyklube memoár osmdesátileté dámy s neobyčejně čerstvými vzpomínkami na

dětství a mládí, prožité, jako ostatně celý její další život, ve starém žlutém domě na blatech. Dětství a adolescence gardamovských hrdinek nezají přísloušnou bezstarostností mládí, ale spíš naopak: i když jejich vyprávění nepostrádají dávku křehkého humoru, prostupuje jimi citová nejistota plynoucí z osamělosti a nekomunikovatelnosti zkušenosti.

Přestože oba romány Gardamové z 90. let zcela opouštějí dětskou a adolescentní scénu, proniká i jimi stejný pocit izolace, samoty a opuštěnosti, i když v ostatních ohledech jsou to dvě velmi odlišné prózy. *Královna tamburíny* (The Queen of the Tambourine, 1991) se vcelku drží autorčina vyzkoušeného a osvědčeného paradigmatu: idiosynkratická hrdinka se snaží dát smysl svému životu a najít si místo uprostřed svého, ne zcela obyčejného, středostavovského okolí. Jenomže tentokrát vším tak trochu přetéká pohár. Stárnoucí Eliza Peabodyová nemá ani rodinu, ani opravdové přátele a postupně se stává obětí maniodeprese. Emoce jsou vypjatější a hrdinčino psychické drama se vyostřuje. Dokonce i gardamovský humor, i když ani zde nechybí, zní výrazně temněji. *Faith Foxová* (Faith Fox, 1996) se liší od všech předchozích románů hlavně tím, že je mnohem zalidněnější a vlastně nemá jedinou hlavní hrdinku. Eponymní Faith Foxová je novorozená a hraje tedy spíš jen roli důležité rekvizity, nejprve na již známé scéně bohatých středních vrstev na anglickém jihu a později na ozvláštněném pozadí náboženské komunity v polorozpadlém yorkshirském klášteře na severu. Protagonisté románu zahrnují několik starších ženských postav, poznatelně gardamovských, jednu mladší ženu s uměleckými sklony a vzděláním, kterou všichni považují za outsidera, a proto za nebezpečí, a která možná svou vyděleností připomíná hrdinky Gardamové raných románů. K hlavním postavám patří také sympaticky charismatický kněz a duchovní otec komunity, jehož Gardamová zobrazuje v pozitivním světle, jako konec konců většinu svých mužských postav.

Tichý hlas, křehké umění

Zatímco psychika Gardamové postav bezpochyby zaujme svou hloubkou a komplexností, neméně tomu tak bude s literárními aspekty jejich psychologie. Není to vnitřní já, ale vnímání vlastního já, s čímž se hrdinky Gardamové musí vyrovnat, ať už ve vyprávění v první osobě nebo prostřednictvím vypravěče ve třetí osobě. „Jsem Kalnávoda Ošklivá, divná a praštěná“², tak se vidí sedmnáctiletá Marigold Greenová – stále ještě jako obrylené děvčátko s problémy se čtením, jakým kdysi byla, a ne jako už ne tak ošklivá maturantka s výbornými známkami a dobrou vyhlídkou dostat se na univerzitu v Cambridgi, kterou je nyní. V průběhu celého románu tak Marigold/Kalnávoda bojuje s tímto zakoře-

něným obrazem sebe samé, o němž má zato, že jej potvrzují i všichni kolem ní. Protože je román napsán ich-formou, mohou hrdinčině negativní seberecepci odporovat jen jiné postavy, byť v převyprávěném dialogu, a závěrečný Epilog, který přebírá vševědoucí vypravěč.

V románu *Bůh na skalách* komplikuje proces vnímání a sebevnímání přesouvající se ohnisko vypravěčského hlasu. I když zde není ich-forma, vyprávění ve 3. osobě převážně jakoby přijímalo tón své osmileté hrdinky. Zobrazení dětské mysli Margaret Marshové, její bádání a objevování, je přesvědčivé, stejně jako je zábavná její svobodomyšlná opozice, rebelantský duch a bezbožné poznámky z jejího vnitřního monologu. K posunu narativní perspektivy zřetelně dochází v případě umírající paní Fraylingové, s níž se čtenář už dříve setkal prostřednictvím Margaretina pohledu. V okamžicích předcházejících její smrti, nahlíží vypravěč do její slábnoucí mysli a naopak do jejího zmýleného vnímání Margaret jako „Ellie – dítěte, které chodí do zahrady.“³ Časová mezera na konci románu – lidé a místa znovu navštívená po deseti letech, s pomocí typicky gardamovských odhalení, má za následek další a konečný posun perspektivy, který poukazuje na nejistou povahu percepce. „Epilog“ románu *Kalnávoda*, v němž po dvaceti letech přijímá děkanka Marigold do Cambridge dceru Terrapina, svého dětského nepřítele a mučitele a později své nenadálé lásky, má stejný efekt překvapivého vývoje a znejištění závěru..

V tomto kontextu onen obyčejný, rezignovaný povzdech Polly Flintové (*Robinsonova dcera*) – „tolik se toho nikdy nedovíme“⁴ – nabývá specifického významu, když jej vložíme do mezery mezi to, co je řečeno/napsáno a co je míněno. I tak by se Polly mohla zdát být v méně problematickém postavení než jiní, protože má kolem sebe jen velmi málo lidí. Polly Flintová není člověkem mnoha slov, ať se jakkoliv zdá, že to její výmluvný memoár popírá. Esencí jejího života je ticho, naplněné (sebe)reflexivním vnímáním na pozadí starého osamělého žlutého domu na blatech, který si Polly představuje jako paralelu Crusoeova pustého ostrova v moři. Informace o životě, o jejím vlastním těle a o její rodinné historii se k ní dostávají zakódované a zpřeházené a musí je trpělivě a těžce sama skládat do srozumitelného tvaru. Pollyny staropanenské tety, které se ujaly její výchovy, cudně ignorují úskalí jejího fyzického dospívání, jak jim ještě na počátku 20. století kázaly dobré mravy, a přenechávají tuto péči o Polly služebné Charlotte. A kdo vlastně byl otcem její matky, toto přísně strážené a snad nikdy nevyzhalené rodinné tajemství, se Polly dozví až po dalších dvaceti letech, a to opět od služebné.

V případě *Královny tamburíny* se jedná spíše o čtenářskou percepci, kterou Gardamová podrobuje zkoušce. Během větší části románu nemá čtenář důvod

k podezření, že dopisy Elizy Peabodyové přítelkyni Joan, z nichž se text románu převážně skládá, nejsou opravdové, nebo že byly sice většinou napsány a možná i odeslány, ale smyšlené Joan, která nikdy neexistovala. Čtenář nemá proč si představovat, že hyperenergická a pro všemožné aktivity vždy nadšená Eliza není v jistém smyslu jen obyčejná, vlezlá štoura a že její dopisy, přestože znějí věcně a normálně, jsou vlastně akutním voláním o pomoc. Teprve ve strašidelné scéně na jezeře, kde Eliza úmyslně málem utopí jí svěřené malé dítě, začne mít čtenář pochybnosti, zda se hrdinka nepohybuje na pokraji šílenství. Vrstvy vnímání reality a fantazie, kterými je třeba proniknout ve vztahu mezi Elizou a ostatními postavami a Elizou a čtenářem, dostanou zřetelnější kontury teprve ke konci románu. Potom však odhalení o Elizině zhoršující se maniodepresi a o její šokující prapříčině naopak rozruší zcela čtenářovo předchozí vnímání komických aspektů Elizina chování. Asi se trošku zastydí, že tuto nemocnou, trpící ženu považoval při nejmenším za obtížnou. Naštěstí, a jako obvykle u Gardamové, upokojí čtenářovy případné výčitky svědomí povzbudivě pozitivní zakončení. A navíc takto, jak se zdá, si Gardamová přeje, aby její postavy byly vnímány: „s jejich směšností i s jejich patosem.“⁵

Protože *Faith Foxová* nemá hlavní hrdinku srovnatelnou s předchozími postavami, může se zdát méně ambiciózní vzhledem k hloubce vhledu do percepčních procesů jednotlivých protagonistů. Rovnováhu zde v tomto směru vyrovnává velké plátno vykreslených postav a širší společenský i zeměpisný záběr románu, a proto v britském kontextu nevyhnutelně také vnímání třídní a regionální identity. Postarší Pammie Jeffordová a váhavá novopečená babička Faith Foxové Thomasina jsou obě z vyšší střední vrstvy a z Jihu, a mohly by tak být zdravou a rozumnou, nebo alespoň zdravější a rozumnější, verzi Elizy Peabodyové z *Královnýn tamburíny*. Nesou neklamnou podobnost také s Binkie Fraylingovou z *Boha na skalách* a s dalšími vedlejšími ženskými postavami stejného typu: vědomých si své třídy, s čilým společenským a farním životem, trošku komické na Gardamové jemně-humorný způsob – „někdo kdo se vědomě, zuřivě snaží o normálnost, o obraz normálnosti – osoba, která třeba nemá moc co dělat, někdo s opravdovým pocitem, že je nám všem příkladem – taková osoba podstupuje strašně riziko“ (*Bůh na skalách*, 150). Také britský předěl Severu a Jihu zde figuruje jako záležitost třídní a zeměpisná, jako něco hluboce zakořeněného v mysli: „dva hlavní kmeny ...nad a pod linií od řeky Wash k řece Severn, jazykovou linií, která dodnes není ještě zcela přerušena.“⁶ Vnímání regionálního tribalizmu probíhá ve stereotypch, které nejsou ani trochu přátelské. „Nahoře na Severu“ a „mluvit seversky“ (*Faith Foxová*, 40) jsou silně znevažující údaje. A naopak být „z Jihu, nóbl a pitomý“ (398) je pravděpodobně nejvyšší

výraz pohrdání ze strany Seveřana. Nicméně komická struna Gardamové, která zní celým románem a někdy přechází do fraškovitosti, úspěšně otupuje nepřátelské ostří takovéhoho vnímání.

Slovy Kathleen Wheelerové, Gardamové próza „zaostřuje pozornost čtenáře na samotný proces vnímání.“⁷ Mezi různými nástroji, které Gardamová používá k zachycení klouzavě pohyblivé povahy vnímání, hraje důležitou roli literární aluze. Gardamová jí využívá nejrůznějšími způsoby, zahrnujícími díla různých spisovatelů nebo jejich názory, a tak debatuje, testuje a utkává se s (literární) percepcí.

Marigold/Kalnávoda s nadšením uvažuje o názoru Thomase Hardyho, že „román by měl říkat, co si všichni myslí, ale co nikdo neříká“ (*Kalnávoda*, 40), a medituje o vnímání pravdy v románu („Pravdivý jako teorém“, 40), což pak spojuje se svým obdivem k Joyceovu *Odysseovi* (Ulysses, 1922). Gardamová sama jakoby se řídila Hardyho zásadou, když ve své próze dává svým postavám volnost a svobodu vyjádření i myšlení, zvláště pomocí spousty darebných nebo subverzivních odpovědí a nevyřčených poznámek. V *Bohu na skalách* se intertextuální aluze obracejí k Bibli, se spíš hravým než vážným dopadem. Podobně jako v případě prvotiny Jeanette Wintersonové *Na světě nejsou jenom pomeranče*, vyrůstá dětská hrdinka Margaret v rodině náboženských fanatiků, sekty nazvané Prvotní svatí, u nichž se Písmo cituje ve stálém toku podobenství a napomenutí jako součást každodennosti:

Svatým nebylo dovoleno ani rádio. Představení žádného druhu, ani samotný Boží spektakl. Hled' si Knihy a ne západu slunce.
„Slyším halas rozpustilých písní“, pravil Mojžíš, „uviděl býčka a křepčení a Mojžíš vzplanul hněvem.“ Kde?' ‚Exodus‘ řekla Margaret.
‚Exodus kde?' (39)

Následkem přemíry otcova náboženského zápalu a stálého drilu se biblický text proplétá Margaretě hluboko do nejniternějšího myšlení: „Nohy měla na zemi a její život nesl plody Genese jedna jedenáct“ (72). „Věděla, že fontánka je hnusná, plná bacilů a hniloby, Leviticus pět tři – když se někdo dotkne lidské nečistoty, jakékoli nečistoty ...“ (83). Přestože se tímto způsobem proplétají útržky citátů z Bible celým románem, zabývá se v něm Gardamová ještě méně než v následující *Robinsonově dceři* otázkami víry, ale zkoumá zde intertextualitu percepce.

Pokud se týče hravosti, přesněji řečeno hry s literárními aluzemi, můžeme tvrdit, že *Robinsonova dcera* zůstává zatím nejambicióznější z románů Gardamové a že v něm autorka zašla nejdál po cestě postmodernosti. V základu

románu, jak napovídá jeho titul, stojí *Robinson Crusoe* (1719), kniha, kterou miluje Polly, hrdinka a vypravěčka. Nejde však o Defoeův román v jeho celistvosti, ale nejprve spíš jen o myšlenku, mýtus Robinsona a jeho osamělého údělu. Gardamové Polly věří, že její osamělá existence ve žlutém domě rezonuje s Robinsonem, který pro ni hraje jak roli hrdiny, tak vzoru. Zde však Pollyna interakce s Robinsonem nekončí. Později již dospělá Polly učí o Defoeově románu děti ve škole, přeloží jej do němčiny a v hodině své smrti se objeví v závěrečné kapitole románu s Robinsonem v dramatickém dialogu o psaní. Tímto metanarativním způsobem je *Robinson Crusoe* použit jako vhodný nástroj sebereflexivního komentáře o kreativním procesu. Navíc doprovází tento experiment s víc než příděchem fantastična četné další odkazy na jiné kanonické texty, tentokrát už tradičním způsobem. Polly se dovídá většinu věcí o životě z románů, jejichž postavy a situace přirovnává ke skutečným lidem a událostem ze svého okolí. A naopak se podivuje nad představou a zkušeností, že literatura je dvojsměrný proces, že lidé a místa ze skutečného světa se mohou dostat do beletrie.

V obou dalších románech, jak v *Královně tamburíny*, tak ve *Faith Foxové*, se zdá, že Gardamová opustila cestu viditelné interakce s klasiky anglické literatury a jejich romány, ale ponechává si sebereflexivní, metanarativní prvky. S částečně epistolární formou *Královně tamburíny* se pokouší o nový způsob použití tohoto tradičního rámce. Tím, že nakonec prozradí fiktivnost Eliziných dopisů smyšlené přítelkyni Joan, udělá z jejich autorky Elizy spisovatelku, autorku beletrie, která mluví o svém vlastním tvůrčím procesu. Stejně, více méně, i když pouze v myslí a bez úmyslu, že se kdy její úvahy objeví na papíře, činí Pammie ve *Faith Foxové*, když pro své přítelkyně z Jihu „rediguje“ popis své památné cesty s miminkem Faith na Sever:

V hlavě jí hrálo něco jako trojitá fuga. Nejprve to bylo téma severu, cizí země a kultury, do níž měl tento malinký drobeček být přeložen. „Sever“, jak si jej Pammie představovala. Pak zde byl faktický „sever“, jak se kolem ní odvíjel mezi Londýnem a cílem jejich cesty. A pak zde byl popis obou severů, který Pammiena mysl automaticky připravovala k prezentaci zpět v Surrey. (52)

Pammie si je vědoma, že překládá zkušenost do slov „a přemýšlí, jako romanopisec, zda má použít ‚civilizovaný‘ nebo dokonce ‚báječný‘ namísto ‚slušný‘, (52). Avšak již v raném románu *Bůh na skalách* fascinuje sourozence Fraylingovy, i v jejich středním věku, sémantická hra se slovy, kterou spolu hrají prakticky nepřetržitě již od dětství.

Gardamové uznání nekonečné spletnosti vnímání je také zakotveno v zápletkách jak jejích románů, tak povídek. Podle Anity Brooknerové, Gardamové „seriózně přímočarý přístup ...je vhodná zástěrka pro mnohé trapné příhody“⁸, což možná znamená, že její přístup nakonec tak docela nevinně přímočarý není. *Kalnávoda* a *Bůh na skalách*, oba romány z druhé poloviny sedmdesátých let, vykazují zřetelný vliv tehdy moderního návratu strašidelně-romantického gotického románu. Nenadálá noční návštěva Marigold/Kalnávody ve věži Terrapinova polorozpadlého zámku nese jeho důležité rysy, včetně romantické polohy vývoje děje. Strašidelná atmosféra osudových bouří v *Bohu na skalách* připomíná experimenty Muriel Sparkové s nadpřirozenem v její próze ze 70. let a možná i počátky magického realismu v raných románech Angely Carterové. Gardamovou, stejně jako Sparkovou⁹, zdá se, přitahuje myšlenka plynulého, nepřerušného přechodu mezi životem a smrtí. Ke stejné představě se Gardamová vrací znovu v *Královně tamburíny* a ve sbírce povídek *Vstup do temného domu* (Going to the Dark House, 1994), kde mrtví lidé jakoby žijí dál, alespoň po nějakou dobu po své smrti. Jinde u Gardamové však mohou takovéto zkušenosti mít i náboženský podtext, kde pak experimentování s ‚mysteriálním‘ textem zkoumá i ‚mysterium‘ víry.

Otázky smrti, z různých jiných hledisek, mají důležité postavení v celém díle Gardamové, i když vnímání všudypřítomnosti smrti má v každém románu jiný tvar. V románu *Kalnávoda* jde o vnímání smrti jako nepřítomnosti. Marigold/Kalnávoda pocituje nepřítomnost své matky, kterou nikdy nepoznala, protože zemřela při jejím porodu, jako nezaplněné prázdno, citelně ovlivňující její život. S více úmrtími v průběhu románu se setkáme v *Bohu na skalách*. Jsme nejen přímými svědky smrti těžce nemocné staré paní Fraylingové, ale i svědky reakcí na její smrt ze strany dalších zúčastněných postav. Naopak o tragické smrti Kennetha Marshe se dovídáme až z epilogu po deseti letech s téměř humorným nadhledem:

„Cožpak záchranáři ...“ Terence se zarazil. Binkie mu podala rohlík s rybí pomazánkou a on otevřel pus, aby si ukousnul, ale pak jej položil na trávu. Jíst rohlíky, když se člověk poprvé dozvídá podrobnosti o smrti svého otce, se zdálo být špatné. I když ho člověk vlastně nikdy nepoznal. (201)

Robinsonova dcera opakuje motiv nepřítomnosti zemřelých v případě Pollyny dávno zemřelé a nikdy nepoznané matky a prarodičů, ale narůstající počet úmrtí v průběhu románu, včetně smrti Thea Zeita jako oběti Holocaustu a Pollyny

vlastní smrti v závěru, rozšiřuje škálu postojů na, možno říci, studii vnímání smrti. Teprve ke konci *Královně tamburíny* se čtenář dozví, že kořeny Eliziny maniodepresivní krize sahají hluboko do minulosti, kdy v opuštěné zahradě vybombardovaného domu potratila své první a nikdy nenahrazené dítě. Elizin vztah k umírajícímu Barrymu a jejich společný „výlet“ po jeho smrti připomínají Gardamové experiment z povídky „Spřízněné duše“ (Soul Mates)¹⁰, kde se podobným přesmykem realit setkají živí s mrtvými. Faith Foxová ze stejnojmenného románu přichází na svět bez matky, jejíž nečekaná a na konci dvacátého století skoro neuvěřitelná smrt při porodu vyvolává silné a dlouhodobé emocionální reakce u širšího okruhu zúčastněných. Matce zemřelé rodičky Holly Foxové trvá několik měsíců, než je schopna svou osiřelou vnučku Faith přijmout. Gardamové tragikomickou, fantasticko-realistickou hru se smrtí můžeme chápat jako její odpověď na nedostatek povědomí o umírání, smrti, ztrátě a zármutku v současné společnosti.

Jak jsme viděli, náboženská víra je přítomna v próze Gardamové podstatnou měrou, přestože v eseji „Andělé a démoni – anatomie románu“ (Angels and daemons – the anatomy of a novel, 1993)¹¹ říká: „Má doposud většinou spolehlivá katolická víra náhle ochladla.“ Těmito slovy odkazuje na určité období ve svém životě, právě než začala pracovat na *Královně tamburíny*, aniž by však rozváděla důvody. Tato zpověď může do jisté míry vysvětlit, proč, ve srovnání s oběma předcházejícími i následujícími pracemi, se religiozita v tomto románu zdá být zastíněna Eliziným zhoršujícím se duševním zdravím. Skutečnost, že Eliza chodí do kostela a vypomáhá jako dobrovolnice v klášterním hospici, její stav nijak neovlivňuje a dramatická scéna v místním kostele patří spíš do oblasti zlých snů než náboženských prožitků. Na rozdíl od toho ve svých jiných prózách Gardamová právě náboženské prožitky a každodenní náboženský rituál a náboženskou praxi do děje vyprávění zahrnuje. Co u ní nenajdeme (např. na rozdíl od Muriel Sparkové), je debata o náboženské víře či konfrontace různých denominací, takže ani mezi řádky nerozpoznáme její vlastní přínaléžitost. Protože většina jejích postav se hlásí k anglikánské církvi, asi nás překvapí, když zjistíme, že Gardamová sama je katolička. V jednom bodě se však jasno zdá být, a to že pohlíží kriticky na excesy ve víře, ať už jde o rigidní tradicionalismus nebo podléhání módním trendům.

Jane Gardamová se domnívá, že román musí být zábavný a že jeho postavy musejí být sporné, t.j. musejí se dát interpretovat různými čtenáři různě. Sama při tvorbě svého díla raději spoléhá na inspiraci a ne na teorii a doufá, že čtenář bude schopen „se o sebe postarat sám.“ K výuce kreativnímu psaní má Gardamová nedůvěru (v *Královně tamburíny* popisuje takové lekce se subver-

zivním humorem, 86–93), protože věří, že psaní je mysteriózní, „duch světla, který probudí představivost.“¹² V „Andělech a démonech“ se zmiňuje o dvou případech takového záblesku imaginace, z nichž jí zůstal obraz dítěte krácejícího samotného po pláži, který později použila v *Bohu na skalách*, a obraz nepochybně těžce narušené, byť pečlivě upravené ženy z vyšších vrstev, kterou zahlédla na ulici a která se stala prototypem pro Elizu Peabodyovou v *Královně tamburíny*. Zábava, kterou by podle Gardamové určitě měla dobrá kniha poskytovat, je zakódovaná do jejích bohatých zápletek s mnoha nečekanými zvraty v jejich vývoji. Nabízí se srovnání s metafyzickým vtípem Johna Donna a jiných básníků anglické pozdní renesance, pro jejichž poezii bylo překvapení důležitým rysem. Možná zní taková paralela poněkud vzdáleně, ale přidáme-li Gardamové náboženské emoce, její humor a eluzivnost, to vše důležité ingredience metafyzické poezie, máme snad pro srovnání dostatečné opodstatnění. Její vždy znovu se opakující, mnohovýznamové prohlášení „tolik se toho nikdy nedovíme“ lze vázat na všechny aspekty jejího psaní. Můžeme je chápat i jako trefný komentář k podivným zákrutám lásky a sexu, k místním a rodinným aférám a ututlaným skandálům o dětech nepravděpodobně počatých (jako Pollyna matka v *Robinsonově dceři* nebo Alfred v *Bohu na skalách*). V některých z Gardamové sbírek povídek přichází překvapení a potěšení také s objevením spojitosti mezi jednotlivými povídkami pomocí společných postav¹³ nebo podobných postav mezi povídkami a romány.

Překvapení by také mohlo být klíčovým slovem pro zakončení Gardamové románů i povídek, protože její zakončení jsou vlastně spíš odhaleními, i když poněkud nekompletními a omezenými, ale vždy překvapivými. Narozdíl od postmoderních próz s otevřeným koncem, jakým dávají přednost Gardamové současníci, mají její zakončení charakter tečky. Navzdory některým zřetelně postmoderním vlivům, které můžeme v próze Gardamové vystopovat, a zvláště navzdory celkové otevřenosti vůči různým interpretacím, což Gardamová sama považuje za žádoucí, její románová zakončení nesou pozitivní poselství o něčem vyřešeném, dosaženém nebo alespoň přijatém. Přestože se jedná o rozuzlení často napínavého děje příběhu, není zde ani stopy po spektakulárnosti nebo sebeuspokojivé samolibosti nebo didaktičnosti. To, co sdělují, je obyčejně ještě navíc mírně podkopáváno vtípem a dosud ceněnou anglickou zdrženlivostí. Díky této důvtipné jemnosti nezní Gardamová nikdy jako moralista. Vlastně u ní najdeme opakovaně prohlášení, že literatura nemusí nutně mít výchovný účinek nebo hrát výchovnou roli.

Pokus o shrnutí esence Gardamové tvorby do jednoho odstavce závěrem by zřejmě vyšel naprázdno vzhledem k zvláštnosti jejích postav a nejasnosti vý-

sledků jejich činů a postojů, které dovolují rozdílné výklady. Mimoto víme, že takový byl i autorčin záměr a že se jí úspěšně daří jej naplňovat. Přesto vystupuje do popředí několik dalších rysů, jež zvyšují potěšení z četby jejích textů. Setkání s gardamovskými postavami poskytuje potěšení ze setkání jak s obyčejností, tak s idiosynkratickou jedinečností, při čemž převážná část této zkušenosti závisí na vnímání, někdy pronikajícím do hloubky, jindy sotva umožněném. Ve hře různých perspektiv a úhlů percepcí si Gardamová vypomáhá literárními aluzemi. Nástroje metafikce pak v kombinaci s dobrým syžetem a poutavou dějovou linií tvoří u jejích románů i povídek solidní, spolehlivý základ, jehož realismus však nikdy není rigidní. Navíc její texty skrývají vždy mnohá překvapení, ať už v podobě náhlých zvrátů v reakcích a rozhodování protagonistů, někdy v návaznosti na nenadálé změny osudu, nebo nečekané happy endy. Převážně se dotýkají rodinných vztahů a vztahů lásky, ale také samoty, víry nebo její ztráty, či různých nepravděpodobných událostí. Mírný humor, který provází autorčino pozorování převážně britského života ve dvacátém století, zmírňuje vnitřní smutek, jež její protagonisté a jejich osudy v zásadě vyznačují, a přispívá velkým dílem k důvtipné jemnosti její prózy.

Poznámky:

- 1 A.N. Wilson, „Small voice, huge talent“. *The Spectator*, 19 June 1999, 46.
- 2 *Bilgewater*. London: Hamish Hamilton, 1976; London: Abacus, 1985, 12.
- 3 *God on the Rocks*. London: Hamish Hamilton 1978; London: Abacus 1981, 198.
- 4 *Crusoe's Daughter*. London: Hamish Hamilton 1985; London: Abacus 1986, 212.
- 5 Toto jsou slova Jane Gardamové, s nimiž oceňuje biografický román Penelope Fitzgeraldové *Modrý květ* (*The Blue Flower*) v recenzi nazvané „Profesor a květ“ (*The professor and the flower*). *The Spectator* 23 September 1995, 38.
- 6 *Faith Fox*. London: Sinclair Stevenson 1996, 49–50.
- 7 Kathleen Wheeler, *A Critical Guide to Twentieth-Century Women Novelists*. Oxford: Blackwell 1997, 238.
- 8 Anita Brookner, „Appearances to the contrary“. *The Spectator* 3 September 1994, 36.
- 9 Např. v románu Muriel Sparkové *Skleník u East River* (*The Hothouse by the East River*, 1973).
- 10 Povídka je ze sbírky *Zmeškaná půlnoc* (*Missing the Midnight*, 1997).
- 11 IN: Clare Boylan, ed., *The Agony and the Ego*. Harmondsworth: Penguin Books 1993, 16.
- 12 *Ibid.*, 9–19.
- 13 Např. v *Mukách lásky* (*Pangs of Love*, 1983), první a poslední povídka „První Adam“ a „Poslední Adam“ a také povídka „Neznámé dítě“, přestože jsou velmi rozdílné, mají několik společných postav. Jedná se však jen o vedlejší postavy, a proto jsou tyto spojitosti nenápadné, snad pouhá žertovná hravost ze strany autorky.