

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého v Olomouci

Michaela Čakányová

Perspektiva a Silné Ženské Postavy v Dílech Alasdaira Graye a Iaina
Bankse

Vedoucí práce: Mgr. Ema Jelínková, PhD.
Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem všechnu použitou literaturu.

V Olomouci dne

Chtěla bych poděkovat své vedoucí práce, Mgr. Emě Jelínkové, PhD., za pomoc a cenné rady.

Obsah

Úvod.....	5
Lanark	12
Lanarkovy Světy	12
Lanarkovo lepší já.....	20
Vosí Továrna.....	25
Neopodstatněné zlo	25
Poloviční muž – celá žena.....	31
Janine	35
Filmová realita	35
Skutečná oběť.....	42
Walking on Glass	46
Fiktivní realita – reálná fikce	46
Vítězi a poražení	51
Poor Things	53
Historické omyly.....	53
Počátky ženské emancipace	61
Most	68
Tři roviny vědomí	68
Dobrovolný otrok.....	74
Závěr	80
Summary	83
Bibliografie	93
Anotace.....	97
Annotation.....	97

Úvod

Skotská literatura je charakteristická jak svou až nostalgickou návazností na tradici, tak zároveň svými moderními prvky, jak stylistickými, tak i obsahovými. Na rozdíl od anglické literatury se skotská literatura vždy snažila vymezit se vůči ní a soustředit se tak na vlastní témata. Tato nemohla vycházet z ničeho jiného, než co místní autoři dobře znali, tj. venkovský život a současné politické záležitosti nebo naopak návrat k dobám, kdy Skotsko zažívalo své zlaté období a bylo samostatným státem. Teprve s osamostatněním skotského parlamentu v roce 1997 na druhý pokus opadla potřeba vyjadřovat se k záležitostem vlády a samostatnosti a mohla se konečně vyvíjet samostatná sebevědomá literatura sebevědomého národa. Když ale národ ztratí potřebu neustále se vymezovat vůči okolí, ztrácí tím také část své identity. Neustálé zápoleň o vlastní existenci a prosazování vlastních zájmů přímo vybízí k pěstování národní hrdosti, ale bez této nutnosti zaniká jedna složka skotské identity, která byla její součástí po celých 300 let. Otevírá se zde zároveň prostor pro nová témata, která mají mezinárodnější charakter, ale zároveň si uchovávají typicky skotské prvky.

Jistou alternativou onoho tradičního přístupu byl únik do jiné reality nebo alespoň vytvoření dvou simultánních realit, které se prolínají. Jednou z možností, jak toho docílit je gotický román, kde se dají pojednat jednotlivá témata na více rovinách za využití archetypálních přirovnání a metafor. Tento způsob zvolili typičtí představitelé skotské literatury kultury James Hogg a R. L. Severson. Tato dualita se projevila i ve vnímání člověka jako přinejmenším duální osobnosti složené ze dvou protikladných složek dobra a zla. James Hogg přišel jako jeden z prvních s tímto konceptem dvojaké přirozenosti ve svém románu *Soukromé paměti a vyznání ospravedlněného hříšníka*, (1824). Myšlenka, že jsou v člověku obsaženy dva protikladné principy se dá jistě odvodit z náboženského konceptu a věčného zápasu mezi nebem a peklem. Člověk jako bytost přirozeně náchylná ke zlu tak

v Hoggově románu a stejně tak i později v románu R.L. Stevensona *Podivný případ Dr. Jekylla a pana Hyda*, (1886) objímá svou zvrácenou zlou stránku. Vliv Calvinismu je patrný v obou dílech, ale u Hogga je ještě explicitnější, protože zlo se může rozvinout, jelikož není přítomná hrozba trestu, poněvadž je hlavní postava Robert Wringhim jedním z předem vyvolených ke spáse, tedy alespoň si to myslí. Faustovský román je románem bez hrdiny právě z toho důvodu, že Wringhim koná neopodstatněné zlo pro zlo samé. V případě Stevensona se doktor Jekyll pokouší vysublimovat jednu z těchto složek, aby tak oddělil dobro od zla, což se mu povede tím nejmonstróznějším způsobem a vytvoří dokonale zlou bytost pana Hyda. Dobro a zlo jsou vnímány natolik odlišně, že jsou dokonce reprezentovány dvěma odlišnými postavami, jakoby ani doktor Jekyll a pan Hyde nebyli jeden a ten samý člověk, respektive jsou to dva celí lidé. Zatímco v těchto dílech se zdá, že je přítomna více jedna či druhá složka, tedy, že je člověk buď dobrý nebo zlý a nebo by, podle doktora Jekylla měl být, v současné skotské literatuře se tato tradice objevuje v poněkud pozměněné podobě. Dobro a zlo už nejsou dvě strany jedné mince nebo dokonce dvě úplně oddělené složky jakéhosi pomyslného celku, ale rovnocenné kvality každého člověka, které ho, dány dohromady, teprve celkově utváří. Nelze je už jen tak oddělit jednu od druhé, ale je třeba je nahlížet současně.

Podobné prvky ve svých dílech využívá i jedna z nejvýznamnějších literárních postav Skotska dvacátého století, Alasdair Gray. Jako pokračovatel skotské literární renesance se vyznačuje jejími typickými rysy modernistické satirické prózy, mezi které patří jeho míchání žánrů a stylů, prvků fantasy i scifi s realismem, většinou sociálním, a zároveň zasazení děje do prostředí jemu známému a blízkému, tedy skotských měst Glasgow popřípadě Edinburgh. Je autorem románů, her, povídek, ale i poezie. Navíc jako malíř svá díla doprovází vlastními kresbami, které ještě více umocňují atmosféru děje a jsou tedy sama o sobě uměleckými díly. Většina z jeho děl má autobiografické prvky a často je i hlavní hrdina Grayovým promítnutím

na papíře. I když své první a nejznámější dílo *Lanark* vydal až v roce 1981, tedy ve svém středním věku, v hlavě ho nosil už několik desítek let před tím a intenzivně nad ním přemýšlel: „Dělal jsem spoustu jiných věcí. Mám podezření, že byly i roky, kdy jsem nepracoval na *Lanarkovi* vůbec, ale obvykle jsem nad ním přemýšlel, když jsem stál na autobusových zastávkách – mělo to něco do činění s mou hlavou.“¹². Z tohoto románu se stal národní epos Skotska a zároveň ustanovil Graye jedním z nejdůležitějších a nejznámějších skotských autorů současnosti, na kterého navázala řada dalších.

Další knihy, které následovaly s rozestupy jednoho a více let se většinou zabývají stejně jako *Lanark* uvězněním a uzavřeností v systému, jak na rovině společnosti, tak na osobní rovině, kde se jedná o vztahy mezi muži a ženami. Tyto se většinou prolínají a vytváří tak mnohvrstevnatý příběh. V dalším kratším románu *The Fall of Kelvin Walker*, (1985) se Gray zabývá vlivem kalvinismu na stereotypně popisovaného mladého muže ze Skotska, který zkouší své štěstí v Londýně, aby se opět pokorně navrátil ke svému otci a také k Bohu. Téma náboženství, tedy Kalvinismu a hlavně Boha jako otce stvořitele se objevuje ještě ve větší míře i v dalším velice úspěšném románu *1982, Janine* (1984). Jock McLeish, který utíká z nepříjemné reality do světa sexuálních fantazií tak představuje paralelu mezi uvězněním fyzickým a mentálním. Zároveň Jock uvažuje o uvěznění Skotska a nemožnosti jeho osvobození, ale tento román, jako jeden z mála, má optimistické zakončení a je zároveň Grayovým nejoblíbenějším.

Sexuální fantazie je v dalším díle *Něco z Kůže*, (1990) používána naopak jako nástroj k osvobození, tedy osvobození June od svazujících

1 Gray, tapescript, Alasdair Gray papers, Accession, 9247/32(a), National Library of Scotland; “Alasdair Gray interviewed”, by Kathy Acker, 84. <<http://www.questia.com> >.

„I was doing lots of other things. I suspect there were some years in which I didn't work on *Lanark* at all, but I was usually thinking of it when I was standing at bus stops – it was something to do with my head.“

² Pokud pocházejí citace z anglických originálů, jedná se o vlastní překlad.

konvenčních postojů společnosti i jednotlivce, které je možné až po vytrpění tělesné bolesti a potupy osvobozující mysl. Ve třetím z velkých románů *Poor Things*, (1993) zasazeném do viktoriánského Skotska se opět setkáváme s tématem osvobození od svazujících konvencí tentokrát v podání ženské emancipace. Realita a fikce jsou zde v naprosté rovnováze a téma vztahu těla a mysli je rozvinuto do svého krajního potenciálu. Grayův kratší román *A History Maker* (1994), který byl původně napsán jako hra *The History Maker*³ v šedesátých letech, pojednává o matriarchální společnosti budoucího Glasgow, kde život v naprostém dostatku všeho ztrácí smysl a muži se baví bezúčelnými bitvami, jejichž vítězství nemá žádný význam. Stejně jako *Poor Things* je román psán jako pravdivé svědectví s komentáři a také obsahuje prvky fantasy a scifi. Jedním z klíčových Grayových témat je také vztah mezi ženou a mužem a jejich role ve společnosti. Toto téma se objevuje i v *Mavis Belfrage, A Romantic Novel and Five Shorter Tales* (1996), tedy svazku pěti povídek a jednoho románu, nebo jak Gray sám na obalu říká kniha obsahuje šest kratších povídek. *Mavis Belfrage* pojednává o síle ženské přitažlivosti a mužské závislosti a zároveň nesvobodě obou dvou kvůli vnějším vlivům u Mavis a vnitřním u Colina Kerra.

Alasdair Gray je ale většinou kritiků obdivován pro svůj styl psaní, ne už tolik pro obsah. Je to hlavně jeho schopnost vytvářet mnohovrstevnatý text, který tvoří bohatý celek, tedy jednotu protikladů. Grayovou specialitou je vytváření perspektiv díky alternativním světům, ale v jeho podání nejsou považovány za prvky scifi, ale za prvky postmodernismu. Ve svých třech hlavních románech využívá právě různorodé perspektivy pro polemiku mezi realitou a fantasií i mezi šílenstvím a zdravým rozumem: „fantazie a realita pevně oddělené ... to je základem zdravého rozumu“⁴ Právě postmodernismus

3 Stephen Bernstein, *Alasdair Gray*, (Lewisburg: Bucknell University Press, 1999), 134.

<<http://www.questia.com>>.

4 Robert Crawford et Thomas Naim, *The Arts of Alasdair Gray*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991) 41. <<http://www.questia.com>>.

je nejčastěji přiřazován ke Grayovi jako heslo, pod které se dají zahrnout všechny jeho literární zvláštnosti jako převrácená chronologie *Lanarka*, která umožňuje čtení na více rovinách, odkazování díla na sebe sama, setkání autora s postavou, což se děje například v *Lanarkovi* a efektem je opět změna perspektivy čtenáře z fikce do reality vytváření uměleckého díla :„ Skutečný úspěch *Lanarka* nespočívá ve svádění čtenářů iluzí, ale v tom, že jim umožní z ní uniknout; tím, že je nutí, aby zvážili iluzi a objevili a okusili imaginaci jako proces, spíše než bezpečně hotový produkt..”⁵ nebo parodie kritického ohodnocení vlastního románu včetně výčtu plagiátů pro usnadnění práce kritiků.

Gray slouží jako inspirace mnoha autorům, ať už o generaci nebo více, mladších. Mezi ně patří i Iain Banks, který je v současnosti jedním z nejprodávanějších skotských autorů vůbec. Banks jako správný Skot má dvě identity, pod kterými vydává svá díla, podle toho, zda se jedná o scifi nebo ne. V prvním případě je to jméno Iain M. Banks a ve druhém je to prostě jen Iain Banks. Právě jeho scifi literatura mu zajistila početné příznivce, ale kritici tento jeho literární směr zatím příliš neoceňují. Navíc mohl vydávat své scifi romány až po úspěšném publikování beletristických děl, protože jak kritici, tak vydavatelé neshledávají tento literární směr příliš vysokým a hodnotným.⁶ Naproti tomu Banksova beletrie je v očích kritiků ceněna právě pro své postmoderní prvky, pro jeho schopnost čtenáře šokovat a zhnusit, ale zároveň mu nedovolit, aby knihu odložil. Z hlediska určení žánrů je to podobně složité jako u Graye, a stejně tak využívá své rodné

“Fantasy and reality firmly separate...is the foundation of all sanity. “

5 Robert Crawford and Thomas Nairn, *The Arts of Alasdair Gray*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991) 61. <<http://www.questia.com> >.

“The real achievement of *Lanark* is not in seducing readers with illusion, but in allowing them to escape from it; in forcing them to consider conjuring and to examine and experience imagination as process rather than securely finished product.”

6 Isobel Murray, *Scottish Writers Talking 2: Iain Banks, Bernard MacLaverty, Naomi Mitchison, Iain Crichton Smith, Alan Spence in Interview*, (East Linton: Tuckwell Press: 2002) 27.

Skotsko jako prostředí, kde se odehrává většina jeho románů. „Zanedbávání Banksa skotskými kritiky bylo nepochybně ještě umocněno obtížnou aplikovatelností teorií a myšlenek týkajících se národa na jeho práci, a to dokonce i u těch knih, kde je Skotsko zastoupeno.“⁷

Kritici nejvíce ocenili jeho první tři román, které jsou zároveň i jeho nejznámějšími, tedy kromě sci-fi literatury. Jsou to *Vosí Továrna* (1984), *Walking on Glass* (1985) a *Most* (1986). Všechny tři v sobě mají zvláštní směs realismu, v některých případech spíše naturalismu s fantaskními prvky. V *Mostě* Banks otevřeně přiznává, že se nechal inspirovat právě Grayovým *Lanarkem* a napsal tuto knihu jako poctu tomuto velkému spisovateli. Skutečně se v obou objevují podobné prvky a i stylistické prostředky díky kterým je právě míchání reality a fikce možné. I *Walking on Glass* připomíná Grayův styl, kde se ve třech vzájemně nesouvisejících příbězích pokládá vedle sebe realita a fikce bez nějakého většího odůvodnění nebo spojení. V okamžiku, kdy se příběhy protnou, kniha končí a není třeba hledat pravou podstatu reality, protože jich je zde několik a všechny mají svou vlastní, vnitřní realitu, kterou se řídí. *Vosí Továrna* má status hororu, i když ani to nevystihuje celou její podstatu. Dokonce ji někteří vnímají jako černým humorem oplývající dílo, tedy hlavně skotští kritici, zatímco ti angličtí jsou jí zhnuseni. „Že si tolik anglických kritiků nepovšimlo jakéhokoliv humoru ve *Vosí Továrně* říká hodně o vnitřních rozdílech v pohledu mezi skotskou a anglickou společností, což naznačuje, že se v té první vyskytuje temnější a složitější, možná ne zcela chvályhodný smysl pro humor.“⁸

7 Berthold Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, (Edinburgh: Edinburgh UP, 2007) 202.

“The neglect of Banks by Scottish critics has undoubtedly been intensified by the difficulty of applying theories and ideas of nation to his work even in those books where Scotland is represented.”

8 Gavin Wallace and the Randall Stevenson, *The Scottish Novel since the Seventies: New Visions, Old Dreams*, (Edinburgh: Edinburgh UP, 1993) 128. <<http://www.questia.com>>.

Banks sám upřednostňuje sci-fi, protože cítí, že je v science fiction mnohem víc svobody⁹. Oproti tomu: “V hlavním proudu jsou věci pevně dané, které nemůžete změnit, parametry, které není dovoleno překročit.”¹⁰ Sci-fi sága do které zatím spadá sedm románů pojednává o anarchisticko-utopistické společnosti Culture, která zachycuje Banksovu vizi socialistické budoucnosti. Kromě mnoha genetických úprav humanoidních obyvatel Culture je tu ještě jedna zvláštnost, která tématicky propojuje jeho díla, a to že příslušníci Culture mohou samovolně měnit své pohlaví, otěhotnět nebo potratit. Z tohoto je potom patrné, které pohlaví má ve společnosti lepší postavení a může být opět nastolena rovnováha. Ženy u Bankse stejně jako u Graye hrají v jeho románech velmi důležitou roli. Jen zřídka se v nich vyskytnou silní sebevědomí muži, ale téměř vždy se najde taková žena. Právě ženské postavy, feminismus a téma vztahu mezi mužem ženou jsou spojujícím prvkem Grayovi a Banksovi prózy. Stejně tak i styl jejich psaní, ve kterém využívají mnohovrstevnatou perspektivu a alternativní světy. I když jsou v jejich románech časté prvky sci-fi nebo fantasy je jejich literatura na pomezí reality a fikce a udržuje si tak křehkou rovnováhu. „Dokonce i při práci ve více či méně realistickém módu, tito spisovatelé narušují běžnou hladinu života trochu vyšinitými postavami, bizarními situacemi, nebo výstředním stylem psaní.“¹¹ Nejvíce patrné je toto srovnání na třech

“That so many English reviewers failed to note any humor in *The Wasp Factory* says a good deal about intrinsic differences of outlook between Scottish and English society, suggesting the presence in the former of a darker, more complex, perhaps not altogether creditable sense of humor.”

9 Cristie L. March, *Rewriting Scotland*, (Manchester: Manchester UP, 2002) 83.

“...there’s far more freedom in science fiction.”

10 Cristie L. March, *Rewriting Scotland*, (Manchester: Manchester UP, 2002) 83

“With the mainstream stuff there are fixed things you can’t change, parameters that you are not allowed to step outside.”

11 Marshall Walker, *Scottish literature since 1707*, (London: Longman, 1996) 337.

“Even when working in a more or less realistic mode, these writers disrupt the ordinary surfaces of life by freakish characters, bizarre situations or idiosyncratic styles of writing.”

stěžejních románech každého z autorů, které postupně rozebereme z hlediska perspektivy a z hlediska autorova zacházení s ženskými postavami.

Lanark

Lanarkovy Světy

První publikovaný román Alasdaira Graye *Lanark aneb Život ve Čtyřech Knihách* může být jen stěží zařazen do jednoho konkrétního žánru. Podle některých kritiků se jedná spíše o „dva životy ve dvou knihách“¹², ale každopádně tvoří tyto čtyři knihy jakýsi heterogenní celek, který je propojen opakujícími se tématy a obrazy, jež má pozorný čtenář odkrýt. Důvodem pro spojení těchto dvou životů je podle Graye fakt, že „jeden objemný svazek udělá větší díru do světa než dva tenké.“¹³ Analyzovat toto dílo je obtížné nejen kvůli svému rozsahu, ale také jeho organizaci nebo spíše záměrné dezorganizaci. Je to postmoderní román s bohatou obrazností a alegorií, který odkazuje na mytologické a archetypální vnímání lidského života jako takového.

Lanark aneb život ve čtyřech knihách, jak již podtitul naznačuje, pojednává o životě a životním putování jednoho muže jménem Duncan Thaw a později Lanark, který pochází z Glasgow. Už podle svého jména Thaw (tát) to není žádný hrdina, ale spíš průměrný a občas i lehce podprůměrný člověk. Je tak trochu vyvrhel, protože žije ve vlastním světě a o ten reálný se příliš nezajímá, jelikož do něho nezapadá. Nežije, jako ostatní, konvenční a lineární život, což odráží i uspořádání knihy. Jako umělec, malíř a také spisovatel hledá dokonalost, ale nikdy ji nenalézá. Je v neustálém zápasu se svým okolím, aniž by chápal, co se kolem něj vlastně děje a jaký to má všechno smysl. Když maluje fresku na stěnu kostela, který má být stejně svržen, je to ukázka jeho odhodlanosti pro věc, která ovšem nemá smysl pro

12 Stephen Bernstein, *Alasdair Gray*, (Lewisburg: Bucknell University Press, 1999) 36.

<<http://www.questia.com>>.

¹³ Alasdair Gray, *Lanark: Život ve čtyřech knihách*, (Praha: Argo, 2002) 535.

nikoho jiného, než pro něj samotného. Tento zápas s větrnými mlýny a nahlížení světa z vlastní omezené perspektivy je dokonalou alegorií lidského života.

Gray tedy nepatří k autorům s jednoduchou dějovou linií, a tak se zde setkáváme hned s několika rovinami příběhu, dokonce s několika různými světy, které se ovšem prolínají a objevují se v nich podobné symboly a výjevy, aby dohromady tvořili jednotný celek. Kniha byla vydána v roce 1981, ale Gray ji začal psát už o téměř třicet let dříve v roce 1954. Obsahuje tedy pasáže psané mladým člověkem přes jeho zralý věk až ke stáří. Zachycuje životní cyklus jednoho člověka, a zároveň lidského života vůbec. Člověka zde reprezentuje Duncan Thaw alias Lanark, který se vypořádává s běžnými životními problémy a archetypálně líčí lidský život jako neustálý zápas o kousek štěstí a místa na Slunci, a to doslova. Jelikož se děj odehrává ve Skotském Glasgow a to jak v jeho reálné podobě, tak v jeho reprezentaci v Lanarkově světě, kde se mu říká Unthank (Nevděk) stala se kniha národním eposem Skotska.

Román začíná knihou třetí, ve které se objevuje Lanark poprvé. Následuje kniha první druhá a čtvrtá a to z toho důvodu, jak sám autor říká: „Chci, aby se Lanark v jednom pořadí četl a ve druhém se o něm přemýšlelo.“¹⁴ Kromě zpřeházených knih je také prolog umístěn až před knihou číslo jedna a epilog několik kapitol před koncem. Efektem je to, že když se hrdina na počátku druhé knihy probere ve vlaku uhánějícím neznámo kam, je čtenář překvapen stejně jako on a stejně jako hrdina musí postupně rozplést celý příběh. Jeden příběh je opakováním druhého a zároveň na sebe navazují. V jednom se hrdina Duncan zatímco okolní svět zůstává nezměněn, v druhém se jedná o apokalyptický výjev celého města. „V Thawově příběhu umírá člověk, protože nedokáže milovat. Začlenil jsem ho do vašeho příběhu, v němž se ze stejných důvodů hroučí celá civilizace.“¹⁵

¹⁴ Gray, *Lanark*, 523.

¹⁵ Gray, *Lanark*, 524.

První a druhá kniha líčí život antihrdiny Duncana Thawa od jeho dětství až po dospívání. Ten pochází z nižší vrstvy a nikdy se z ní nedostane, i když je nadaným malířem. Nemá v životě úspěch a trpí mnohými frustracemi, jak kvůli svému ekzému a astmatickému onemocnění, tak kvůli své nesmělosti a prchlivosti. Jak sám později Lanark konstatuje: „Radovat se Thaw moc neuměl.“¹⁶ Nedokáže se vypořádat se světem ani sám se sebou, protože k sobě nikoho nepustí. Oba dva, Duncan i Lanark ukončují dobrovolně svůj život, protože nevidí jiné východisko a protože není nikdo, kdo by je od toho mohl odradit. Jak Jung¹⁷ napsal, když mladý člověk odmítá hledět vstříc budoucnosti, je to stejné, jakoby starý člověk odmítal smrt. Obojí je proti přirozenosti a Duncan šel proti přírodě, když spáchal sebevraždu. A snad právě proto končí v Unthanku, který je tak trochu peklem a tak trochu očištěm. To, že Unthank představuje posmrtný život je patrné z toho, že se v něm Lanark objeví hned po té, co Duncan spáchá sebevraždu. Jak se ale brzy dozvíme, Unthank není poslední destinací, tedy alespoň ne pro Lanarka.

Na začátku třetí knihy je zřejmé, že se bezejmenná postava, která si dává své jméno podle obrázku v kupé, nenachází v záviděníhodné situaci, ale Lanark je ochoten hledat alternativu a nespokojit se se současnou situací. Život v Unthanku běží zdánlivě podle stejných pravidel jako život v Glasgow. Postupně se ale začne odkrývat jeho temná stránka, když lidé s různými podivnými chorobami začnou znenadání mizet. Tyto choroby souvisí s psychickými problémy, které se tak dlouho neřeší, až si sami lidé přejí zmizet. Jedné ženě, která je velice nenápadná a nikdo ji nevěnuje sebemenší pozornost, vyrůstají všude po těle malá ústa, jakoby chtěla vykřičet do celého světa, že ona je přece tady a získat tím, alespoň kousek pozornosti. Nikdo přesně neví kam a proč mizí, ale lidé to berou jako součást reality, a tak to trápí hlavně Lanarka, který má také jednu z těchto zvláštních

¹⁶ Gray, *Lanark*, 239.

¹⁷ Carl Gustav Jung, "O Životě Po Smrti", *Duše Moderního Člověka* (Brno: Atlantis, 1994) 270.

nemoci, a to dračí kůži. Tato dračí kůže je odkazem na jeho ekzém v druhé realitě a také, jak se později dozvíme, symbolizuje uzavřenost a osamělost jedince a může vést až k naprosté sebedestrukci.

Unthank je velice pochmurné místo, kde není téměř žádný sluneční svit a Lanark čeká i na ty sebemenší záblesky, které se objevují během dne. Světlo zde může být chápáno také metaforicky jako osvětlení nebo také štěstí. Duncan hledá „světlo“ ve významu poznání, které by mu pomohlo pochopit a zorientovat se ve světě a být konečně šťastný a milovaný. Hledání „světla“ v průběhu celého románu je tak jistým jednotícím prvkem a teprve když ho Lanark nakonec nalézá, může v klidu zemřít.

I když je Lanark a Duncan jeden a ten samý člověk, přece jen je mezi nimi malý rozdíl. Lanark má oproti Duncanovi výhodu, protože má k dispozici i jeho zkušenosti, a i když i on uniká před světem a na hřbitově se nechá pohltit do země, tedy spáchá druhou sebevraždu, pamatuje si vše, i po té, co se ocitne v Institutu. Tato třetí vrstva reality stejně tak jako Freudovo id, reprezentuje samé dno lidské duše a civilizace. Zde Gray sám přirovnává Institut k Hobbesově Leviatanovi, biblické nebo spíš mytologické mořské obludě, která je ztělesněním chaosu a ďábla. Je to místo, které samo sebe pohlcuje, tedy pohlcuje své pacienty, kteří už se nedají zachránit a čerpá z nich energii a dokonce i potravu pro ty zbylé. Jedním pacientů je i jeho láska z Unthanku Rima, která je už téměř přeměněná v draka a hrozí tak, že exploduje a bude využita jako energie pro Institut. Lanark se rozhodne ji zachránit a tento jeho v celém románu nejodvážnější čin skutečně pomůže a dá tak Lanarkovi novou a nepoznanou sílu. V každé vrstvě reality je Lanark nespokojený sám se sebou i se svým okolím, ale teprve v Institutu se rozhodne něco s tím udělat. I když z něho opět prchá, není sám a neutíká do neznáma, ale vrací se do Unthanku, za lepším životem, o úroveň výš, do druhé vrstvy reality.

Tato cesta interkalendární zónou je místem propojení všech dějů celého románu, protože se zde stírají i časové rozdíly a přítomnost, minulost i

budoucnost se navzájem prolínají. Lanark s Rimou musejí projít dveřmi číslo 3124, což je i sekvence jednotlivých knih v románu a následovat žlutou čáru, která reprezentuje světlo, východ z temnoty a z pekla. Vstupují tak na cestu, která je jakoby vně celého příběhu, jako spojovací tunel mezi jednotlivými ději. Jistým náznakem propojenosti je i odkaz na konverzaci Lanarka a Rimy tady v zóně, tedy knize čtvrté, který se odehrává v Duncanově hlavě v knize první. Pro román není důležité, jestli se celý příběh ve skutečnosti odehrává pouze v Dunanově hlavě, protože Lanark i tak musí projít tím vším než oba zemřou. Cesta z podsvětí není nikdy snadná, je to dlouhá bludná cesta nehostinným prostředím s nejistým koncem. Na jejím konci je Lanark o hodně starší než na počátku a zažívá svůj nejšťastnější okamžik, když se mu narodí syn, Alexander “...Lanark se dal do bezmocného smíchu, neboť cítil, jak z něj sňali břemeno, s nímž se bez povšimnutí tahal celý svůj život.“¹⁸ Dítě reprezentuje lepší budoucnost a zároveň spojuje Lanarka a Rimu navždy. Pro Lanarka je to naplněním jeho lidské podstaty a poprvé v životě mu dává pocit sounáležitosti. Rima ale Lanarka opět opouští, a ten se ze zoufalství vrhne na politiku, i když v ní nevidí žádný smysl. Tak se v Unthanku naplňuje Duncanův i Lanarkův osobní a biologický život i kariéra, ale opět mu uniká štěstí a láska.

Kniha třetí a čtvrtá tedy pojednává o Lanarkovi a světě, který, ač je velice podobný Glasgow, připomíná především peklo. Vše co se v něm odehrává jakoby by bylo převzato z reálného světa a umocněno v negativním slova smyslu. Zatímco v Glasgow je to příběh jednotlivce, který není schopen milovat, v Unthanku je to celá civilizace a obojí se pro tuto neschopnost žene do záhuby. Duncanův příběh končí utonutím, příběh Unthanku potopou, ale přesto není kniha zcela beznadějným vyprávěním bezmocného lidstva. Lanark sice umírá, ale s konečnou platností se tak děje až na konci celého románu, a i když byl jeho života plný beznaděje a zoufalství, zvládl za svůj

¹⁸ Gray, *Lanark*, 418.

život potkat osudovou ženu, zplodit s ní syna a na sklonku svého života se dočká i světla na obloze. Jeho jedinou stížností k dané situaci je, že neměl v životě dostatek lásky, ale smrt jako taková mu nijak zvlášť nevadí, spíš se zdá, že je rád, že si konečně odpočine. Lanark nehledá útěchu ve víře, že po smrti přijde něco dalšího, jako už několikrát před tím, kdy se pokusil o sebevraždu. Muž z ministerstva mu o předchozích zkušenostech řekne: “To bylo nanečisto. Příště po vás už nic nezůstane.”¹⁹ Konečně teď tedy může odejít navždy a tím se může uzavřít i celý román.

Kniha první a druhá jsou sice jeho vzpomínky, ale jsou vyprávěné pomocí Orákula, protože si na ně Lanark sám nevzpomíná. Děj v Unthanku, který Lanark prožívá zase reprezentuje čistě Lanarkův úhel pohledu. Každá kniha je samostatným opakováním celého románu, tedy cestou od zrození ke smrti. Výjimkou se zdá být kniha první, která končí zdánlivě šťastným okamžikem. Duncan je zachycen ve vzduchu na houpačce a cítí se neuvěřitelně svobodný. Tato idyla trvá ovšem jen do chvíle, kdy Orákulum v mezihře čtenáře vytrhne z toho momentu poznámkou: „Příběh může vždycky skončit šťastně, když přestane v radostný okamžik. V přírodě je samozřejmě jediným možným koncem smrt...”²⁰

Román je orámovaný jako obraz výjevy, které se na začátku objeví, aby byly na konci dotvořeny. V sekvenčně první knize se Lanark ocitne na hřbitově, kde vstoupí dobrovolně do úst země a v poslední knize se ocitá opět na stejném místě. Zároveň se kniha první otevírá při začátku války, jak druhá světové, tak jeho osobní války se světem a kniha čtvrtá končí opět válečnou vřavou. Je to uzavření příběhu, ale spíše než jako lineární vyprávění vypadá jako cyklický, uzavřený, opakující se děj. Lanark zůstává na hřbitově, tedy na území mrtvých osamocený, protože tam konečně patří.

Perspektiva je důležitým motivem v celém románu, nejen proto, že Duncan studuje malířství a musí se tak naučit základy perspektivy, aby

¹⁹ Gray, *Lanark*, 604.

²⁰ Gray, *Lanark*, 239.

maloval podle uznávaných pravidel. Duncan ale používá svá vlastní pravidla a svou vlastní perspektivu. "Bohužel má Dunca na všechno svůj vlastní náhled."²¹ Když už se příliš dlouho věci neděli podle jeho očekávání a dané perspektivy, hledal únik. Už jako malý měl astma, které někdy považoval za užitečné, zvláště v případech, kdy nechtěl nést odpovědnost, za to, co udělal, to byl to jistý způsob úniku.

Důvodem Duncanova přesunu do světa Unthanku se zdá být jeho nepřipravenost na splynutí s věčností a rozplynutí se v ní kvůli jeho sobecké uzavřené perspektivě a taky se může jednat o trest, za spáchanou sebevraždu. Jelikož jsou u Duncana náznaky šílenství, je i možné, že se příběh Lanarka odehrává pouze v jeho hlavě, poté, co zešlel úplně nebo se ocitl v kómatu, ale to není pro příběh důležité. Je zcela zřejmé, že Lanark a Duncan jsou jedna a ta samá osoba, i když Lanark se zdá být poněkud schopnější jak činů, tak lásky než Duncan.

Román bývá řazen mezi postmoderní díla hlavně kvůli svým nezvyklým prvkům jako je například Lanarkovo setkání se svým autorem Nastlerem, tedy zlým Alasdaiem (nasty Alasdair), potažmo Bohem Lanarkova světa. Autor ani neví, co se v celé knize odehrává, protože napsal nejdřív rozhovor s Lanarkem a teprve potom dopisoval to, co k němu vedlo, takže to vypadá, že Lanark má více informací, než samotný autor. Cílem tohoto rozhovoru, jak sám autor přiznává, je udržet si pozornost čtenáře, protože teprve ta dává oběma život. Zde se objevuje několikerá perspektiva postavy, autora a čtenáře, kde je čtenář považován za jednotící princip mající moc nad bytím a nebytím postav. Autor zde také vysvětluje, proč musí dobrá kniha končit špatně a dává spoustu příkladů z dějin literatury, kde všechny slavné eposy končí smrtí nebo zklamáním, protože „neúspěch se nosí“²² Následuje ještě výčet plagiátů, kterými se nechal autor ve své knize inspirovat. Některé jsou přímé parafráze známých děl, jindy Gray využívá

²¹ Gray, *Lanark*, 227.

²² Gray, *Lanark*, 526.

pouze nějaký motiv. Celkově tak usnadňuje práci kritikům a zvědavým čtenářům a odlehčuje tak převážně vážnou náladu knihy. Mezi tyto plagiáty patří všechna významná díla světové i Britské literatury a jsou dokonce seřazena i podle typu reference.

Lanark je tak dílo postmoderní, satiricky epické a oplývající lidskou hloubkou. Jedná se zde opravdu o jeden život z mnohé perspektivy a zároveň o metaforu života, jako archetypálního zápasu o přežití ve společnosti s prvky tragikomičnosti, kde smrt nepřichází na požádání, ale až po dlouhé a náročné cestě.

Lanarkovo lepší já

Ženské postavy se u Graye těší zvláštnímu postavení a autorově oblibě. Jsou vykresleny jako mocné bytosti, které určují běh událostí a kvůli kterým muži zapomínají sami na sebe. I když Gray častěji volí jako hlavní postavu pro svůj román muže, vždycky je na blízku nějaká osudová žena, která, ač je velice smyslná a ženská, co se vzhledu týče, bývá zpravidla mnohem racionálnější než její mužský protějšek. Tyto ženy jsou obdivovány a zbožňovány, ale zároveň se jich muži i tak trochu bojí a nenávidí je pro jejich nedostupnost. Bojí se, že nebudou dostatečně silní, a že je zklamou. Z tohoto nezdravého a přílišného obdivu pramení také různé frustrace, kterými muži trpí a pocit, že sami bez nich nemohou a nechtějí žít.

Stejně je tomu i v případě Lanarka alias Duncana Thawa, který si se ženami neví rady od svého útlého věku až po svou smrt. Touží po nich, ale zároveň jimi opovrhuje, protože ony opovrhují jím, nebo alespoň to si on myslí. Neví, jak s nimi komunikovat, a ony se nechovají se podle jeho představ. To v něm podněcuje hněv a v jedné chvíli si dokonce představuje jak jednu z nich vraždí, což ho pochopitelně vyděsí, protože je to jednak velice živá představa a jednak se mu toto chování vůbec nepodobá. Chce jejich lásku a přízeň, ale tu on sám nenabízí, jakoby jí ani nebyl schopen. Grayův hrdina očekává od svých žen špatné věci, přiznává si své hlouposti, a pak to udělá vše znovu.²³ Na závěr je to vždycky on, kdo působí jako chudák, a kdo je více citově zraněný, i když se snaží vypadat, že se nic nestalo a že se ho to vlastně ani netýká.

V *Lanarkovi* je první ženskou postavou, která Duncana ovlivní jeho matka. Není to rozhodně typická *femme fatale*, ale spíš naprosto obyčejná mateřská postava, která svého syna vychovává, jak nejlépe umí. Naneštěstí

²³ Janice Galloway, "Glasgow belongs to us", *The Guardian*, Saturday 12 October 2002

<<http://www.questia.com>>.

„Gray's hero expects the wrong things from his women, confesses his stupidities, does it all over again.“

umírá velice brzy a není tu pro něho, když ji nejvíc potřebuje. Její umírání se odehrává v soukromí jejich domu a je to velice intimní záležitost mezi ní a Duncanem, který se o ni pečlivě stará a tráví s ní veškerý volný čas. Dokonce s ní tráví víc času, než jeho sestra, která se raději stará o domácnost a neustále popírá blízkost matčiny smrti. Duncan s ní nemusí ani mluvit, jen u ní leží v posteli a zahřívá ji. O to více je zarážející, že po její smrti na něm nejsou znát žádné emoce. Matka ho ale ovlivňuje i po své smrti, kdy má Duncan pocit, že neustále cítí její vůni všude kolem a při důležitých událostech si na ni vzpomene.

Další klíčovou ženskou postavou, která se objevuje v Duncanově životě je Marjorie. Ta se stane dokonce Duncanovou dívkou a po tuto dobu je Duncan, na jeho poměry, celkem vyrovnaný a šťastný člověk. Záhy se ale rozejdou po té, co ji chce Duncan namalovat nahou a ona, i když nejprve souhlasí, nepřijde na smlouvenou schůzku. Duncan to bere jako osobní zradu a v návalu hněvu je to on, kdo se s ní rozchází. Z její reakce je patrné, že se jí spíš ulevilo, což ho ještě více raní.

Po každém silném zážitku a nervovém vypětí se Duncan zhroučí a uzavře ještě více do sebe. Jeho apatie vůči okolnímu světu se tak neustále stupňuje, protože se hroučí pokaždé, když svět neběží podle jeho představ. Jeho přístup ke světu je podobný jako k dívkám, on jen stěží dokáže žít podle vnějších pravidel, ale zároveň očekává, že se mu ostatní přizpůsobí. Duncan si také v okamžicích velkého zklamání píše do svého deníku nebo mluví přímo s Bohem. V tomto případě je jeho hněv takový, že si přeje smrt Marjorie. “Jestli *existuješ*, dovol, ať ji zabiju.”²⁴ Už na ni nikdy nepřestane myslet. V životě potkává ještě další dívky, ale k žádné necítí to, co k ní. Další šok přijde, když se dozví o její plánované svatbě. Opět přichází apatie vůči sobě samému a Duncan se rozhodne svůj vztek a agresi vybit spolu se sexuální energií a jde za prostitutkami. Jak se ale ukáže, ani ty ho kvůli jeho

²⁴ Gray, *Lanark*, 317.

ekzému nechtějí a tak se jeho zoufalství prohlubuje. Duncan je upnutý na tuto jednu dívku, tedy spíš na představu, kterou si o ní vytvořil a promítá si ji do všech ostatních žen, což mu zároveň zabraňuje, aby byl šťastný.

Teprve jako Lanark je schopen se s ní, zde dívkou jménem Rima, více sblížit. Lanark je o něco starší než Duncan, a tak už ztratil něco ze své nesmělosti a prchlivosti. Rima je zcela jiná než Marjorie, ale přece je to její protějšek, tedy alespoň v Lanarkově perspektivě. Rima se o něco více svou povahou podobá právě Lanarkovi, ale její přístup k němu se podobá Marjorie. Právě po té, co se s Rimou sblíží, je opět patrné, že na jejich vztahu víc záleží jemu, než jí, nebo se spíš Rima více uzavírá do sebe a nestojí o mentální intimitu. Má stejně jako on také dračí kůži, což Lanarka velice potěší, protože si myslí, že je tato nemoc, když už nic jiného, spojuje. Opak je pravdou, protože jsou oba izolováni ve svém vlastním světě a bojí se otevřít se někomu cizímu, a tak Rima předstírá až přílišný chlad, protože se bojí zklamání. Říká Lanarkovi, že s ním nechce ani mluvit: „Protože se tě bojím.“²⁵, což mu dělá na jednu stranu dobře, protože se ho snad ještě nikdy nikdo nebál a dává mu to pocit moci, ale Rima se nebojí jeho síly, ale bojí se, že přijde o svou ochrannou schránku a bude zranitelná.

Všichni lidé, co mizí z Unthanku to prostě vzdávají a zrovna tak to vzdává i Lanark a jak se později v institutu dozví, tak i Rima. Její síla sice spočívá v přizpůsobivosti, ale v Unthanku není lehké udržet si zdravý rozum, a tak není divu, že se i Rima ocitá v institutu, protože postupně se tam objeví úplně všichni. Právě zde má Lanark jedinečnou možnost prokázat svou odvahu a vytrvalost, když se pokouší o její záchranu. Lanark se potřebuje o někoho starat, aby přestal myslet sám na sebe. Rima se tak dobře obrnila proti všem venkovním vlivům, že se postupně uzavřela sama do sebe, tedy do dračí kůže. Čím pokročilejší její proměna je, tím těžší je k ní proniknout a tím víc se blíží její definitivní konec. Lanark to ovšem nevzdává a rozhodne

²⁵ Gray, *Lanark*, 45.

se dostat ji zpátky tím, že jí předčítá knihy, ale zdá se, že to nezabírá. Rima je už natolik do sebe uzavřená, že už nevnímá okolní svět. V poslední fázi své metamorfózy cituje Lanarkovi z básně Lady Lazarus od Sylvie Plathové. Báseň stejně jako Rimina slova se týkají smrti a znovuzrození, nebo spíš autorčiny nedokonané sebevraždy. Stejně tak Rima, i když chce zemřít, neumírá, protože by její exploze Lanarka zabila také. Její vyléčení je pro Lanarka tak dvakrát cenné, protože kromě jejího zachráněného života to znamená, že ho Rima miluje.

Velice brzy se ale objevují první problémy v jejich vztahu, a to když se rozhodnou spolu opustit institut, aby mohli začít nový život. Rima odejít nechce ale její láska k Lanarkovi zatím trvá, a tak ho následuje. Jakmile se ocitnou v interkalendární zóně, jejich vztah se začne hroutit. Rima je těhotná a unavená celou situací, veškerá tíha tak spočívá na Lanarkovi. Ten tentokrát nehledá únik ani se neuzavírá do sebe a snaží se věci řešit, ale jak se ukáže, jeho přístup se u Rimy neseťká s úspěchem. Zdá se, že její láska už není zdaleka tak pevná a že vyprchala velice brzy, dokonce dříve než si to Lanark stihl uvědomit.

Duncan i Lanark pochází ze sociálně slabších poměrů, a tak se nemůže rovnat svým vrstevníkům a nemůžou poskytnout svým vyvoleným komfort jaký by si představovali. Když Rima Lanarka opouští i s dítětem, odchází za lepším životem a končí tak jeho období štěstí, které zažíval v Institutu. Na konci románu se Lanark ptá Rimy, jestli ho někdy vůbec milovala, jeho potřeba sebe ujištění se, že byl během svého života milován opět odkazuje na jeho citlivost, která vyniká právě v kontrastu s prakticky smýšlejícími ženou, kterou má po svém boku. Lanark je za svou přecitlivělost neustále kritizován, za to, že se nedokáže spokojit se světem kolem sebe a přizpůsobit se mu, tak jako to dělají ostatní. Lanark by ho rád změnil, a taky se o to pokouší, když vstupuje do politiky, ale pokaždé zjišťuje, že sám nic nezmuže, a že jediná volba, která mu zůstává je se neúčastnit toho všeho a spáchat sebevraždu. Jak

si poznamená Duncan do svého deníku: “Budoucnost vyžaduje naši účast. Účastnit se dobrovolně znamená svobodu, nedobrovolně pak otroctví.”²⁶

V závěrečné scéně celého románu se z Lanarka stal starý muž, který je ještě citlivější, než kdy dřív. Nesnese ani pohled na lidské utrpení, které se děje v důsledku války a přírodní katastrofy. Svět kolem něho je pořád stejně nesrozumitelný a nepřátelský a ostatní ho tak považují za senilního starce. Rima je oproti němu plná síly a života a dokonce je ve svém věku, kdy už má prošedivělé vlasy, znovu těhotná. Po té, co potopa opadne je Lanark trochu smutný, protože on už se světa po potopě účastnit nebude, navíc tu nebude pro svého syna a vnučku, o které se právě dozvěděl. Svět už ale Lanarka nepotřebuje a ani on už nemá kam dál jít, a tak je čas splatit dluh Nastlerovi, jeho stvořiteli a ukončit svou existenci i knihu.

²⁶ Gray, *Lanark*, 272.

Vosí Továrna

Neopodstatněné zlo

První publikovaný román Iaina Bankse *Vosí Továrna* (1984) je v podstatě celý založený na dvojí perspektivě, tedy mužské a ženské. Čtenář nejprve nahlíží události z perspektivy Franka Cauldhame, jehož jméno je až nápadně podobné hrdinovi z *Kdo Chytá v Žitě* (1951). Holdenu Caulfieldovi, a tak tato kniha naznačuje, že bude Skotskou variantou onoho příběhu. V obou knihách se jedná o adolescentního chlapce, který z vlastního úhlu pohledu líčí svůj zápas s okolním světem. Zatímco Holden je osamělý mladý chlapec, který musí dospět příliš rychle, Frank naopak zůstává v dětském světě, kde je fantazie natolik živá, že zasahuje do reality. Ovšem stejně jako děti, dokáže být i Frank velice zlý a krutý, aniž by si to sám uvědomoval. Je jako závistivé děcko, které nemá to, co mají ostatní, a tak se mstí.

Banks použitím tohoto jména docílil ještě větší nadsázky a šibeničního humoru. Holden se ocitá v psychiatrické léčebně, stejně jako Frankův nevlastní bratr Erik, ale Frank tam patří zcela jistě, protože je jako jediný skutečně nebezpečný svému okolí. Celý román je provázen myšlenkou nenávisti k ženám a jejich degradace je jak mentální, tak fyzická. Toto vyzní od autora zvláště zlomyslně, když se čtenář a Frank v závěrečných stránkách dočkají šokujícího překvapení, a dozví se, že Frank není on, ale ona, Frances Cauldhamová. Celá kniha tudíž dostává zcela nový význam a je nasnadě přečíst si ji znovu s touto nově nabytou perspektivou.

Právě perspektiva, jakou Banks čtenáři nabízí a jak odkrývá příběh, je důležitá pro atmosféru knihy. Frankovy prohřešky a vůbec všechna zvěrstva, která se v románu odehrávají, nejsou nabídnuta chronologicky, ale v pořadí od toho nejnevinnějšího až po to nejbrutálnější. Kniha má tak mnohem větší dynamiku a zajistí, aby byl čtenář neustále šokován stupňujícím se násilím. Popisný styl nedůvěryhodného vypravěče, jakým Frank bezpochyby je,

navozuje pocit obyčejnosti a všednosti, ve kterém ještě lépe vyniknou šokující události Frankova života.

Frank, který žije jen se svým otcem, tráví většinu času sám na ostrově u severního Skotska, který je spojen mostem s civilizací. Frank před ostatními ostrov chrání a používá k tomu souhrn rituálů, včetně obětí, krve a moči. Jeho nadvládá nad ostrovem připomíná svou syrovostí a pohanskou uctívačností Pána Much (1954). Frank se řídí svými vlastními pravidly, ale ta dodržuje do detailů a za každou cenu, protože věří, že jinak by se stalo neštěstí. Ostrov mu na oplátku poskytuje ochranu, atak ho jen velmi nerad opouští na delší dobu, protože se bojí, že by se mu mimo něj mohlo stát něco strašného, tak jako Erikovi. Toto soukromé náboženství, které si vytvořil a jehož centrálním bodem je právě vosí továrna, slouží Frankovi jako náhrada za pocit sounáležitosti k ostatním lidem. „Vosí Továrna představuje Frankův most s angažovaností, osvobození od determinismu, od nemilosrdného a do sebe ponořeného zápasu.“²⁷ Nemá nikoho, komu by věřil natolik, aby se mu svěřil s tím, co provádí. Jeho nejbližší člověk, bratr Erik, je blázen a navíc s nimi už nebydlí, i když na začátku knihy utíká z léčebny a vrací se domů.

Právě díky tomu, že je Frank „sociálně, geograficky a anatomicy odříznutý“²⁸, nad ním získává jeho otec moc. Toto odříznutí a izolace od okolního světa se objevuje často v Banksových beletristických románech, a to i v *Mostu* a *Walking on Glass*. Má z následek dominanci věznitele a podřízenost izolovaného, který si jí je ne vždy vědom, právě tak, jako Frank. Neposkytnutím základního vzdělání si otec zabezpečil, že se Frank nedozví nic, co by mu on sám neřekl. I otec se chová jako malé zlomyslné dítě, když

27 James McGonigal and Kirsten Stirling, *Ethically Speaking: Voice and Values in Modern Scottish Writing*, (Amsterdam: Rodopi, 2006) 183. <<http://www.questia.com>>.

„The Wasp Factory represents Frank’s bridge to involvement, a release from determinism, from remorseless and self-absorbed struggle.“

28 Victor Sage and Allan Lloyd Smith, Eds., *Modern Gothic: A Leader*, (Manchester and New York: Manchester University Press, 1996) 27. <<http://www.questia.com>>.

„socially, geographically and anatomically cut off“

Frankovi záměrně podává mylné informace o základních věcech, které patří do všeobecného přehledu. Tato dominance však končí, když se Frank sám dostane k informacím pomocí knih v místní knihovně. Zároveň je i fyzicky zdatnější než otec, a tak se role pomalu začínají obracet.

Román je koncipován jako horor s prvky komedie, tedy hororové pasáže jsou natolik nadsazené a absurdní, až působí komickým dojmem. Nejdříve je tedy obtížné z jaké perspektivy má čtenář vůbec knihu chápat, protože se ocitne rovnou ve Frankově hlavě a není lehké se zorientovat v tak choré mysli. Frank svými činy postupně odhaluje svůj zvrácený smysl pro spravedlnost, kde je klíčovým bodem odplata, ale který se z jeho pohledu řídí logickými pravidly. Vosí továrna, neboli staré nádražní hodiny s bludištěm malých místností, které Frank vytvořil, a kde každá znamená jiný typ smrti pro obětovanou vosu, určují budoucnost ostrova, ale i Franka. Oběti jsou ve Frankově kultu velice důležité, protože udržují rovnováhu jeho světa.

Na Franka nikdo nedohlíží, protože matka ho opustila, když byl ještě malý a otec je chromý a nemá přehled o tom, co Frank během dne dělá. Frank si sice nepřipouští vlastní šílenství, ale dokáže vnímat to svého bratra Erika, který na začátku knihy utíká z psychiatrické léčebny do které se dostal, protože zapaloval psy, házel po dětech červy a prováděl věci, které se vymykají normám společnosti. Šílenství tedy mají v rodině, což potvrzuje i otec, který má obsesivně kompulzivní poruchu (OCD) a je posedlý měřením všeho, co se změřit dá, podivínsky si zamyká svou pracovnu, do které Frank nesmí a nesnáší ženy, což samozřejmě přenesl i na Franka indoktrinací již v dětství. Samo o sobě to jsou celkem nevinné věci, ale jeho největší vyšinutostí je podávání mužských hormonů své dceři, aby z ní udělal chlapce, protože ho ženy tak moc zranily a zklamaly.

Dalšími příklady šílenství v rodině Cauldhamových jsou tři Frankovi strýčci, dva z nich spáchali sebevraždu, ale i ta sama o sobě byla v jejich podání vyšinutá. Zabít se vrtačkou do hlavy nebo uhořet a následně se ještě utopit v sudu s dešťovou vodou už chce velkou dávkou nekonvenčnosti.

Třetího, který byl tak trochu senilní a ještě k tomu rasista žijící v Jižní Africe, zabil černoch, který náhodou vyskočil z okna, když pod ním procházel. Všechny tři smrti jsou naprosto absurdní a přece možné a do Frankovi rodiny naprosto zapadají. Nutno dodat, že rodina žije v kraji už přes dvě stě let, a tak není ani vyloučeno, že se na tak izolovaném místě množili i mezi sebou, což by vysvětlovalo jejich prazvláštní psychické poruchy.

Frank nabízí jedinou perspektivu a zároveň je tedy jediným antihrdinou románu, kterého máme možnost poznat, takže i když je to sociopat, a čtenář se s ním může jen těžko ztotožnit, tak nezbyvá než mu fandit zkrátka proto, že on či ona za své činy vlastně nemůže. Je obětí, tak jako hrdinové *Walking on Glass* nebo *Mostu*, aniž by o tom věděl. “Konflikt mezi tím být hráčem a být obehřávaným a obtížnost objevování pravidel hry ve kterém člověk hraje, jsou přetrvávající témata Banksovi fikce.”²⁹ I jeho důmyslný systém uctívání vosí továrny a čtení znamení, který mu poskytuje pocit bezpečí a moci je jen důsledek mylného přesvědčení, že je impotentní chlapec. Takže i když si Frank myslí, že se dokázal vypořádat se svým osudem spravedlivě a jako muž, na konci zjišťuje, že žil v iluzorní svobodě, zatímco byl tím nejvíce podrobeným.

Ne vždy je Frank sadistický, v rámci své logiky se tak chová z nutnosti a nemá z toho nějaké větší potěšení, na rozdíl od svého bratra. Když najde bratrem spáleného psa, zabije ho, aby netrpěl a pohřbí ho ve vykopané jámě. Erik je podle Franka obětí společnosti, protože se zbláznil poté, co v nemocnici, kde pracoval, uviděl červy živící se mozkovou tkání malého dítěte. Erik, jak Frank říká, byl vždycky velice citlivý, a tak stačilo málo a rovnováha šílenství a zdravého rozumu se vychýlila příliš. Frank si

29 James Acheson, Sarah C. E. Ross, *The Contemporary British Novel*, (Edinburgh: Edinburgh UP, 2005) 233. <<http://www.questia.com>>.

„The conflict between being a player and being played upon and the difficulty of discovering the rules of the game in which one is playing are the insistent themes of Banks fiction.“

neuvědomuje, že je mnohem větší obětí, než jeho bratr. Je to sice zabiják, ale je taky velice chytrý a dokáže své činy maskovat, zatímco jeho bratr z nich dělá světelnou show. Tím, že otec dává Frankovi mužské hormony v něm taky podporuje agresivitu typickou pro nadbytek testosteronu, takže Frankův přehnaný smysl pro pomstu je vlastně důsledkem jeho hormonální hladiny a zároveň mu podává bromid pro potlačení sexuálního apetitu, takže je Frank v podstatě bezpohlavní jako dítě.

Co je na Frankově zabíjení svých příbuzných nejzajímavější, jsou způsoby, jakými se nežádoucích dětí zbavuje. Všechno jsou to děti, zrovna jako byl on, když začal vraždit ve svých pěti letech, protože symbolizují život a potencionální schopnost život dál rozmnožovat. Pasáže popisující vraždy oněch malých dětí jsou také jednou z nejděsivějších, ale zároveň nejvíce fascinujících částí příběhu. Jedovatý had v umělé noze, obrovský drak odnášející Esmeraldu nad moře nebo nevybuchlá bomba z Druhé Světové Války oslňují svou originalitou a jejich realizace vyžaduje opravdu velkou dávku inteligence. Jeho strohé průpovídky a lehce primitivní humor mají za následek to, že se čtenář zároveň baví a zároveň z toho má husí kůži. Banks tak odkrývá čtenáři jeho vlastní cynickou, temnou stránku, když spojuje zdánlivě nespojitelné, tak jako typický skotský autor. „Nepředvídatelný, komplexní, kousavý humor, pestrá přehlídka zvěrstva, a mnoho jiného v Bankově práci rovněž připomíná, Kaledonské antisyzygy.“³⁰

Frank je tedy šestnáctiletý chlapec, který je velice nadaný v technických věcech, o víkendech se chodí opíjet se svým kamarádem Jamiem a polemizuje o současných problémech doby. Na druhou stranu se od typického teenagera liší hlavně svým přístupem k opačnému pohlaví. S Jamiem, který je trpasličího vzrůstu si rozumí hlavně proto, že o ně dívky

30 Gavin Wallace and the Randall Stevenson, *The Scottish Novel since the Seventies: New Visions, Old Dreams*, (Edinburgh: Edinburgh UP, 1993) 128. <<http://www.questia.com> >.

„Quirky, complex, pointed humour, a diverse parade of atrocities, and much else in Banks's work likewise recalls the Caledonian antisyzygy.“

většinou nestojí. Zatímco Jamie by zájem měl, Frank ženy nenávidí z upřímného přesvědčení, že jsou to zlá a méněcenná stvoření a naprosto ho nepřitahují. Frank svůj fyzický handicap nevnímá nijak tragicky, co se týče právě vztahu k dívkám. Vadí mu spíš to, že nevypadá jako člověk „schopný zabít tři lidi“³¹, na rozdíl od svého bratra, kterého tak obdivuje. Více komentuje svoji tloušťku, než svou impotenci, kterou vnímá jako křivdu hlavně kvůli svému okolí, má pocit, že by se měl mstít, a že by se měl stát „ještě lepším mužem, než lidé v okolí.“³² Stal se tedy zabijákem, válečníkem, negativní esencí mužského principu.

V okamžiku odhalení pravdy si Frank s hrůzou uvědomí, že to, co udělal, bylo vlastně špatné a nedá se to ospravedlnit. Bratr Paul nemohl za to, že mu Šavel ukousl genitálie, jelikož žádné neměl, Blyth se sice provinil zabitím králíků, ale Frank jako Frances by ho pravděpodobně nezabila, protože by si nemusela dokazovat, že na to má, i když je eunuch. Esmeralda, nejnevinnější oběť ze všech, musela jít jen proto, aby se vyrovnalo skóre na straně nenáviděných žen. Vše bylo jen otázkou chybné perspektivy, kterou Frank stejně jako čtenář měl, a kterou se taky celý život řídil. Zrovna tak, jako Frank neexistoval úředně, tak přestal existovat i fyzicky. Stejně jako si pohrává s osudem vos ve své továrně, tak si i jeho otec pohrává s tím jeho.

Celá kniha se dá vnímat také jako podobenství o moderním světě, metafora společnosti a násilí, které se děje z podobně nesmyslných důvodů, jaké má i Frank, a to namasírování vlastního ega. Lhostejnost společnosti ke stavu dětí v nemocnic, které dovedou Erika k šílenství a také lhostejnost úřadů a místních obyvatel k Frankově podivné výchově a izolaci. Nejde tedy ani tak o dílo typické jen pro Skotskou literaturu, ale hlavně o „analytickou a zároveň akční studii pseudosvěta vyproštěného z pout času a odehrávajícího se na hranici snu a skutečnosti.“³³

31 Iain Banks, *Vosí Továrna*, (Praha: Talpress, 1998) 21.

32 Banks, *Vosí*, 192.

33 Banks, *Vosí*, 195.

Poloviční muž – celá žena

Ženy nemají ve *Vosí Továrně* příliš dobrou pozici. Všechny hlavní postavy je nenávidí nebo jimi opovrhují a vlastně se v románu ani příliš neuplatňují, tedy alespoň ne při prvním čtení. Hlavní postavou celého příběhu je chlapec, a to rovnou misogyn, který je ovšem ve skutečnosti žena. Problematika vztahu mezi muži a ženami se tak ještě komplikuje. Frank a později i Frances jsou neobyčejně silné postavy, ve srovnání se všemi ostatními, což je jednak zapříčiněno tím, že je příběh vyprávěn v první osobě, ale i tak má Banks tendenci vytvářet silné ženské charaktery. Tentokrát je ženská postava v roli mužské dokonce silnější než ostatní muži, kteří buď zešílí, zabijí se nebo se prostě jen opijí, aby nemuseli čelit realitě. Frank vyniká nad ostatními hlavně svou inteligencí a chladnokrevností svého jednání. Jako muž se řídí svým rozumem, ale nebere v potaz kategorický imperativ, tedy že to, co provádí ostatním je špatné, protože by on sám nechtěl, aby se mu stalo něco podobného. Nemá žádný smysl pro sebereflexi, tak jako děti. Z jeho chování na něm není patrné nic, co by prozrazovalo, že se jedná o osobu ženského pohlaví, protože takové tendence vědomě potlačuje.

V životě Franka Cauldhama nemají ženy co pohledávat, protože „ženy nedokáží snášet opravdu závažné věci, které se jim dějí.“³⁴ Jediná, kterou je schopen tolerovat je paní Clampová, stará hospodyně, která pro Franka představuje už jen bezpohlavní bytost, navíc bez možnosti se dál rozmnožovat. Nenávist k ženám je živená hlavně Frankovým otcem, a potom také vědomím vlastní impotence. Frankova matka o něho nikdy nestála a opustila je všechny včetně otce, který jí to nemohl zapomenout, a tak se snažil ze svého života vymazat ženský element.

³⁴ Banks, *Vosí*, 44.

Frankovo chování je typicky mužské, a i když to může být ovlivněno hormony a snahou vyrovnat skóre s ostatními muži, tak jeho přirozený talent pro sestavování zbraní a nefalšovaná radost z válečných her ukazují, že je to pro něho přirozené. Po odhalení, že je to dívka vyvstává tedy problém, že „Fyziologické rozlišení pohlaví nabízí pouze omezený přístup pro zkoumání pohlavního chování.“³⁵ Kdyby byl Frank vychováván jako Frances, nejspíš by své příbuzné nezabila, ne proto, že dívky jsou hodnější než chlapci, ale proto, že by k tomu prostě neměla žádný důvod. Rozdíl tedy není mezi mužem ženou a jejich společenskými rolemi, i když i toto by určitě Frances ovlivnilo, aby si nehrála na válku nebo vraždila zvířata, ale jde tu pouze o pomstu. Frances by možná nezabila Esmeraldu sestřením obřího draka, ale našla by jiný, dívčí způsob, jak se zbavit nepohodlné sestřence. Samozřejmě to nemění nic na faktu, že Frank i Frances nesou známky patologického chování.

I kdyby byl Frank od začátku vychováván jako Frances, stejně by trpěl kvůli svému otci a jeho nenávisti k ženám a chtěl by být radši chlapcem, takže onen Freudův kastrací syndrom a závidění penisu je tak opět komicky odráženo i ve Frankově domnělé kastraci. Jak k tomu sám dodává „Mně říkejte něco o tom, jak ženské závidí chlapcům penis“³⁶

Banks ve své sci-fi literatuře popisuje společnost jménem Kultura, kde mohou jedinci kromě dalších biologických změn také samovolně měnit své pohlaví podle momentální výhodnosti.³⁷ Frank mění pohlaví nevědomky a spíše než oboupohlavní bytost se z něho stává bezpohlavní stvoření. Je-li pohlaví definováno sexualitou a pohlavními znaky, pak Frank Cauldhame není ani muž ani žena, nemá identitu, tak si ji vytváří sám, jak nejlépe umí, prostřednictvím své výjimečnosti a jinakosti a vymezuje se oproti ostatním.

35 Cristie L. March, *Rewriting Scotland*, (Manchester: Manchester UP, 2002) 100.

"Physiological sexing offers only a limited avenue for exploring gendered behavior."

³⁶ Banks, *Vosí*, 192.

³⁷ Cristie L. March, *Rewriting Scotland*, (Manchester: Manchester UP, 2002) 99.

Frankova nenávist k dívkám není založena na žádné osobní zkušenosti, protože se s nimi vůbec nestýká. Důvody k jejich nenávisti, které uvádí, znějí jako převzaté názory jeho otce a zároveň utvrzování se o své vlastní mužnosti. Tak jako malí kluci nemají rádi dívky, protože je s nimi nuda, ale později se tento vztah výrazně otáčí, pro Franka zůstává nezměněný. Naopak vzorem maskulinity je mu jeho nevlastní bratr Erik, kterého, i když je vyšinutý, bezmezně obdivuje. Dokonce ho obdivuje i proto, že zabil svou matku při porodu, čímž ho předběhl ve vraždění lidí. Zároveň svého bratra lituje a má k němu až mateřský vztah. Snaží se mu vyrovnat ve svých činech, ale zatímco vraždění králíků jejich podpalováním mu přijde normální, zapalování psů už ne. Erik nevráždí lidi, tedy alespoň zatím, ale hlavně psy, tedy to zvíře, které údajně zapříčinilo bratrův handicap. Po dětech hází červy, tak jako je viděl tehdy v nemocnici v mozku onoho dítěte. Takže i jeho šílenost má jakési zákonitosti, tak jako ta Frankova. Jejich vzájemný vztah jen vzdáleně připomíná vztah Holdena a Pheobe z *Kdo Chytá v Žitě* a je spíš jeho parodií. Bratr a sestra, kteří si pomáhají v každé situaci a mají mezi sebou nesmírně blízký vztah a jejich hovory jsou plné až dojemného souznění vyznívají u Frances a Erika poněkud jinak. Místo poklidné telefonní konverzace plné vzájemného porozumění Erik většinou křičí a sprostě nadává, zatímco Frank se ho snaží uklidnit, a to vcelku bezvysledně.

Každopádně si je vědom toho, že v sobě má dvě protikladné tendence, ať už dobro a zlo nebo ženskou a mužskou stránku, obě spolu soupeří. „Někdy spolu moje myšlenky a pocity nejdou zrovna moc dohromady, takže jsem z toho usoudil, že v mém mozku musí být spousta různých lidí.“³⁸ Frank nechává vyhrávat svoji maskulinní stránku a schválně potlačuje svou lidštější citlivější tvář :“ Například jedna moje část měla vždycky výčitky kvůli Blythovi, Paulovi a Esmeraldě..., ale není u moci a hned tak se k ní

³⁸ Banks, *Vosí*, 64.

nedostane.“³⁹ Takže toho, že je Frank chlapec je docíleno jednak pomocí podávání hormonů a jednak tomu pomáhá Frank svou vlastní sugescí a potlačováním všeho, co by se mohlo jen podobat projevům jeho ženšťější stránky.

Když se Frank v závěru svého vyprávění dozví, že je žena a nechá vyjít na povrch právě svou ženskou stránku, musí se vyrovnat se vším, co do této chvíle ve jménu pomsty vykonal. Ve snaze zastavit vše, co se týká života a jeho pokračování zabíjel, což je podle něho daleko snazší než vyrovnat se nějak se spoluzodpovědností za tento svět. Zdá se ale, že se i přes to pokusí žít, tak jako ostatní, a to jako Frances Cauldhamová, protože to je jeho/její pravá identita se kterou se až překvapivě rychle vyrovnává. Jeho nenávist k ženám už není nutná, protože je sám ženou, a to se vším všudy, schopnou rozmnožování, takže není důvod cítit křivdu vůči světu.

³⁹ Banks, *Vosí*, 64.

Janine

Filmová realita

Janine 1982 je typem bildungsromanu, který nabízí perspektivu pouze jednoho vypravěče, protože celá kniha je vyprávěním toho, co se odehrává v hlavě Jocka McLeishe, padesátiletého alkoholika, který ubíjí čas i sám sebe sexuálními fantaziemi a pitím alkoholu. Jde o jakousi zpověď člověka, který se dostal až na dno své duše a jak sám říká musel projít peklem, aby dokázal svou situaci vnímat a řešit. Podobně jako Joycův *Odysseus* (1922) se i *Janine* odehrává během jediného večera z 25.3.1982 na 26.3.1982, ale dokáže v sobě pojmout celý jeden život. Stejně jako *Lanark* je i *Janine* biografií ne moc úspěšného muže, ale na rozdíl od *Lanarka* je ukončena ještě před jeho smrtí, a to v okamžiku, kdy je ještě naděje na nový život. Nabízí se zde paralela s Kanárkovým Orákulem, které říká, že : Příběh může vždycky skončit šťastně, když přestane v radostný okamžik⁴⁰, ale tentokrát už bez onoho dovětku, který platí pro *Lanarka*.

Jock vzpomíná na ty, kteří jeho život nejvíce ovlivnily a na okamžiky, které byly významnými mezníky v jeho životní cestě. Paralelním světem je jeho výtvar, svět, kde je absolutním vládcem, a kde se hlavně ženy chovají podle jeho představ a plní všechna jeho přání. Nadřazenost mužských postav v jeho představách ukazuje na jeho vlastní nejistotu a přání ovládat svět kolem sebe. Kniha tedy nabízí roviny tři, a to současnou realitu, Jockovi vzpomínky a svět pornografické fantazie.

I když se děj Jockových vzpomínek odehrává v padesátých letech dvacátého století, jakoby v něm byla patrná ještě doba minulá, tedy hlavně viktoriánská se svou módou a morálkou. Odkazy na tuto podobnost lze najít jak v popisu města nebo Edinburgského festivalu, tak v pojetí sexuality a vztahů mezi mužem ženou vůbec. Thomas Carlyle, kalvinistický spisovatel, na kterého v knize často odkazuje jako na oblíbeného autora svého otce byl

⁴⁰ Gray, *Lanark*, 219.

Grayovi inspirací hlavně co se týče formy a stylu jeho psaní. Carlyle míchal dohromady fakta s fikcí a vytvářel tak vlastní svět, kde se rozdíl mezi realitou a fikcí stírá pomocí jeho funkce, co by editora filosofického díla. Jedná se o filosofa oblečení, což je paralela k Jockově obsesi a dá se říct až fetišismu k dámskému oblečení. Kniha *Sartor Resartus* (1832) (tedy Přешitý krejčí) pojednává o spirituální cestě filosofa, která má tři fáze. Věčné ne, střední lhotejnosti a věčné ano. Těmito fázemi prochází také Jock McLeash. Jedná se o existencionální procitnutí a přijetí svého života, v tomto případě skrze boha Kierkegardovským „skokem do víry“, která jediná ho může zachránit. Právě podle zásad existencialismu záleží pouze na jedinci, aby dal svému životu smysl. Je to jeho první a největší zodpovědnost. Za svítání se začátkem nového dne začíná pro Jocka i nový život.

Smysl svého života spatří právě ve svém přístupu ke druhým, v tom, aby byl užitečný také někomu jinému než jen sám sobě. „Učiním lidi šťastné, že jsem existoval“⁴¹

Díky dalšímu vlivnému spisovateli Marcelu Proustovi⁴² a jeho slavné „nedobrovolné vzpomínce“ si Jock uvědomuje, že se jeho dlouho potlačované vzpomínky derou na povrch. Jock popřel svou vlastní minulost, tím ale ztratil ponětí o tom, kdo vlastně je „Pokud se mýlím ve své minulost, kdo vlastně jsem?“⁴³ Vzpomínky jsou jedním z hlavních námětů knihy a Jock se je snaží vytěsnit a nahradit je svými fantaziemi. Snaží se zaměstnat svou mysl tak, aby pro vzpomínky nebyl čas ani místo. Snaží se přebýt realitu a zároveň tak zabíjí i následující potencionální vzpomínky, protože odmítá život. Jeho dny se odehrávají v jakési kontinuální přítomnosti. S časem je

⁴¹ Alasdair Gray, *1982 Janine*, (Suffolk: Penguin, 1985) 334.

„I will make folk glad that I existed“

⁴² Marcel Proust, *Hledání ztraceného času* (Olomouc: Votobia, 1997)

⁴³ Gray, *Janine*, 329.

„If I am wrong about my past, who am I?“

spojen i jeho otec, který se živí jako měřič času. Tím se stává i Jock ve svém světě fantazie, jeho zábava se stane posedlostí a nutností k přežití.

Jock se v čase orientuje dobře a to i v lidské historii na rozdíl od Denny, která nerozeznává filmovou fikci od historické reality kvůli nedostatku vzdělání. Denny se ale neorientuje ani v prostoru, a to je podle jejích slov ještě důležitější: „Když nevíš, kde jsi, pak je všechno špatně.“⁴⁴ Desorientace v prostoru a čase je později příznačná právě pro Jocka při jeho alkoholových stavech. Na rozdíl od Denny to ale dělá záměrně, protože co jiného je život než časoprostor a když tento dokáže zrušit, potom dokáže nevnímat i vlastní život. V tomto se Jock mimo jiného podobá Lanarkovi. Když nastane problém, tak místo řešení volí únik z reality popřípadě života vůbec. Jock ale nakonec dokáže realitě čelit pokusit se o nějakou nápravu a hlavně nachází chuť znovu žít.

Jock má jisté zvláštnosti jako třeba zálibu v oblečení, tedy v tom ženském. Je pro něho spíš fetišem, který v jeho fantaziích zabírá největší část. Jeho popisem zabije víc času než popisem samotného děje, což má za následek oddálení vyvrcholení, ale hlavně delší setrvávání ve světě fantazie, a o to jde především. Čím víc se Jock dostává k příčině svého nynějšího stavu, tím méně může ovládat své fantazie. Je tu ještě někdo další, kdo řídí jeho svět, a to je postava Boha, se kterým Jock vede dialog. Je to spíš jeho racionální já, jeho svědomí, tedy superego a ego které se derou na povrch. To co se má dělat, co je správné, protože se to tak dělá, ale zároveň i to co Jock sám ví, že by měl udělat. Jockův svět fantazie se odehrává jen na rovině pudového id, aby byla vyloučena možnost jakékoliv sebereflexe. Po té, co se vzpomínky začnou nekontrolovatelně drát na povrch si musí fyzicky ubližovat nebo se zabít, aby je dokázal zastavit. Pronásleduje ho jak pocit viny, tak i pocit promarněného života Jock se tak snaží nejen o změnu perspektivy, ale o vymazání celé své minulosti.

⁴⁴ Gray, *Janine*, 214.

„When you don't know where you are, everything is wrong.“

Dvojakost Jocka McLeashe můžeme pozorovat jednak na jeho současném stavu a na jeho popisu sebe sama jako mladého nadějného studenta a jednak na jeho rozpolcenosti mezi realitou a fikcí. Právě jeho pudová a racionální stránka jsou v nerovnováze a postupně se váha přesouvá směrem k jeho lepšímu já, tedy k životu. Spolu s jeho osudem se odehrává i pomyslný boj o osud Skotska, které ze začátku nemá příliš dobré vyhlídky, co se Jocka týče. Nejprve si o něm myslel, že „Skotsko bylo dojebané a já jsem taky jeden z těch čuráků, kterej ji jebal.“⁴⁵ Jock dokonce může představovat Skotsko samé a záchrana a náprava jeho života novou budoucnost pro Skotsko, kde jsou jeho obyvatelé ochotní žít a pracovat „jako bys byl v prvních dnech lepšího národa“⁴⁶. Pro Jocka je důležité zjištění, že i on sám jako jednatel má sílu nejen ovlivňovat a utvářet vlastní život, ale také tvořit dějiny.

Styl, který Gray používá, tedy juxtapozice fantasmie a fikce, vzpomínky a chronologie jednotlivých událostí, vytvářejí postmoderní román, což se zároveň odráží i ve formě románu, který bohatě využívá proudu vědomí, několikero perspektivy vypravěče, kde jeho odlišné názory jsou zastoupeny například závorkami, popřípadě grafickým upořádáním textu na stránce do různých obrazců. Tyto znaky a písmena odrážejí i příběhy samotné, například když ženy stojí rozkročmo, objevují se na stránce velká obrácená ypsilon.

Pro své představy si vybírá americké prostředí a postavy. Nejspíš proto, že všechny jeho zkušenosti s touto oblastí pochází od amerických hereček viz jeho fotografie a časopisů typu playboy. Celkově jsou naprosto odlišné od reality Jockova života, která místy stále ještě připomíná viktoriánské období. Jockova obsese s pořádkumilovností se dostává do opozice chaosem, který si sám vytváří v hlavě, ale postupně začne opět

⁴⁵ Gray, *Janine*, 136.

„Scotland has been fucked and I am one of the fuckers who fucked her.“

⁴⁶ Gray, *Janine*, 185.

„...as if you were in the early days of a better nation“

převažovat. Jeho alkoholická lobotomie není úspěšná a vrací se tak ve vzpomínkách k událostem, které zapříčinily jeho současný stav, k momentu, kde se jeho život obrátil špatným směrem. Nejlepší a nejhorší vzpomínky se vážou k jeho pobytu v Edinburgu a k divadelnímu představení, jehož byl součástí. Nejprve se zdálo, že hra bude mít obrovský úspěch a to hlavně zásluhou Jocka a jeho osvětlovačského umění, ale nakonec z toho jeho vinou nebylo nic. Jeho práce elektrikáře osvětlovače ho postaví do pozice rovné bohu na divadelní scéně. On rozhoduje o tom, kdo bude vidět a kdo zůstane ve tmě, kdo bude slyšet a kdo zůstane němý, proto i stoupne v očích přítomných dam.

Když se rozhodl, že se ožení s Denny objevila se v jeho posteli Helen a Denny si za něho také našla náhradu, protože ji nechal příliš dlouho samotnou a v nejistotě. Právě rozchod s Denny, ale hlavně svatba s Helen jsou klíčové události, které nasměrovali jeho život až tomuto bodu sebevraždy. Nešťastné manželství, do kterého byl vmanipulován se pro něho stalo pastí. Byl příliš slušný na to, aby svou ženu opustil, protože si myslel, že ho potřebuje. Manželství to bylo nejen bez lásky, ale také bez sexu, a to po devět let, takže jeho fantazie začaly čistě z praktického důvodu, ale postupně se z nich stalo něco víc. Odsouváním problémů se dostane až na samý okraj a sebevražda se zdá být celkem rozumným řešením pro člověka, který dokáže žít jen v alter realitě, ale i nad ní ztrácí kontrolu. Jediným stabilním bodem v jeho životě je jeho práce, ale i tady není už možnost dalšího postupu, je to solidní nudná rutina, která mu ale umožňuje sebezničující životní styl. Nepovedená sebevražda je pro Jocka, ale znovuzrozením, protože dál už to zajít nemůže. Uvědoměním si všeho, co ho trápilo z minulosti se zbavil tíhy, která na něj denně doléhala a je odhodlán zvládnout cokoliv, co přijde. „Když nevidíme naši cestu světem, tak samozřejmě kroužíme, kroužíme, kroužíme, až zakopneme na jejím rovném

úseku, ale pak ..., použijme, abychom šli pro změnu *vpřed*.⁴⁷ Pomáhají mu jeho ideály, které měl jako mladý student a na které si také vzpomíná spolu s negativními připomínkami své slabosti se dostavuje taky pocit nepřemožitelnosti a toho, nedokáže cokoli si umí představit.

Postavy v Jockově představách občas nerozumí, co se kolem nich odehrává, v jedné z představ si dokonce jedna potencionální oběť čte svůj vlastní příběh v časopisu.

Jock se nezamýšlí jen nad svým vlastním osudem, ale promítá do něho i osud Skotska a civilizace jako takové. Ve svých politických zamyšleních se hlavně díky setkání s Angličany vrací k otázce jejich dominance a podřízenosti Skotska. Tento pocit méněcennosti je umocněn postavou vlivného anglického producenta, který opět vládne nad všemi přítomnými a všichni se snaží získat jeho přízeň. Tedy chovají se jako prostitutky, které veřejně nabízejí vlastní schopnosti, aby získali odměnu. Právě zamyšlení nad prostitucí ho dovede k tomuto závěru, že je součástí systému, který vykořisťuje své členy a využívá jejich schopnosti a hlavně inteligenci pro příšerné věci jako jsou války a výroba zbraní.

Pornografie a násilí na ženách je metaforicky spojeno s politikou a vztahem Anglie a Skotska. Politická situace ve Skotsku v 70 letech se odehrávala ve znamení devoluce, tedy referenda za osamostatnění Skotské vlády a vytvoření vlastního parlamentu, což se ovšem ještě v časovém horizontu knihy nepovedlo. I tak svítá naděje Skotskému lidu na jeho osamostatnění stejně tak, jako se Jock odhodlá k novému životu a osvobodí se z područí vlastní minulosti, která ho svazuje.

To, co Jocka na svých fantaziích vzrušuje nejvíc není ponížení, ale právě: „ten moment, kdy se past začne uzavírat a oběť cítí rozpolcenost dvou myslí, chce uvěřit, snaží se uvěřit, že to, co se děje se dít nemůže, že se to

⁴⁷ Gray, *Janine*, 192.

„When we cannot see our way in the world of course we circle circle circle until we stamble on a stright strech o fit, but then, ..., let us use it to go *forward* for a change“

může stát jen někomu jinému“⁴⁸ Je to jako popis Jockova vlastního života, on také neustále žije ve dvojím světě a odmítá si připustit, co se kolem něho děje. Narážek na dvojníky a rozdvojení osobnosti je v této knize, tak jako v každé typicky skotské publikaci více. Rozpolcení a zároveň osudový okamžik nastává, když Jock přijíždí do Edinburghu. Je zde rozpolcen mezi Danny a Helen, mezi svět slávy a umění a svět poklidného rodinného života. Nejvíce času tráví v hospodě Deacon Brodie, jejíž jméno je synonymem rozdvojené osobnosti. I kontrast Edinburgh versus Glasgow působí jako dvě varianty téhož. Edinburgh je ale už v kategorii prostituce, protože se snaží zalíbit svým návštěvníkům za každou cenu.

⁴⁸ Gray, *Janine*, 194.

„The moment when the trap starts closing and the victim feels the torture of being in two minds: wanting to believe, struggling to believe that Chat is happening cannot be happening, can only happen to someone else.“

Skutečná oběť

Ženské postavy v Janine jsou dvojího typu, a to ty skutečné, a potom ty z Jockova světa sexuální fantazie, které jsou jejich promítnutím. Jock vidí ženy buď jen jako oběti nebo naopak jako stvoření zneužívající muže. Veškeré vztahy mezi muži a ženami a lidmi vůbec se v této knize dají převést na vztahy dominance a prostituce. Tento nezdravý postoj k opačnému pohlaví vede k nezdravému postoji vůči sobě sama, a tak se Jock musí vypravit chtě nechtě na cestu do svého podvědomí a připomenout si a vyřešit svoje hříchy a křivdy jednou pro vždy. Je to taková nedobrovolná zpověď, kterou neukončí ani pokus sebevraždu.

Jeho první zkušenost s opačným pohlavím kromě své matky jsou americké herečky, které má na fotkách, tedy hlavně Jane Russellová. Právě jeho matka nejvíce ovlivní jeho budoucnost, protože s ní tráví nejvíce času. Místo toho, aby si hrál venku jako ostatní děti, musí sedět doma a dělat úkoly. Právě v tomto čase se začnou jeho myšlenky ubírat jiným směrem a začne s vymýšlením nevinných klukovských fantazií, kde jako hrdina zachraňuje dívku v nesnázích. Jeho matka mu tak poskytuje prostor pro tato dobrodružství, ale zároveň je i jeho věznicí a omezuje jeho svobodu víc, než bývá u matek zvykem. V Jockových představách se později objeví Big Momma, která by mohla být promítnutím jeho biologické matky, protože obě mají funkci dominantní, ale zároveň Jock nechává Big Momma i v pozici oběti. Tím si vylévá svůj vztek na matku, která opustila nejen jeho otce, ale také jeho, když utekla na Nový Zéland se svým milencem.

První skutečná dívka, kterou Jock blíže poznává je Denny. Zde se projeví Jockova druhá stránka, a to je nadřazenost a dominance, kterou vůči Denny uplatňuje. Může si to dovolit jednak proto, že Denny pochází ze nižší sociální vrstvy a hlavně proto, že je prakticky netčená vzděláním a nemá tudíž šanci se v padesátých letech dvacátého století příliš uplatnit nebo se o sebe postarat. Navíc není ani nijak zvlášť pěkná, což by mohla být její

zbývající devíza. Zkrátka je zcela závislá na Jockovi a jemu to dává pocit moci a důležitosti.

Podle Denny si později vytvoří hlavní postavu pro své fantazie, a to právě Janine, která připomíná Denny ne jen po fyzické stránce, ale hlavně Jockovi nahrazuje onen pocit moci. Janinek se proměňuje přesně podle jeho potřeb, aby vždy dokonale seděla do daného scénáře. I ostatní jeho vymyšlené postavy jsou založeny na ženách, které prošly jeho životem.

Jockův přístup k Denny je jako k věci spíš než k milované osobě. Částečně se za ni i stydí, za to, jak se obléká, za to jak je nevzdělaná a ani nijak zvlášť hezká. Chová se k ní hrubě, protože ví, že nemá nikoho, kdo by se jí zastal. Zažívá s ní také své první milostné zkušenosti a později už není nikdy s nikým tak šťastný. Helen oproti tomu je ze zcela jiného prostředí a je to ona, kdo řídí jejich vztah, a to od samého začátku. Od momentu, kdy Jockovi vstoupí Helen do života se obrací role dominantního a zneužívaného. Helen zneužije Jocka fyzicky, aby ho mohla později donutit k svatbě. Zmanipulovala nejen jeho, ale i celou svou rodinu tak, že ona sama vypadala jako oběť a Jock si to i nějakou dobu myslel.

Právě v manželství s Helen, kdy on byl tím zneužitým a zneužívaným, začal čím dál tím víc odbíhat do světa, kde byly role opačné. Zvláště po té, co Helen našla pánské časopisy a odmítala sex po devět následujících let. Jock si tak vystačil i bez nich a bez ní se svým světem fantazie. Ten občas připomíná svou brutalitou a násilností Orrovi představy z *Banksovka Mostu* a plní taky podobný účel, a to reprezentaci podvědomého primitivního já.

Ve skutečném životě se Jock chová spíš jako gentleman, jako jeho otec Peter McLeash. Nikdy není hrubý ani násilný a zřídka dává najevo své emoce. Ona brutální sadistická stránka Jockovi povahy je spojená s jeho dětstvím, a to konkrétně s jeho krutým třídním učitelem Hislopem. Od útlého věku má Jock pochybnosti, zda není jeho skutečným otcem právě Hislop, protože k němu má jeho matka zvláštní vztah, Hislop pronáší ambivalentní

moudra typu: „Nebudu mít v této třídě žádné oblíbence.“⁴⁹ Kromě určité podobnosti v chování, která je ale spíš Jockovou zpětnou projekcí mu je podle některých i fyzicky dost podobný. Téma otcovství opět odkazuje k Joycovi a jeho Odysseovi, který byl jednou s inspirací pro Graye. Tento ne příliš dobrý pedagog zanechá v Jockovi pochybnost o sobě samém, o tom, kdo vlastně je. „Hislop nevytvořil nic jiného, než dalšího Hislopa.“⁵⁰ Jock je Hislopovi skutečně podobný svým chováním, hlavně k Denny a potom ve svých fantaziích. Nechává tuto stránku schválně převládat po většinu svého života, protože tím může své činy omlouvat. Raději připustí, že je synem sadistického muže, než aby byl synem nudného gentlemana, kterého navíc opustí vlastní žena. Postupně ale Jocka potkává stejný osud jako jeho otce a Helen ho nakonec také opouští kvůli jinému. Postupně se Jock odklání od sadismu, který figuruje jen v jeho fantaziích a stává se z něho nudný muž ve středním věku, ale jen tak může nakonec procitnout a se svým životem něco udělat.

S postavou učitele Hislopa je také spjata Grayovo oblíbené téma vzdělávání. Přístup žen ke vzdělání se sice zlepšil, ale morální kodex pro svobodnou dívku zůstával podobný. Postavení ženy v padesátých letech bylo ještě neslo stopy viktoriánské morálky, takže pokud pocházela z chudé rodiny nebyly její vyhlídky nijak příznivé. Ještě stále byla do značné míry závislá na otci a později na manželovi. Takže když Denny bydlí s Jockem aniž by byli manželé, nedostává finanční podporu a je považována za prostitutku a to nejen ostatními, ale dokonce sama sebou, když o sobě říká: I „Jsem malá děvka“⁵¹. Denny nikdy neopustila Jockovu mysl, a to hlavně z důvodu viny. Opustil ji, i když měl podezření, že je těhotná, zatímco Helen

⁴⁹ Gray, *Janine*, 85.

„I will have no favourites in this class“

⁵⁰ Gray, *Janine*, 299.

„Hislop had made nothing but another Hislop.“

⁵¹ Gray, *Janine*, 211.

„I am a little hoor.“

si ze stejného důvodu vzal. I když je Helen z bohaté rodiny a je to vzdělaná žena, tak by stejně byl skandál, kdyby se jako těhotná neprovdala za Jocka. Helen měla rodinu, která ho přinutila, ale Denny neměla nikoho. Proto se Jock obává, že prostitutka, co potkal nedávno byla Denny, ale zároveň si přeje, aby jejich dítě bylo skutečné, aby někde žilo, protože potřebuje svému životu dodat alespoň nějaký smysl.

Ve své další publikaci *Něco z kůže* rozvádí Gray téma sexuality jako osvobozujícího prvku v lidském životě ještě do větších detailů, ale tentokrát je hlavní postavou žena, tedy spíše několik žen. Román nebyl přijat s tak dobrou kritikou jako *Janine* snad hlavně kvůli tomu, že je podle některých kritiků: „povrchní a nesrozumitelný, jako jeho postavy.“⁵² To, co je v *Janine* pouhá fantazie se v *Něco z kůže* mění na realitu, tedy pudové představy se přesunou do vědomého reálného života a složí jen k naplnění zvláštních potřeb jedné dámy.

52 Gerald Mangan, Lucrative Lines, Review of Something Leather and McGrotty and Ludmilla, by Alasdair Gray, Times Literary Supplement, 6 July 1990, 731. <<http://www.questia.com>>. „superficial and incoherent as its characters“

Walking on Glass

Fiktivní realita – reálná fikce

Banksův další román *Walking on Glass* (1985) se opět vyznačuje trojjedností, a to tentokrát provedené v naprosté symetrii. Kniha má pět kapitol po třech částech, tedy z každého příběhu jedna, a to vždy ve stejném pořadí. Tři různé příběhy jsou natolik rozkouskované, že někteří kritici dokonce považují román spíše za tři samostatné povídky, které jsou jen tak položeny vedle sebe, a tak bývá tato kniha považována za jeden z nejméně povedených Bankových románů. „V každém případě, *Walking on Glass* je jedním z nejpodivnějších bankových románů: jestliže je vadný, jak se autor domnívá, je ale také hodně podceňovaný.“⁵³ Banks jakoby mimochodem staví proti sobě realistický milostný trojúhelník, šíleného paranoika, kterému díky čtení sci-fi literatury splyne realita s fikcí a nakonec příběh zcela fantastický, ve kterém se ovšem řeší metafyzické otázky, a to obrazně i doslova.

Banks rozehrává trojí partii zdánlivě rozdílných motivů, ale i zde se jedná o tři různé perspektivy jednoho tématu. Postavy ve všech příbězích se zdají být uvězněné ve světě, do kterého nepatří. Nechápu, co se kolem nich odehrává a na jakém principu svět kolem nich funguje. Ať už je to kvůli přílišné naivitě, šílenství nebo doslovnému uvěznění v cizím nepřátelském světě. Motivy objevující se ve všech příbězích jsou vztah fikce, konkrétně sci-fi k realitě. I způsoby jakým Banks poskytuje čtenáři vodítka na spojení celého románu, balancují mezi těmito dvěma alternativami a je jen na čtenáři ke které se přikloní. „Banks nás nutí hrát si na detektiva, jak se snažíme rozplést vazby v řetězci, které, jak se jako dobře vyškolení čtenáři

⁵³ Wallace, *The Scottish Novel*, 129.

“At any rate, *Walking on Glass* is one of Banks's strangest novels: if it is flawed, as the author believes, it is also much underrated.”

domníváme, musí existovat.“⁵⁴ Sci-fi literatura a postmoderní literatura se tak vyznačují podobnými prvky, i když to jsou dva oddělené žánry. Banksovi stejně jako Grayovi se daří tyto různě propojovat a občas záleží jen na velkém tiskacím „M“ mezi jeho jmény, jestli bude kniha vnímána v tom či onom směru.

Pokud se čtenář rozhodne číst knihu jako reálnou beletrii, potom musí nutně počítat s prvkem šílenství a senility a nedůvěryhodným vypravěčem. Příběhy jsou poskládané od toho nejvíce reálného, ve kterém probíhá pouze hra na jinou realitu, přetvářka a kamufláž dvou sourozenců, kteří se tak snaží zamaskovat svůj incestní vztah. Mladičkého Grahama Parka si pro svou partii vybírají hlavně kvůli jeho „naivitě“, která vyniká jen v kontrastu se zkažeností páru. Se sci-fi realitou má tento příběh společného pramálo, až na pár odkazů na Adamsova *Stopařova průvodce Galaxií*⁵⁵. Graham Park se zamiluje do Sáry Fitchové a prožívá svou první opravdovou a také nešťastnou lásku v ulicích Londýna. Jeho zdánlivě homosexuální kamarád Slater, který má názor na všechno a na všechny je seznámí právě s tímto záměrem. Celou pravdu o sourozeneckém vztahu Sáry a Slatera se nakonec dozví jak čtenář, tak později zřejmě i Graham, protože celý případ je medializován kvůli nehodě, ve které se tři příběhy propojují. V této první části příběhu jsou všechny podkapitoly pojmenované po názvech ulic, kde se děj zrovna odehrává, což ještě více přispívá k jeho realističnosti.

Ve druhém příběhu Stevena Grouta už je nutné počítat s tím, že je to paranoidní šílenec, který musí nutně skončit na psychiatrii, což se také opravdu stane. Kapitoly zde se jmenují podle lidí, které Grout v jednotlivých částech potkává. Je to zároveň takový přechodný prvek mezi prvním a třetím příběhem, které by bez tohoto už vůbec nedávaly smysl a postrádaly

54 Wallace, *The Scottish Novel*, 130.

„Banks makes us play detective as we try to pin down links in a chain which, as well-trained readers, we are convinced must exist.“

55 Douglas Adams, *Stopařův Průvodce Galaxií*, (Praha: Argo, 2002)

propojení. Je to zároveň příběh nejkratší a taky je v něm nejvíc odkazů na oba zbylé. I když Steven žije v Londýně poměrně obyčejným nešťastným životem, je na něm přece jen něco neobyčejného, a to je jeho přesvědčení, že je válečníkem, i když přesně neví kde a v jaké časové rovině. „Říkal si, kolik lidí ve všech psychiatrických léčebnách v zemi - nebo na světě, když na to přijde - jsou opravdoví padlí válečníci...⁵⁶ Žije v nepřátelském světě, ve kterém se ocitl za trest, je to vězení s příležitostným mučením mikrovlnou zbraní nebo laserovými zbraněmi. Jako dítě si myslel, že je to jen hra, ale později zjistil, že je to skutečnost. Jeho šílenství se tedy stupňuje již od dětství, a to až do chvíle osudné dopravní nehody. Jeho vztah ke knihám a sci-fi literatuře především je obsesivní. Snaží se najít „cestu ven“ a „klíč“ právě čtením sci-fi, protože mu jeho instinkt napovídá, že právě zde by mohli být. Knihy tvoří značnou část jeho pronajatého pokoje, poskládané jako cihly. Jelikož je přesvědčen, že je nejen ve vězení, ale navíc se ho i tady snaží zabít, je posedlí svou vlastní bezpečností a z toho důvodu nosí všude helmu, odmontovává maskoty z aut a sype cukr do nádrží motorek. To vše se mu ale vymstí při částečně jeho vinou vzniklé dopravní nehodě, kdy mu na tentokrát nechráněné hlavě přistane barel.

V závěru Stevenova příběhu, kdy se ocitá v psychiatrické léčebně se objevují fakta, která naznačují, že Quiss a Ajay jsou jen další obyvatelé léčebny, kteří tu hrají šachy, ale domnívají se, že jsou válečníci, tak jako Steven. Navíc hrají s neúplným kompletem figurek, tak je hra skoro stejně nemožná jako ty ve třetím příběhu. Léčebna působí jako bludiště a je to zároveň i vězení, protože ji nemohou opustit, tedy ne do doby dokud se neuzdraví, pokud je to možné. Navíc si Steven pohrává s krabičkou zápalek, kde je napsaná otázka z příběhu třetího i s odpovědí. Příběh Quisse a Ajay může tedy být jen výplodem Stevenovi fantazie.

⁵⁶ Iain Banks, *Walking on Glass*, (London: Abacus, 1998) 27.

„He wondered how many people in all the mental hospital in the country – or the world, come to that – were really fallen warriors...“

Třetí rovina je nejvíce vědecko fantastická ze všech. Odehrává se na hradě Bequest (Odkaz) v daleké budoucnosti, kde už sklo z okenních tabulí steklo za dlouhá tisíciletí na podlahu. Popisuje dva válečné vězně, kteří si zde odpykávají svůj trest za neúmyslné zabití svých spolubojovníků. Quiss a Ajay ale pocházejí z opačných stran válečného konfliktu, a tak je otázkou, kdo má takovou moc, že stojí nad oběma stranami a posílá provinilce na toto místo. Připomíná to válečnou logiku Grayova *History Maker*, kde se války odehrávají pro války samé a ne pro vyšší a ušlechtlejší cíle. Protivníci zde musí spolupracovat na svém vysvobození hraním nesmýslných her, podle kterých jsou pojmenovány kapitoly a odpověděním na otázku: “Co se stane když se nezastavitelná síla setká s nehybným předmětem?”⁵⁷ Zámek je sám o sobě ohromným bludištěm v ledové pustině a skrývá tajemství, které Quisse málem dožene k sebevraždě. Je tu několik odkazů na příběh Grouta, a to hlavně podobné množství knih, které mají oba vězni k dispozici. Věnuje se jim jen Ajay, a i když se čtenář už nedozví, jestli s Quissem z vězení unikli poslední kniha, kterou Ajay objevuje odkazuje sama na sebe a zároveň na *Walking on Glass*, je to věta kterou začíná příběh Graham Parka. Je tedy možné, že se dočte sama o sobě i o dalších dvou příbězích, kde nalezne odpověď, tak jako se ji v knihách pokouší nalézt Steven Grout.

Tento metaforický svět uvězněnosti, desorientace a zoufalství odkazuje na zbylé dva. Vše je sice šílené, ale zároveň se tento svět řídí bizarními pravidly, která mají svou logiku. Z perspektivy toho příběhu by se jednalo o sci-fi román, protože v této daleké budoucnosti už lidé nežijí, tak jako dříve, ale jsou na hradě ve speciální místnosti a hlavy mají ve speciálních obrácených mísách, aby tak mohli prožívat a částečně i ovlivňovat život někoho jiného, někoho z minulosti, kdy ještě život mimo hrad byl možný. V takovém případě se zbylé dva příběhy odehrávají jen v něčí mysli, což podporuje i fakt, že v místnosti takto stojí i Steven Grout.

⁵⁷ Banks, *Walking*, 44.

“What happens when immovable force meets an unstoppable subject?”

I když se děj ani jednoho příběhu tentokrát neodehrává ve Skotsku, ale většinou v Londýně, nemá to zas až takový význam pro knihu jako takovou. Všechny příběhy jsou natolik jedinečné, že mohou být zasazeny do jakékoliv doby a na jakékoliv místo. Cyklický narativní prvek tedy spíše spirála příběhu odráží i celkový plán knihy, která připomíná stejné bludiště jakým je hrad. Jde tedy hlavně o hru s relativu a fikcí a s mylnou perspektivou, kterou mají lidé zamilovaní nebo šílení. Autor si opět pohrává se čtenářem, který se snaží najít onu správnou perspektivu, s jakou nahlížet celou knihu, ale jelikož se jedná o bludiště protkané šílenstvím je i čtenář odsouzen k věčnému bloudění a hledání odpovědí. Faktem ale zůstává, že sám autor vydal knihu pod jménem Iain Banks, tedy bez onoho pověstného M., které značí, že se jedná o sci-fi literaturu.

Vítězi a poražení

Tak jako jsou tři hlavní mužské postavy naprosto odlišné, odpovídají tomu i jejich protějšky v jednotlivých příbězích. Ženské postavy mají ve *Walking on Glass* zvláštní úlohu, a to doplňovat ty mužské a dotvářet tak ucelený pohled na každou danou situaci. Sara Ffitch pochází z bohaté a významné rodiny a tak je vztah mezi jí a Grahamem podobný vztahu ústřední dvojice Mostu. Sara stejně jako Andrea je silná postava, která využívá naivitu a oddanosti Grahama Parka. Je krásná mladá a sebevědomá, ale zároveň hraje zranitelnou dámu v nesnázích, a tak Graham cítí, že ho potřebuje a neváhá jí oddaně posloužit v jejím krutém plánu. Sara tedy Grahama jen využívá pro své alibi, aby nevyšlo najevo, že má poměr se svým vlastním bratrem. Sara je tedy femme fatale, ztělesnění jedné ženské stránky, a to smyslnosti spolu s ženskou lstivostí. Nejde jí ovšem o to, aby Grahama ponížila, ale dělá to z čistě pragmatických důvodů.

Mrs Short, tedy jediná ženská postava z příběhu Stevena Grouta je stereotypní a prakticky smýšlející dotěrná domácí, která naprosto kontrastuje se Stevenovou podivínskou postavou. I když se chová tak trochu jako blázen, je ze všech postav nejvíce střízlivá a realistická a zešílení je u ní nejméně pravděpodobné. Je to žena středního věku, která reprezentuje nižší střední sociální vrstvu. V tomto odpovídá Groutovi, ale jinak je jeho pravým opakem.

Ajay je stárnoucí válečnice, která se vyznačuje ohromnou trpělivostí nejen s hraním nesmyslných her, ale hlavně s Quissem. Je nejstarší ze všech tří žen, ale zároveň taky nejmoudřejší. I když bývá za hlavní postavu třetího příběhu považován Quiss, stejnou měrou je důležitá i Ajay, protože i když Quiss odkrývá tajemství hradu, je to právě Ajay, která dokáže odkrýt tajemství celého jejich světa. Navzájem se tak doplňují a usměrňují a jeden bez druhého by neměli šanci na přežití.

Všichni muži nakonec prohrávají a vítězství patří ženám. Graham prohrává v nerovném souboji záměrné mystifikace a odchází zraněný,

zneužitý a ponížený, zatímco Sara dosáhla svého. Steven se tak dlouho obává nehody až ji sám zavíní, takže se nakonec ocitá v psychiatrickém zařízení a jeho obava z toho, že ho dostanou se nakonec naplňuje. Quiss neunes drsnou pravdu, které se neustále dožaduje a pokusí se spáchat sebevraždu. Ajay mu v tom sice zabrání, ale Quiss je zlomený člověk, hrdina a válečník, který je už jen rezignujícím starcem a je možné, že se stane součástí oněch lidí, co raději žijí v jiné realitě, tedy v mysli někoho jiného, než aby musel dál čelit beznaději.

V tomto románu tak ženy a muži žijí ve zvláštním vztahu, kdy ač se ženy zdají zranitelnější, šílenější nebo méně kladou otázky, jsou ve skutečnosti mnohem silnější, přičetnější a hledající odpovědi, než by se mohlo zdát. Opět se tak setkáváme s dvojí perspektivou, kterou má čtenář na výběr a opět záleží jen na čtenáři s jako bude román nahlížet.

Poor Things

Historické omyly

Stejně jako v *Lanarkovi* i v dalším románu Alasdaira Graye, *Poor Things* (1992) se setkáváme s několikerou perspektivou. Zde je to ale různá perspektiva několika vypravěčů ohledně jednoho příběhu. Největší část románu se tváří jako historické autobiografické vyprávění Dr Archibalda McCandlesse odehrávající se na konci 19 století, objevené o sto let později historikem Mikem Donnellym a pouze vydané Alasdaiem Grayem, který také vše vysvětluje v předmluvě. V rámci této knihy je část vyprávěna epistolární formou a to prostřednictvím Duncana Weddeburna a později také Belly Bextrové. Na závěr celého románu je umístěn ještě vysvětlující dopis od Victorie McCandlessové a kritické a historické poznámky od Alasdaira Graye, který tak celý román otvírá a zároveň uzavírá.

Už v předmluvě nastává rozpor mezi Donnellym a Grayem, který i zde stejně jako v *Lanarkovi* zastává postavu Nastlera, tedy vypravěče a zároveň vládce příběhu a životů všech zúčastněných, se kterými rozehrává hru na pravdu a lež. Zatímco on tvrdí, že příběh vypadá spíše jako pravý historický dokument, Donnelly, historik a odborník na Glasgow, zastává zcela opačný názor. Právě tento rozpor mezi fikcí a skutečností je jedním z klíčových témat nejen tohoto románu, ale velké většiny Grayových děl. „Gray dodává vrstvu textu po vrstvě, úmyslně narušuje autorský hlas, a někdy i více než jeden hlas příběhu. Jeho hra s narativní strukturou, ilustrace, a neschopnost vytvořit příběh, který stojí sám o sobě, vytváří dráždivé texty.“⁵⁸ V *Poor Things* zůstává tento rozpor nevyřešen a naopak dohromady utváří tyto zdánlivě vylučující se předpoklady jednotný celek, ve kterém se díky tomu ukazují konkrétní jednotlivá témata z více úhlů pohledu. Gray zde naráží i na

58 Cristie L. March, *Rewriting Scotland*, (Manchester: Manchester UP, 2002) 6.

„Gray adds layer upon layer of text, purposfully intruding an authorial voice, and sometimes more than one on the story. His play with narrative structure, illustrations, and the impossibility of crafting a story that stands alone creates voluptuous texts.“

další problém, který později rozvíjí ještě ve svém dalším románu *History Maker*, a to problém věrohodnosti historických zdrojů. Historie je součástí přítomnosti i budoucnosti, která na ní staví a její špatný výklad by mohl změnit i naše vnímání světa, a proto je potřeba o historické dokumenty pečovat.

Za toto mistrovské dílo obdržel Gray v roce 1992 Whitbread Novel Award a také Guardian Fiction Prize. Navazuje zde na několik svých literárních předchůdců, což také sám shrnuje v závěrečném dopise coby Victoria McCandlessová. Navazuje tak na tradiční skotská literární témata jako je dvojakost lidské povahy (jako u R.L. Stevensona, vědecké pokusy a ožívování neživých jako u Mary Shelley, G.B. Shaw, H.G. Wells a James Hogg) politická témata sociálně utlačované většiny, náboženství versus věda (hlavně Darwinovo *O Původu Druhů*, 1859) a na literární tradici viktoriánských autorů, kde převažují hororová vědecko fantastická a duchařská témata. Dvojakost postav je zde oddělena podle vypravěče. Zatímco McCandless líčí všechny až neuvěřitelně fantasticky, v dopise jeho ženy se zdají být titíž lidé zcela odlišní. McCandless reprezentuje starou viktoriánskou literaturu s dobrodružnými zápletkami a orientálním prostředím, zatímco jeho žena stojí nohama pevně na zemi a líčí naprosto uvěřitelné osudy naprosto obyčejných lidí. Tento přechod také naznačuje přechod od subjektivních vyprávění a fantastických historek a náboženských podobenství ke střízlivému vědeckému postoji moderní doby.

Na straně jedné je to tedy dílo navazující na tradiční literární žánry jak svou formou, tak svým obsahem, ale na straně druhé je zřejmé, že se jedná o jakousi parodii na tento literární styl, protože Gray využívá i dalších, moderních, tedy spíše postmoderních praktik pro dotvoření celého románu. Mezi tyto patří právě onen zmiňovaný fakt, že se jedná o variaci na viktoriánské téma, kde se dost často a otevřeně hovoří o sexu a dalších šokujících věcech jako je například vzdělávání žen a jejich rovná práva. Dále autor sám sebe usvědčuje z plagiátorství, tedy usvědčen je Archibald

McCandless svou ženou Viktorií. Své kresby vydává za kresby fiktivního malíře jménem William Strang a na závěr dodává k příběhu faktografické informace, které ho činí ještě fantastičtější spíše než reálnějším.

Nalezená kniha doktora McCandlesse líčí příběh, který se zdá být pravdivý jen z jeho perspektivy, zatímco podle jeho ženy je to jen „pekelná parodie mého života“⁵⁹ a podle historika Mika Donellyho je to jen „fikce plná černého humoru“.⁶⁰ Jedná se o příběh oživení jeho budoucí ženy Belly alias Viktorie jeho přítelem podivínským Godwinem Baxterem. Jméno Godwin, které Bella ráda zkracuje na God tak získává zcela nový smysl, a to jako Bůh stvořitel, který stvořil Bellu a zároveň ji nechal ochutnat ze stromu poznání, aby se mohla stát samostatnou myslící bytostí zodpovědnou za svoje činy. Zároveň ale Godwin selhává stejně jako bůh Kalvinistů v některých otázkách, které mu Bella klade, a na které jí nedokáže odpovědět. God postupně přestává mít i naprostou nadvládu nad Belliným životem a ona začíná rozhodovat sama za sebe a nakonec i za celou svou rodinu. Godwin je ale také zároveň výtvozem Sira Colina, který byl jeho stvořitelem, a tak se opět setkáváme s dvojí variantou téhož. Toto Frankensteinovské téma je navíc umocněno právě jménem Godwin, což bylo dívčí příjmení autorky románu Mary Shelley. Baxter tak reprezentuje otce jak Belly, tak otce Mary Shelley a zároveň jeho prostřední jméno Byshe odkazuje na jejího manžela Pyrice Byshe Shelleyho. Godwin Baxter je jejím otcem a zároveň je jejich vztah velice intimní.

„Při výběru Frankensteinova jako hlavního základu, na kterém staví svůj vlastní text, si Gray vybírá impozantní mýtus.“⁶¹ Stejně jako Victor

59 Alasdair Gray, *Poor Things*, (London: Penguin, 1993) 251.

“Infernal parody of my life-story”

60 Alasdair Gray, *Poor Things*, (London: Penguin, 1993) XIII.

“blackly humorous fiction“

61 Bernstein, Alasdair Gray, 112.

„In choosing Frankenstein as the central foundation on which to construct his own text, Gray selects a formidable myth.“

Frankenstein je i Bella odkázána na svého stvořitele a je na něm ze začátku po všech stránkách závislá a Baxter je jí k dispozici po dobu, kterou ona bude chtít a potřebovat. Později se tak dokáže osamostatnit, což Frankenstein nedokázal hlavně kvůli nedostatku péče a také svému vzhledu. Bella jak už její jméno napovídá je krásná mladá žena, zatímco Baxter podle McCandlessova popisu vypadá jako monstrum a to dokonce natolik, že si chce Bellu vytvořit pro sebe jako Frankensteinovu nevěstu, aby ho alespoň někdo v životě miloval. Kromě toho, že Bella je jiným jménem Viktoria, stejně jako Viktor Frankenstein je zde ještě jedna paralela s tímto románem. Vzniká zde také ženská alternativa monstra, ale ještě před tím, než ji dokončí ji hodí do moře, stejným způsobem končí i život Viktorie Blessingtonové. Bella Bextrová je tak symbolem nového života s novým postojem ke světu.

Celý příběh se tak točí kolem románu a života Mary Shelley a její rodiny, které ale spadají do období romantismu, tedy období, kdy žánr gotického románu, vyznačující se prvky hororu, romance ale i parodie, začal vzkvétat. Epistolární román *Frankenstein* s podtitulem *Moderní Prométheus* (1881) tak inspiroval Graye k vytvoření hororové pohádky, která je sice komická, ale řeší se v ní závažná témata, týkající se historie i současné politické situace.

McCandless je zrovna jako jeho přítel Baxter lékařem, a jako takový věří ve vědu spíše než v náboženství. Jak sám říká, přestal věřit v Boha, když si přečetl Darwinovu knihu *O Původu Druhů*. Toto se zdá být velkým paradoxem, protože jeho vyprávění, které se o vědu sice opírá, je velice nevědecké a zcela založené na něčem, co má ve své podstatě blíž k náboženství. Vše, co je popisováno o 19. století tak působí zmateným a záměrně mysteriózním dojmem, a přesně tak charakterizuje ducha doby.

Vypravěč je v příběhu spíš nenápadným pozorovatelem a veškerá akce se odehrává kolem Belly Baxterové, kterou miluje od prvního okamžiku. Bella jako ideál ženy má tělo dvaceti pětileté ženy a mozek právě narozeného dítěte. Část příběhu tak připomíná *Pygmalion* (1912) od G.B. Shawa, kde si

muž utváří ženu k obrazu svému. Bella se tak chová naprosto pudově, jako by byla malé dítě, což v těle dospělé ženy znamená, že se řídí především svým sexuálním pudem. Baxter ji za tuto její slabost nekárá, ani jí nezačne opovrhovat, ale naopak trpělivě čeká až se sama vrátí a až sama pozná, co je dobré a co ne. Ironií je, že její chování je často posuzováno jako šlechtické, protože jenom bohaté ženy z nejvyšší vrstvy se mohly chovat relativně svobodně podle vlastních přání a tužeb.

Právě druhá část knihy je vlastně dopisem Duncana Wedderburna Godwinu Baxterovi, kde líčí své cesty s Bellou po té, co společně utekli. Tento dopis je opět jednou ze dvou verzí této cesty, která bude později vylíčena ještě Bellou samotnou v jejím deníku. Wedderburn líčí Bellu jako stvoření d'áblovo, čarodějnicí, která má až nadpřirozené vlastnosti. Nikdy ji nevidí spát a zároveň ho vyčerpává svou sexuální neukojitelností. Hlavně to je důvodem jeho obrácení k Bibli, protože žádná viktoriánská žena se takto nechová a zároveň tím ranila i jeho mužskou ješitnost. Navíc ji viní i ze své zoufalé finanční situace. Jeho verze se částečně potvrzuje faktem, že končí v ústavu, kam ho dohnala ona. Na konci dopisu je už zjevné, že je Wedderburn opravdu šílený, hlavně kvůli podobenstvím z Bible, ta spolu s náboženstvím v tomto příběhu stojí oproti vědě a zdravému rozumu.

Bella se chová naprosto svobodně a s tím se Wedderburn ještě nesetkal. Když ji požádal o ruku, ani nepředpokládal, že by mohla odmítnout. Byla by tak sama proti sobě, protože tímto románkem se zdiskreditovala a svatba je něco, po čem všechny viktoriánské ženy touží. Je to jediná alternativa vedle prostituce, kterou si Bella také vyzkouší. Pětadvacetiletá svobodná žena, která veřejně vystupuje jako něčí milanka má ve viktoriánské společnosti nulovou šanci na pořádný život. Wedderburn se tak setkal se ženou s mravy a postoji dvacátého století, a utrpěl tak těžký šok a potupu. Z nenapravitelného svůdníka pracujících žen se stává moralista, protože mravy se používaly jako zbraň proti svobodomyslným ženám. Z morálního hlediska je Wedderburn považován sice za poněkud pochybného

právnicka, ale fakt, že má několik nemanželských dětí je standardní situací této doby. Oproti tomu chování Belly je zcela nestandardní a ohrožuje mužskou pozici toho, kdo rozhoduje o jejich životech. Omezuje tak tento Božský element, naprostou nadvládu nad formováním práv a zákonů a dokonce i morálních postojů deformujících zdravý rozum.

Dopis Belly, který má podobu tříměsíčního deníku odhaluje zcela jiná fakta, než Wedderburn a navíc obsahuje také nejdůležitější události z celé knihy. Bellino vzdělání, které jí bylo poskytnuto Baxterem na jejich cestě kolem světa je nyní doplněno o cenné zkušenosti a sociálně politické povědomí. Nejvíce ale Bellu zasáhne, když se dozví od Wedderburna, že její jizva na břicho znamená, že měla v minulosti dítě. Tento fakt je umocněn jejím otřesným zážitkem v Alexandrii, který jí sebere veškeré dětské iluze o světě a udělá z ní ženu. Zároveň si Bella uvědomí, že jsou na světě sociální rozdíly, a to nejen mezi chudými a bohatými, ale také mezi muži a ženami.

Wedderburn je zde vykreslen jako žárlivý gambler, který se raději věnuje Bibli než své milence. To, co ho zlomilo naprosto byla Bellina předstíraná prostituce, aby získala prostředky pro jejich další cestu a návrat. Bella tak dá Wedderburnovi peníze na návrat domů a sama zůstává bez prostředků, které se rozhodne získat prací. Zde se tedy obrací role muže a ženy, kdy Bella platí Wedderburnovi za společně strávené chvíle a za potěšení, které jí poskytl a on se tak bezpečně vrací ke své matce. Bella se tedy vrací domů ze světa a podle Baxtera ve zkoušce života obstála. Je na ní dokonce hrdý, tak jako Bůh by měl být na Adama a Evu, kteří se teprve poznáním světa mohli Bohu přiblížit.⁶²

Příběh končí naprosto konvenčním viktoriánským šťastným koncem, a to svatbou, i když štěstí přináší hlavně McCandlessovi. Bella jen potřebuje někoho pro manželské povinnosti, zplození dětí a také poskytnutí přijatelného sociálního statusu. Všechno se tak nakonec vyřeší, Baxter umírá,

62 Gray, *Poor*, 100.

a je to Bella, kdo ho zastoupí v lékařském povolání, ne McCandless. Všechno se tedy vyřeší až na jediné, a to, že se Bella nikdy nedozví o tom, že její mysl žije v těle své vlastní matky. Toto tajemství spolu s klíčem k ožívování mrtvých těl zůstává spolu s Godwinem Barterem, tedy jejím stvořitelem, navždy v devatenáctém století, kam také spolu s gotickým románem patří.

Závěrečný dopis Viktorie McCandlessové vnáší do celého díla element reálnosti a současnosti. Objasňuje některé zdánlivé záhady, ale zároveň líčí svou drsnou výchovu v duchu viktoriánského patriarchy, kde její otec mohl dělat v rámci rodiny naprosto cokoli, včetně fyzického násilí. Viktoria je ovšem jednotícím prvkem celého románu, protože ona jako jediná vešla úspěšně do nového století a věku. Její pragmatické přemýšlení jí zachránilo život a ze stejného důvodu se provdala i za McCandlesse, aby mohla zůstat v současné společnosti svobodná a pomáhat získanými finančními prostředky potřebným ženám a dětem.

Misky vah se ale ještě jednou vychýlí díky závěrečným poznámkám Graye, kde dodává potřebné reálie pro příběh, aby mu tak dodal na důvěryhodnosti. Ironií totiž je, že stejně jako v příběhu samotném, tak i zde jsou některá fakta zcela záměrně fiktivní. Jsou zmíněna i některá fakta týkající se života doktorky McCandlessové, která ale opět potvrzují pravdivost celého příběhu *Poor Things*, jako například to, že používá stejné dětské fráze jako Bella pro sex nebo to, že když umírá, myslí na svého manžela jako na muže, kterého milovala a ne na Godwina Baxtera, o kterém tvrdí, že ho milovala.

Viktoriánská literatura měla především moralizovat a ukazovat na správný směr života v souladu s křesťanskou vírou. V tomto případě Alasdair Gray zamotává příběh do tolika spletitých vrstev, že existuje i mnoho možností úhlu pohledu. Shodují se však ve své kritice ženské nerovnoprávnosti, sociálním vykořisťování chudých a době rozmachu Britského impéria, které umožnilo a zapříčinilo tolik „poor things“. Právě na prahu nového století vyniknou teprve chyby toho předchozího. Tato doba

stejně jako její představitelé končí spolu s poslední představitelkou příběhu Viktorií McCandelsovo, která umírá téměř v zapomnění a její názory jsou považovány za směšné stařecké výmysly.

To samo o sobě poukazuje na fakt, že i celý příběh do takové doby patří a v každé se tedy bude číst jinak. V té naší jako vymyšlená mysteriózní komedie upozorňující i na některé současné problémy sociální politiky. Zároveň také pojednává o našem pohledu a historii a možných nespolehlivých zdrojích, které mohou i záměrně klamat. Veškerá svědectví o historii dávno minulé jsou vždy psaná subjektivním autorem v kontextu dané doby a některé věci se v překladu do kontextu současného mohou vytratit. V kontextu doby viktoriánské má text moralizující a demoralizující prvky a byl by jistě knihou zakázanou a perzekuovanou jako například kniha Oscara Wilda *Obraz Doriana Graye* (1890).

Počátky ženské emancipace

Hlavním tématem románu *Poor Things* je pozice ženy ve viktoriánské společnosti a její výchova a především přístup ke vzdělání. Bella Baxterová je ideálem této doby a zároveň není ničím tak ojedinělým, jak by se mohlo zdát. Žena bez minulosti s mozkem malého dítěte, které je zcela závislé na svém dobrodinci, od kterého také přejímá své názory a postoje. I kdyby totiž celý příběh byl vymyšlen a pravdivá by byla verze Viktorie, nezáleží na tom, protože oba sdělují totéž. Bella i Viktorie jsou ženy v nouzi a obě se ocitají na prahu domu Godwina Baxtera bezmocné jako malé děti, které se o sebe nedokážou postarat, nic neumí a neví nic o světě a jsou naprosto závislé. Je to metafora pozice žen v devatenáctém i předchozích stoletích, které byly jako malé děti vnímány a záměrně udržovány v tomto stavu jak mentálním, tím, že jim nebylo dopřáno vzdělání, tak sociálním, tím, že nesměly vlastnit majetek. Téma boje za ženská práva je zde také zastoupeno nádechem období romantismu, ve kterém se začal poprvé výrazněji prosazovat feminismus, díky svému spojení s Mary Wollstonecraft Godwin, matkou Mary Shellyové, která byla známou feministkou stejně jako jí je Viktoria McCandlesová v románu. Pozice ženy ve viktoriánské společnosti a její možnosti a práva na počátku boje za rovnoprávnost jsou dány do kontrastu s pozdější situací na začátku dvacátého století.

Viktoria dostává od Godwina nové jméno, a to Bella. Zatímco jméno Viktoria odkazuje na tehdejší panovnici a zároveň symbolizuje jistý potenciál vítězství, Bella je kráska a Godwin její zvíře. Pod jejím portrétem je také název Bella Caledonia, krásné Skotsko, a jako taková reprezentuje vývoj tohoto národa ze socio-politického hlediska. Zároveň symbolizuje Skotsko ve svém hledání identity a individualnosti. Bellino okolí tedy především vnímá její fyzickou krásu a smyslnost, spíše než cokoli jiného, zatímco s Viktorií McCandlesovou se setkáváme jako se vzdělanou a váženou ženou, kde její manžel působí dětinským dojmem. Dohromady je tedy Bella Viktoria, tedy překrásné vítězství, tedy vítězství ženské emancipace.

Důvodem, proč Godwin nezachránil tělo i mysl Viktorie McCandlessové bylo údajně to, že ji chtěl ušetřit návratu do světa pro ni tak strašného, že ho raději dobrovolně opustila. Mohl tak alespoň zachránit její dítě, ale místo toho vložil jeho mozek do těla dospělé ženy, a připravil tak Bellu o její dětství i dospívání. Vytvořil si sobecky, jak sám přiznává, pro sebe objekt zbožňování, prototyp ideální ženy, kterou si může upravit k obrazu svému, a která ho bude navždy milovat jako svého stvořitele a dobrodince. Nešlo mu tedy o lásku nějakého člověka, tedy například lásku dítěte k otci, ale on chtěl být opravdu milován dospělou ženou a jediný způsob, jak toho mohl podle sebe docílit, bylo dát jí ještě nevyvinutý mozek. Její láska k němu, ale zůstala na úrovni dítěte k rodiči, protože jiné rodiče nepoznala. Godwin tak představuje nejistého viktoriánského muže, který dává přednost mladé a nevzdělané manželce, tedy jistotě, že bude nějakým způsobem milován a ctěn. Toto tedy ukazuje na důvod upírání vzdělání ženám a jejich závislost na mužích, tedy otcích nebo manželích. Je to strach z odmítnutí, nízké sebevědomí a neochota riskovat popřípadě namáhat se získat přízeň vzdělaných a samostatných bytostí.

Žena jako křehké nesvéprávné stvoření se objevuje i s dalším opakujícím se motivem, a to je Shakespearův *Hamlet*. Godwin na počátku zmiňuje svůj obdiv k této hře, ale především k jednomu z obrázků v knize na motivy *Hamleta*, *Tales from Shakespeare* (1807) od Charlese Lamba, jejímž prvním vydavatelem byl právě William Godwin. Je na něm Ofélie, která se dívá mimo obraz, a tak je pro něho snadné představit si, že se dívá přímo na něj. Svou Ofélii získává, když se Viktoria Blessingtonová rozhodne utopit kvůli nešťastnému manželství. V této době je sebevražda jedinou svobodnou alternativou života oproti životu na ulici, popřípadě v ústavu pro choromyslné a pro nepohodlné manželky. Viktoria je sice milující manželka, ale pro svého manžela až příliš, což se u vdané ženy nepovažovalo za žádoucí. Její sexuální obsese, podle něho překročila zdravou mez, tedy takovou, že ji musel odmítat, a tak se rozhodl, že musí podstoupit operaci,

aby ji tohoto pudového chování, pro ženy nepřijatelného, zbavil. Viktorie ale přece jen měla svobodného ducha, a tak raději zvolila smrt, než život v blázinci, kam by ji její manžel brzy poslal. Šílenství Ofélie je také spojováno s ženskou sexualitou „Viktoriánští psychologové našly metaforu pro celou třídu svých mladých ženských pacientů.“⁶³ Gray ovšem nechává Viktorii přežít v nové zdravější podobě Belle, která svou sexualitu rozhodně nepotlačuje ani neskrývá. Voda je zde tedy jakési médium osvobozující přeměny, která je Belle umožněna hlavně díky Godwinovi. Bella si je vědoma své sexuality od prvního okamžiku, a protože má mozek dítěte, chová se naprosto spontánně a pudově, což zvláště v této době působí šokujícím dojmem. Baxter se nechová jako typický otec, a tak ji v tomto nijak neusměrňuje.

Godwin napravuje svou sobeckost tím, že se rozhodne Belle poskytnout patřičné vzdělání a rozhled. První školy pro ženy se v Británii začaly objevovat v sedmdesátých letech devatenáctého století, ale Bella dostala školu života, protože s mozkiem malého dítěte se potřebovala seznámit úplně se vším. Základní vzdělání jí Baxter poskytl hlavně díky cestě kolem světa, ale mnohem více jí dala její druhá cesta s Duncanem Wedderburnem. Když společně s ním uteče na „svatební cestu“ nemá sebou Baxtera, aby ji chránil, a jelikož si odmítá vzít Wedderburna, tak ji nechrání ani on. Setkává se tak s několika různorodými lidmi a názory na základní humanistické otázky. Dva muži, kteří ji na cestách velice ovlivní jsou zástupci nového progresivního národa Spojených Států Amerických a tradičního skepticizmu Britského Impéria. Dr Hooker ji seznámí s rovnoprávností žen v Americe a zároveň poněkud elitářským a rasistickým pohledem na svět. Je to zapálený křesťan, a tak diskutuje o Bohu s druhým mužem Angličanem Harrym Astleym, který hovoří o Malthusiánství jako alternativě pro ty, kteří jako on „...dislike intoxicating fluids. I prefer the

63 Bernstein, Alasdair Gray, 114.

„Victorian psychologists found metaphor for an entire class of their young female patients.“

bitter truth.“⁶⁴ Je to cynický pragmatik, který vidí svět v tom nejhorším světle, ale zároveň si přeje, aby byl lepší stejně jako Bella. Ta představuje optimistický pohled na svět a všechny bez rozdílu sociálního pozadí. „Do dnešní chvíle jsem si myslela, že každý, koho jsem potkala byl členem té stejné přátelské rodiny.“⁶⁵

Její mentální věk se projevuje, když se přestane zajímat o Dr Hookera, který jí nabízí pouze Bibli a elitářský přístup k životu a přeorientuje se na Harryho Astleyho. Ten neříká Belle, jak by věci měly být, ale jak ve skutečnosti jsou a postupně s ní probere nejdůležitější oblasti vzdělání. Astely jako zastánce tradičních hodnot ovšem zastává i tradiční názor, co se týče žen a vzdělání. „Politika stejně jako plnění a vyprazdňování žumpy je špinavá práce a ženy by jí měli být uchráněni.“⁶⁶ Tím, že Belle poskytne své vědomosti jí prokáže velkou laskavost a nakonec si Bella uvědomuje, že i on je jen obětí celého systému a nepřeje si nic jiného, než spokojený život po jejím boku. Bella je tak ta, která dokáže všem krutostem světa čelit a vypořádat se s nimi po svém. Všichni muži okolo ní se na ní stávají postupně závislí a obdivují její odvalu a přímočarost, tedy dvě vlastnosti dříve typicky připisované mužům.

Dr Hooker sice uznává práva a názory žen :„... na americkém Západě chceme, aby byly naše ženy našimi rovnocennými partnery ...“⁶⁷, ale neuznává jiné rasy, než Anglo-Saskou, která je podle něho „vyvolenou rasou“, a měla by ovládnout celý svět. Vykládá o důležitosti a prospěšnosti války, ale Bella v Alexandrii uvidí důsledky takového jednání. Právě tady

64 Gray, *Poor*, 138.

65 Gray, *Poor*, 143.

„Before now I thought everyone I met was part of the same friendly family...“

66 Gray, *Poor*, 138.

„Politics like filling and emptying cesspools is filthy work and women should be protected from it.“

67 Gray, *Poor*, 139.

„In the American West we want our women to be our equal partners...“

Bella pochopila krutost světa, rozdíl mezi chudými a bohatými a těmi s „větší“ mozkovou kapacitou, kteří mají vyčistit svět. Z její reakce je jasné, že dělá jen to, co by udělal každý, kdo věří v dobro a spravedlnost, a že je celý svět „jedna velká šťastná rodina“. Její reakce je dětinská, ale zároveň mateřská. Snaží se zvláště ochránit jednu poloslepou dívku a její zcela slepé dítě. Připomíná jí její vlastní ztracené dítě a snaží se je zachránit tak, jako Godwin zachránil ji. Její vztek, když se jí snaží od holčičky odtrhnout je vztekem na celý svět, je to moment jejího dospění, její proměny v ženu. Slova Dr. Hookera: „Nemůžete jim pomoci.“⁶⁸ ji vyvedou z dětského omylu, že člověk je roven Bohu, a Bella si uvědomí, že svět není jedna velká šťastná rodina, ale že je na něm i spousta utrpení a ubohých lidí, kteří trpí bez jakéhokoliv jejich zapříčinění. Pro její budoucí kariéru jsou všechna tyto setkání klíčová, protože si Bella uvědomí, že chce pracovat a pomáhat ostatním, tedy těm, co to potřebují nejvíce, a to jsou ženy a malé děti.

Téma rozvodu Belly alias Viktorie s generálem Blessingtonem znovu ukazuje na problematiku postavení žen ve společnosti i po právní stránce. Od roku 1857⁶⁹ byl sice rozvod už civilní a ne církevní záležitostí a byl tedy možný i pro ženy, ale stále bylo velice těžké prokázat manželovu vinu na rozpadu manželství, protože pouhá nevěra z manželovi strany se nebrala jako dostatečný důvod na rozdíl od nevěry manželky. Do té doby byl rozvod záležitostí velice finančně náročnou a mohli si ho tedy dovolit jen bohatí muži, protože bylo potřeba soukromého právního úkonu. Mnohem pohodlnější variantou pro muže tedy bylo prohlásit svou ženu za nesvéprávnou, o což se snaží také generál Blessington

Generál Blessington stojí v přímé opozici ke svobodnému duchu Belly Baxterové. Jeho krutá vojenská povaha a striktnost ukazují na muže, který nemá rád změnu ani odlišnost. Je to sice úspěšný vojevůdce se šlechtickým

68 Gray, *Poor*, 141.

„You can do no good.“

69 “Matrimonial Causes Act (1857)”, <<http://www.wikipedia.org>>.

titulem, ale jeho osoba skrývá ještě jednu odvrácenou tvář, a to perverzní sexuální touhy a potřeby, které vyžaduje od zaměstnankyň nevěstinců. Z tohoto důvodu také omezuje fyzický kontakt se svou ženou na minimum a také proto je tak zděšen, když se jeho žena dožaduje další pozornosti. Raději jí navrhne clitoredektomii a popřípadě psychiatrickou léčbu, než aby musel někomu přiznat svou „slabost“, a tím ji odsoudí k sebevraždě. Role se ale otáčí v okamžiku, kdy je jeho tajemství prozrazeno a je to on, kdo uniká z toho světa a páchá sebevraždu

Viktorie McCandlessová doprovází knihu svého manžela dopisem ve kterém se dozvíme, že se opravdu stala lékařkou, což jí bylo umožněno hlavně díky dostatku finančních prostředků a díky tolerantnosti vlastního manžela, kterého, jak říká si vzala hlavně kvůli tomu, aby si mohla dělat, co sama uzná za vhodné. Jinými slovy se vzdala svobody, aby mohla svobodně žít. Vztah s jejím manželem není tradiční ani pro začátek dvacátého století, protože Archie McCandless zastupuje její roli. Sama k tomu dodává: „Mám ve svém manželovi velice dobrou manželku.“⁷⁰ To, že tráví většinu svého času na klinice se ale na jejích dětech později projeví a sama si to vyčítá. Gray zde ukazuje i druhou stranu tohoto spíše feministického přístupu k výchově, a to je důsledek nedostatku mateřské lásky a pozornosti. Dva synové odejdou bojovat do První Světové Války, kde zahynou a Viktorie si tak dává za vinu nejen jejich smrt, ale také celou První Světovou Válku. Její kniha *Ekonomie Lásky (A Loving Economy)* poukazuje na její zjevně už nemocný stav myslí a z jejího názoru, že čím méně chlapců, tím méně vojáků je jasné, že jejím hlavním profesním zaměřením jsou antikoncepce a potraty. Její názory jsou příliš šokující i pro století dvacáté a její zlepšení světa, tak jak si to přál Dr Hooker je pomalý proces, který vyžaduje vzdělání pro všechny a dostatek lásky. Viktoria umírá po Druhé Světové Válce a nepřestává doufat v idylickou budoucnost sociální rovnosti, která se ale ani

70 Gray, *Poor*, 303.

„I have a very good wife in my husband.“

v devadesátých letech, kdy byla kniha psána, nenaplnila. Toto utopistické zakončení zakončuje tedy celý příběh a zároveň se kruhově navrácí na začátek, kde vyvstávají podobné otázky ohledně pravdivosti, a kde v polovině devatenáctého století lidé měli podobná očekávání jako ti o století později.

Většina ostatních žen, které se v knize vyskytují, jsou buď matky některé z postav nebo služebné, popřípadě prostitutky. Už z tohoto rozdělení vyplývají možné pozice pro ženu ve Viktoriánské společnosti. Zatímco provdané matky mají nejlepší sociální status, jsou také nejvíce nesvobodné. Největší svobodu má paradoxně Millie Corbet, majitelka nevěstince v Paříži, která umožňuje ostatním ženám pracovat a vydělat si tak alespoň nějaké peníze. Sice jsou na okraji společenského žebříčku, ale mohou nakládat s vlastními penězi a rozhodovat se samy za sebe.

Gray v tomto románu vtipným způsobem rozebírá závažná témata, která jsou aktuální i v současné době, ale nejlépe vyzní právě v době viktoriánské, která je pro ně typická. Jeho schopnost napsat román, který se dá číst na více úrovních a zároveň jako jednotný celek odkazuje i na jeho další romány a je jedním z jeho typických rysů.

Most

Tři roviny vědomí

Potřeba vytváření alternativních světů je typická pro oba autory, i když každý z nich volí jiný způsob a jejich využití. Iain Banks využívá svět blízký jeho science fiction tvorbě, tedy svět odehrávající se v jiném čase a prostoru, jako je tomu například v jeho knize *Most*, nebo světy, kde je jeden reálný a jeden fiktivní a které se navzájem prolínají, jako ve *Walking on Glass*. Banks. Vždy volí jiný svět, aby ukázal, co se odehrává pod povrchem, tedy v hlavě hlavního protagonisty, který se ocitl v komatu po dopravní nehodě. Většina příběhu druhého publikovaného románu *Most* se odehrává právě v tomto umělém světě, který ovšem dodržuje logická pravidla toho našeho a je spíše snovým zobrazením hrdinových představ, obav a tužeb zasazeným do prostředí života na ohromném železném mostu.

Banks používá metodu postupného odkrývání příběhu, aby tak udržel čtenářovu pozornost a zároveň zaměstnal i jeho představivost a schopnost abstrahování a spojování podobných věcí. Čtenář si tak musí sám spojit jednotlivé dílky mozaiky, které se nacházejí ve třech různých rovinách, ve kterých se opakují klíčové okamžiky a symboly stále znovu, jen v trochu pozměněných podobách. Mezi rovinu příběhu, který se odehrává v reálném čase a prostoru je vkládána rovina snová, neboli komatická, kde se zrcadlí přání a obavy hlavního protagonisty a také rovina třetí, tedy rovina snů ve snu. Ta je také ze všech nejvíce abstraktní a nejvíce se v ní objevují fantasy prvky. Tyto tři roviny bývají přirovnávány k freudovskému modelu id, ega a superega a do značné míry mu i odpovídají⁷¹. V první se protagonista jmenuje Alex, ve druhé je mu dáno jméno John Orr a konečně ve třetí je Barbarem.

To, že se jedná o tři variace jednoho je zřejmé už z názvů kapitol. Tři hlavní úseky mají po dvou názvech, aby bylo patrné, že se nejedná jen o

71 "Sigmund Freud", <<http://www.wikipedia.org>>.

jednu jasně definovanou vrstvu příběhu. První část je nazvána kóma s podtitulem Metaformóza. Kóma se nazývá proto, že hlavní protagonista je v komatu a celá první část se tak odehrává ve scifi světě, i když to se čtenář dozví až později. Další názvy jsou odvozeny od geologických období Země, protože Alex původně studoval geologii. I když kóma není názvem žádného z období, nejvíce odpovídá prvnímu geologickému období zvanému Hadaikum. Kóma jakožto stav mezi životem a smrtí, kde je možné nahlédnout do pomyslného podsvětí, neboli Hádu a zároveň udržovat spojení s realitou. Metaformóza jako zkomolenina metamorfózy značí, že se zde bude jednat o nějakou změnu formy, či tvaru, ale ne podle běžných pravidel, ale spíše se zde bude hlavní protagonista formovat ve světě superega, podle toho jak sám sebe vnímá a jak vnímá okolní svět. Je to čtenářovo první setkání s ním i jeho světem a už od samého začátku je čtenář stejně tak jako Orr uveden v omyl, že svět, který se mu odkrývá, je ten jediný a opravdový. Vnímání je pokřiveno vlastními touhami a fobiemi, protož se všechno zdá být zveličené a okolní svět reaguje a ihned se mění na základě Orrových činů.

Další část nese jméno Trias a podtitul Metamorfeus. Trias v sobě jednak nese číslo tři, které je jedním ze symbolů v knize a jakožto geologické období reprezentuje největší klimatické změny a s tím spojené vymření většiny živočichů. Dá se tedy říct, že tato část představuje smrt nebo spíš ukončení jedné části příběhu a přesun na další úroveň. Většina příběhu se i zde odehrává na mostě s občasnými snovými pasážemi, které většinou znázorňují noční můry v podobě uvěznění, smrti a sexuálních frustrací. Na konci ovšem John Orr odjíždí vlakem pryč z mostu a už se na něj nikdy nevrátí. Podtitul Metamorfeus naráží na morfea jako boha snů a spánku. V této části knihy se opět zdají Johnovi děsivé sny, ze kterých se probouzí, i když je stále v kómatu. Přesouvá se tedy jen mezi druhou a třetí rovinou reality, ale zároveň si uvědomuje, že je ještě nějaká vyšší. „Ano, samozřejmě

vím, že je to všechno jen sen. „Cožpak není všechno sen?“⁷² Jeho sny se odehrávají na základě úzkosti z nemožnosti pohybu a pocitu, že je v ohrožení. V předchozí pasáži si je John vymýšlel, teď se mu opravdu zdají, takže jejich obsah už je zcela mimo jeho vliv. Pasáže o Barbarovi se zde odehrávají v Hádu, barbar je tady nazván Orfeem, protože z Hádu vysvobodí svého společníka, který teprve dohromady s Barbarem tvoří jedno. Zde se taky nabízí přirovnání jména Orfeus se jménem Orr. Pokud by skutečně John Orr představoval Orfea, který vstoupil do podsvětí zachraňoval by ale spíše sebe sama, a to se mu také podaří. Poslední část s názvem Eocén, což znamená nový úsvit, a podkapitolou metamorfóza značí, že se vše pomalu vrací do skutečného světa, a že John Orr a Barbar se pomalu opět stávají Alexandrem Lennoxem. I názvy ostatních podkapitol této části oligocén, miocén, pliocén a čtvrtohory značí návrat do reality současnosti.

I když se většina všech příběhů odehrává ve scifi a fantasy světech není kniha řazena mezi scifi literaturu, ale mezi beletrii. Je tomu tak nejspíš proto, že je příběh zasazen do reálného světa a života Alexe Lennox ve Skotském Edinburghu. Čtenář nahlíží do jeho života i myslí skrze jeho vzpomínání na dosavadní život. Alexe neustále pronásleduje pocit nesounáležitosti, jelikož se jako jediný ze své rodiny vypracoval na vyšší sociální úroveň a cítí se za to částečně provinile. Stýká se s lidmi, kteří se do této vrstvy narodili, a i když je po finanční stránce ve své práci velice úspěšný, přetrvává u něho pocit, jakoby si to ani nezasloužil, což s projevuje hlavně v rovině příběhu mostu. Alex je pragmatický mladý člověk, který studoval nejprve geologii, ale potom se rozhodl raději pro inženýrství, protože chtěl dělat něco smysluplného, tak jako jeho otec, což právě většina jeho bohatých přátel nechápe.

Při narážkách na víru se ostře vymezuje jako muž vědy a jeho víra je koncipována právě vědeckými objevy a vynálezy. Tak je Alex částečně

⁷² Iain Banks, *Most*, (Praha: Argo, 2003) 119.

spokojen se svým životem, ale zároveň si vybíjí své frustrace v drogách, alkoholu a rychlé jízdě silnými vozy. Jeho největší frustrací a touhou je ale Andrea Cramondová, nezávislá dívka z vyšší vrstvy. To, že se Alex ocitne opilý za volantem a vybourá se, nevypadá jako náhoda, ale tak trochu lhostejnost k životu a smrti. Nehoda se stala právě ve chvíli, kdy se Alex obdivně díval na železniční most. On jako inženýr dokáže ocenit práci, která přetrvá desetiletí a protože je to něco, co zná nejlépe, ocitne se v kómatu právě na onom mostě, který na půl roku, co je v kómatu, tvoří jeho svět.

Právě tam se Alex ocitá jako muž bez minulosti, protože ho jednoho dne vylovili z moře, aniž by si cokoliv pamatoval. Jeho jméno mu tedy bylo dáno zdravotním personálem, i když ve skutečnosti jím samým. Jméno John Orr je zvláštní v tom, že John jako anonymní křestní jméno označuje jednoho z davu, ale Orr, které mu bylo dáno podle velké modřiny ve tvaru písmene o, nejspíš od volantu, také odkazuje k postavě z knihy Josepha Hellera *Hlava XXII*, (1961), kde je Orr bombardér, který je považován za blázna v už tak absurdním světě, ale který se také jako jediný z toho světa svou chytrostí dostane.

Stejně tak je i John uvězněn na ohromném železném mostě, o kterém se snaží zjistit jakékoliv informace a odhalit všechny jeho vrstvy v čase i prostoru, tak jak by to dělal správný geolog se zemí a inženýr s železným konstruktem. Snaží se zároveň dodržovat pravidla, která v tomto zvláštním prostředí platí a jako pacient, o kterého je královsky postaráno, dochází k doktoru Joyceovi na konzultace o svých snech. Sny, které si ze začátku vymýšlí a zamlčuje ty, co se mu opravdu zdají, představují většinou jeho bezmocnost. Je pronásledován vlakem, kterému se nedá utéct. Teprve když se mu opravdu začnou zdát děsivé sny, ve kterých je buď ubližováno jemu nebo on páchá násilí na ostatních, ho doktor Joyce odmítne dál léčit, jelikož Orr nechce podstoupit hypnózu. Je okamžitě degradován na dělnickou úroveň, jenom proto, že se odmítl podrobit něčemu, co mu bylo nabídnuto jako alternativa. Najednou se pro něho svět na mostě stane nepřátelským a Orr se

v něm přestává cítit bezpečně, protože se ocitá na dně společenského žebříčku. „světa mostu, do kterého se on, jako Orr, dostává, satirizuje třídu a ekonomický systém a strukturu, se kterou se Alex setkal v reálném světě.“⁷³

Zachraňuje ho protějšek Andrey Cramondové Abberlaine Arrolová, která stejně jako v reálném světě tvoří pro Orra jeden z pilířů jeho života. Abberlaine stejně tak, jako Andrea pochází z bohaté rodiny a je zrovna tak nezávislá. I když má každá jiné povolání, jinak vypadá a Abberlaine působí ještě více jako mužský typ, podobají se hlavně ve svém přístupu k Johnovi/Orrovi. John i Orr věnují velkou pozornost detailům jako je oblečení, styl smíchu a neustále sleduje také sám sebe a své chování, aby snad neudělal nějakou chybu, protože si je nejistý sám sebou.

Třetí rovina románu, tedy rovina, kde se Alex objevuje jako Barbar znázorňuje pudového člověka, který nejdřív jedná, a potom myslí. Tyto části jsou také psány skotským dialektem, aby umocnily opravdovost Alexova nejniternějšího já. Barbarův pomocník, který je s ním tak trochu proti jeho vůli, zase znázorňuje čistou inteligenci. Ten mluví normálním jazykem vzdělaného člověka. Jeden bez druhého přežívají jen těžko, ale dohromady tvoří mnohem silnější jednotku, než každý zvlášť. Příběh Barbar je zasazen do světa, který nejdříve připomíná anglosaské mýty a později se přesune k pohádkám a řeckým mýtům. Jsou to příběhy, které zná každý a má je hluboko zakořeněny a proto se Barbar objevuje právě v tomto prazvláštním světě. Barbarův sestup do Hádu je na jedné straně hrdinský čin, kdy si jde pro část svého já, která je mezi mrtvými a na druhé straně je to velmi komická pasáž, protože se Barbar chová, jakoby o Hádu ani nikdy neslyšel. Z jeho neznalosti vznikají právě ony absurdní a komické situace.

Všechny tři roviny se prolínají na základě podobných postav, symbolů a dokonce se objevují i výjevy z reálného světa ve světě na mostě, tedy

⁷³ Cristie L. March, *Rewriting Scotland*, (Manchester: Manchester UP, 2002) 94.

„The bridge world in which he, as Orr, arrives, satirises the class and economic system and structures Alex has confronted in the real world.“

v kómatu, jež trvá přes půl roku. Alex si sem tam uvědomí sebe sama ležícího na nemocničním lůžku. Děje se tak prostřednictvím televizní obrazovky, kterou ale považuje za rozbitou. Z telefonu se taky neustále ozývá pravidelné pípání, což je jeho vlastní tep. Zasahování jedné roviny reality do druhé má za následek vytvoření heterogenního příběhu, který autorovi poskytuje maximální možnou svobodu imaginace.

Dobrovolný otrok

Dvě klíčové ženské postavy se v *Mostu* objevují v podobě charismatické Andrey Cramondové a jejího alter ega Abberlain Arrolové. Obě dvě jsou pro Alexe tím nejdůležitějším, co v životě má a díky čemuž přežívá. Skrze ně se Alex realizuje a vnímá sám sebe, ale jsou to také ony, kdo mu přináší největší frustrace a obavy.

Alex sice pochází z chudého prostředí dělnické rodiny, ale díky svým vysokoškolským studiím, se dostává mezi vyšší vrstvu mladých bohatých intelektuálů. Zde se také poprvé setkává s Andreou, svou osudovou láskou, která jako bohatá dívka z vyšší vrstvy žije nezávislým bohémským životem. Alex se do ní zamiluje od prvního okamžiku a jeho obdiv k ní neustává ani s věkem. Dokonce ji ze začátku schválně pozoruje, aby na ni mohl jako narazit náhodou ve městě a navázat s ní rozhovor. Alex je Andreou téměř posedlý a také je věnována značná část jejímu fyzickému popisu, zatímco o Alexovi nevíme z jeho fyzického popisu téměř nic.

Alex si tak od začátku hraje na něco, co není, protože zatímco ona je z vyšší bohémské vrstvy, kde se věrnost moc nenosí a je považována za něco přízemního, on pochází z klasického rodinného prostředí vrstvy lidí, kteří jsou na sobě závislí a nic jiného nezná. Chtěl by si ji vzít, založit rodinu a žít normální život, tak jak to zná od svých rodičů. Andrea ale nestojí o to usadit se a založit rodinu, a i když má s Alexem hluboký citový vztah, jak se brzy ukáže, Alex není jejím jediným přítelem, protože svého druhého milence má ve Francii. Alex se tedy musí spokojit s tím, co mu Andrea nabízí. Buď se smíří s tím, že mu nepatří, a že se o ni musí dělit i s ostatními, nebo o ní přijde úplně. Ona je ta, kdo udává pravidla a Alex je ten, kdo se je snaží akceptovat a jít tak proti své přirozenosti a nežárlit. Sám sebe se snaží utvrdit v tom, že to,co prožívá: „To není žárlivost,(uklidňoval se), je to spíš něco jako závist. A strach. Jeden z nich by mohl být příjemnější, laskavější, lepší

muž než jsem já, a taky více milující.“⁷⁴ Bojí se, že když Andrea dělí svou pozornost a péči mezi něho a Gustava a další příležitostné milence, nebude tu pro něho, když ji bude zrovna on potřebovat.

Ona dává impuls ke všem aktivitám a jejich věcem co se týkají jejich společného života. Zatímco ona si život užívá, Alex se neustále hlídá, aby neřekl nebo neudělal něco nevhodného. Je šťastný jedině když je mu nablízku a když ví o všem, co se v jejím životě odehrává. Právě toto si Andrea velice střeží a neříká mu úplně o všem jako například o Gustavově nemoci nebo o tom, že publikuje články o ruské literatuře, protože by mu to nad ní dávalo určitou moc. Ona chce nezávislost a svobodu, mít otevřené všechny možnosti a tak utváří pravidla jejich vztahu. To vše Alex akceptuje až do chvíle, kdy je Andrea ochotna toto všechno popřít a zahodit kvůli jinému muži, kvůli Gustavovi. „Sebeobětování, žena ve stínu muže pečující o něj, žena, která sama sebe odsunula na druhé místo, to bylo přece proti všemu, v co věřila.“⁷⁵ Toto její rozhodnutí ho vyděsí ze všeho nejvíc ani ne tak proto, že se Andrea chová proti své přirozenosti, ale spíš proto, že to znamená konec. Už to pro něho nebude, když on ji bude potřebovat. Nemůže se starat o dva muže najednou, a tak Alex cítí, že prohrál.

Jedním z pilířů jejich vztahu je také jejich intimní život, který je velice bouřlivý a vášnivý a zároveň je to jediný okamžik, kdy Alex Andreu skutečně má, a to jen pro sebe. Při jedné z jejich vyjížděk je to opět ona, kdo iniciuje sex na opuštěné věži, i když má zrovna periodu a Alexe to celkem šokuje. Andrea mu potom půjčí na otření svůj hedvábný šátek, který se v knize stává jejím symbolem a připomínkou. Zůstane na něm totiž krvavá kruhová skvrna a později když ho Andrea vypere vyšije na něj Alexův monogram. Ve světě Mostu je to kapesník, který Orr půjčí Abberlaine k otření krvavého nosu a ona mu ho vrací s vyšitým “O“ a obtiskem jejich rtů, který připomíná původní krvavou skvrnu. Alex i Orr si toho velice cení a

⁷⁴ Banks, *Most*, 250.

⁷⁵ Banks, *Most*, 271.

opatrují tento kousek látky, který je spojuje s jejich milovanou osobou. Zároveň to také poukazuje na míru jejich zbožňování, kdy se z této látky pomalu stává fetiš bez kterého se neobejdou.

Andrea má také feministické sklony, což je patrné z jejího životního postoje, ale také z toho, když začne pracovat v jednom feministickém knihkupectví. Zde se odehraje také jedna absurdní scéna, kdy jí její kolegyně vynadá za to, že políbila Alexe na rozloučenou. Od té doby si dávají pozor, což není pro Andreu typické, aby si nechala říkat, co může a co nemůže dělat a degraduje tak Alexe ještě víc, protože nedává přednost jemu ani v takové situaci.

Alex se postupně soustředí na svou práci a i když v ní začne být úspěšný, nepřináší mu to pocit zadostiučinění, i přesto, že se konečně může Andreje vyrovnat po finanční stránce. Nemůže ji ale mít stále a jen pro sebe. Je frustrovaný a tak si kupuje drahá auta a kombinuje rychlou jízdu s alkoholem a drogami. I jeho nehoda vypadá jako částečná nedbalost vlastní bezpečnosti, tedy jako sebevražda. Andrea je smyslem jeho života a když se odstěhuje do Paříže za nemocným Gustavem je Alex opuštěný. Za všechny problémy v jejich vztahu dává vinu jen sobě, protože Andrea je pro něho nedotknutelná. Alexova nehoda může být vnímána jako snaha vztáhnout na sebe pozornost, která je věnována nemocnému Gustavovi, za kterého se Andrea možná provdá. Alex dosáhne částečně svého, má Andreinu pozornost, ale jeho bezvědomí trvá šest měsíců.

Jakmile se Alex ocitne v kómatu jako John Orr objevuje se v jeho novém světě i jedna postava, která je protějškem Andrey. Pochází z vyšší vrstvy mostu, ke její otec dělá hlavního inženýra, má bratra a je zrovna tak nezávislá a umělecky založená. Zde se jmenuje Abberlaine Arrolová a Alex si ji upravuje ve svých představách k obrazu svému. Jednak po fyzické stránce jí přisoudí dlouhé černé vlasy a šedé oči a její chování je tak trochu mužské. Nosí obleky, kouří doutníky a má ráda rychlou jízdu, což je v normálním světě Alexova vlastnost. Orr je v tomto světě jen pacient a je

tedy zase v sociálně nižší pozici než Abberalaine. Ona se o něho stará a pomáhá mu, a je to ona, kdo se v tomto světě narodil a vyzná se v něm, stejně jako Andrea ve světě bohatých lidí. Při jejich jediné milostné scéně se Orr dostává do pozice pasivního účastníka a má pocit, že se dusí a bude rozdrčen. „Lapen. Drcen. Malá smrt a pak uvolnění. Ta dívka mě svírá a vězní jako v kleci.“⁷⁶ Je to vzpomínka na jeho autonehodu, protože úplně stejnými slovy začíná celý román „Lapen v pasti. Drcen.“. To Abberlaine je zde aktivním drtícím elementem a Andrea byla také hlavním katalyzátorem jeho nehody.

V jednom z Alexových snů, kde vystupuje Barbar a pomocníček poprvé se dozvídáme, že v podzemí tedy na Elysejských polích, „vládnou ženy a muži zůstávají celý život velcí jako děti.“⁷⁷ Pomocníček líčí společenství dospělých žen a mužů batolecích rozměrů, kteří slouží jen k mazlení a reprodukci, ale kde ženy uzavírají vztahy jen mezi sebou, jako mírumilovnou alternativu agresivního muži ovládaného světa. Dokonce i pro potěšení z milování je potřeba více „samečků“ najednou. Toto reprezentuje Alexovo přesvědčení, že by takový svět byl lepším místem, v podstatě rájem. Zároveň to odráží Alexův pocit vůči Andreje, která jak se zdá ho nepotřebuje a využívá ho jen jako milence. Ona také potřebuje mít ve svém životě více mužů najednou a Alex si vůči ní připadá malý a bezmocný. Na druhou stranu pokračuje tato snová pasáž Barbarovým řáděním a znásilňováním znetvořených žen. Alexovi je samotnému zle, když si na tento sen druhý den vzpomíná, ale je to jeho podvědomí a touha vlastnit a ovládat ženy.

Později se Orrovi zdají erotické sny o tom, jak ho ženy vábí a dráždí, ale on za nimi nemůže. Může se jen z povzdálí dívat, ale to ho dovádí k šílenství. Nemá nad nimi žádnou moc, zatímco ony ho ovládají dokonale na dálku. Chce je a zároveň je nenávidí za to, že je mít nemůže. V jeho snech se neustále se projevuje jeho strach z bezmocnosti a méněcennosti. Na této třetí a poslední úroveň románu snů v komatu, tedy úrovni Barbara a jeho

⁷⁶ Banks, *Most*, 182.

⁷⁷ Banks, *Most*, 81.

pudového chování se také setkáváme s osudovou ženou, jejíž jméno opět začíná na písmenko „A“, a to s čarodějnici Anghariennou. Barbar s ní strávil část svého života a je tedy zřejmé, že pro něho mnoho znamenala, ale nyní už tu pro něho není. Měla podobu mladé nestárnoucí ženy, ale po své smrti se ukázala její pravá podoba tisíc let staré černé, svráštělé ženy. Mocná žena, která měla zásadní postavení v jeho životě, ale kterou nemůže mít je opět Andreina představitelka.

Alex se nakonec přece jen rozhodne vrátit se zpět ze svého snového kómatického světa, i když ho to překvapivě stojí dost přemlouvání, protože tady je pánem on, ale v reálném světě je jen dalším účastníkem. Navíc, tady má i jistou moc nad Abberaline, která mu nad Andreou není a nikdy nebude garantována. „Vždycky jsi dělal, co chtěla, ona využívala tebe, nebylo to naopak; obrátili se u vás role a byl jsi to ty, kdo dělal hejla. Dala ti košem. Odkopla tě a odkopával tě pořád dokola jakmile se trochu vzpamatuješ, zmizí znovu.“⁷⁸ I přes to všechno je to nakonec Andrea a všechny její podoby, co ho přinutí vrátit se zpět „Každopádně takhle ji přece opustit nemůžu.“⁷⁹ Dále je to také jeho spojení s Brabarem v posledním snu, které mu umožňuje vrátit se zpět. „Hergot, já chci dělat věci!“ chce cestovat a poznávat nové věci a také si přeje zažít to potěšení být „... v posteli se třemi ženskými najednou!“⁸⁰ Všechny tyto věci nakonec rozhodnou o jeho procitnutí, takže se naplnilo varování z podsvětí, že když Barbar zabije svůj protějšek, zemře sám a ten druhý bude žít. Spojilo se jeho tělo a mysl a jsou připravené na procitnutí.

Alex je stejně jako Grayův Lanark tedy ovládán láskou k jedné ženě, která jeho city sdílí jen do určité omezené míry. Alex na rozdíl od Lanarka má ale odvalu a šanci vrátit se zpět a bojovat dál o její přízeň a lásku. I když pochází z podobných podmínek jako Lanark, je schopen se z nich do určité

⁷⁸ Banks, *Most*, 291.

⁷⁹ Banks, *Most*, 291.

⁸⁰ Banks, *Most*, 292.

míry vymanit po finanční a i mentální stránce a bojovat tak i se svým pocitem méněcennosti a bezmocnosti. Na konci je to vcelku optimistický hrdina s nadějnými vyhlídkami na nový a šťastný život.

Závěr

Po rozebrání tří stěžejních děl od každého z autorů, tedy Graye a Bankse je zřejmé, že oba autoři mají v oblibě zahrávat si jak s osudem svých postav, tak se čtenářem a záměrně ho mystifikovat a vyžadovat aktivní spolupráci na rozpletení příběhů. Zatímco Gray používá témata, se kterými se člověk snadno ztotožní, Banks využívá témata, kterými svého čtenáře šokuje a ohromí. Různorodou perspektivou, kterou do svých románů vkládají nabízejí také několikerý způsob čtení, a proto jsou jejich díla tak ceněná a oblíbená. I když Banks zatím ještě nedosahuje takového věhlasu jako Gray nebo ostatní současní skotští spisovatelé. „Rozhodně se mu nedostalo stejného akademického uznání, jako autorům, s nimiž je zhruba současník: Gray, James Kolman a Tom Leotard všichni nabývají význačnosti na začátku osmdesátých let a všichni obdrželi ocenění kritiků, Banksovi, ať už spravedlivě či ne, upřené.“⁸¹

Z hlediska perspektivy, která byla prvním srovnávacím kritériem autorů, vyplynuly závěry, že zatímco Banks využívá mnohvrstevnatou perspektivu hlavně ke zmatení svého čtenáře, Gray se spíš soustředí na nahlížení jednoho problému z více úhlů pohledu a mnohvrstevnatá perspektiva mu tak umožňuje celistvý obrazec, jediný homogenní příběh, který je utvářen různými variacemi téhož. Banksovy romány nabízejí více možností čtení a interpretace, a je kvůli tomu někdy kritiky obviňován z nesrozumitelnosti. Míchání reality a fikce slouží oběma autorům pro větší svobodu psaní. Grayovi umožňuje uplatnit svůj umělecký talent a promítnout náladu knihy i do grafické úpravy. Umožňuje mu to dávat svým postavám psychologickou hloubku a poskytnout tak čtenáři sondu nejen do jejich

⁸¹ Schoene, *The Edinburgh Companion*, 202.

“He certainly found nowhere near the same academic applause as the authors with whom he is roughly contemporary: Gray, James Kelman and Tom Leotard all come to prominence around the early 1980s, and all received critical accolades denied, fairly or not, to Banks.“

života, ale také do jejich hlavy. Banksovi slouží sci-fi zasazení hlavně k svobodnějšímu projevu své fantazie, ale také k používání témat, která metaforicky popisují realitu. Většina jeho postav psychologickou hloubku postrádá, ale Alex, hlavní hrdina *Mostu* se velice podobá Lanarkovi, což byl také autorův záměr.

V otázce silných ženských postav, která byla druhým stěžejním bodem pro srovnání obou autorů, a které oba autoři hojně využívají je hlavní rozdíl v jejich účelu. Grayovi ženské postavy jsou silné a sebevědomé a zastupují tak rovnocenné partnery mužů. Gray je využívá jen na oko, ale ve skutečnosti se upřímně zajímá o problematiku feminismu od jeho počátků a dopřává svým ženským postavám nad muži vyniknout. Banksovi silné ženské postavy slouží spíše pro dynamiku příběhu. Zrovna tak, jako je Frank zneužíván svým otcem, je zneužíván i Banksem, a to pro senzační a šokující efekt. Hlavními hrdiny jsou většinou muži a silná ženská postava jen slouží k jejich doplnění..

K odlišnostem mezi autory patří jejich postoj k nacionalismu. Gray je typicky skotským autorem hlavně díky svému patriotismu a oblibě Glasgowa jako hlavního prostředí, ve kterém se odehrávají jeho romány. Také se angažoval při rozhodování o samostatnosti Skotska a napsal k této příležitosti dvě publikace. Banks je naproti tomu autorem univerzálním, spíše eklektickým, a i když některé ze svých románů zasazuje právě do Skotska a využívá i typicky skotské literární prostředky, není to pro jeho romány nijak významné a mohly by se odehrávat kdekoli na světě. Gray tak vše nahlíží z perspektivy skotského člověka a bere v patrnost celou skotskou minulost, kdežto Banks se i v tomto pohybuje naprosto svobodně, spíše jako občan toho svět, než jako Skot.

Mezi oběma autory je také rozdíl jedné generace, což je znát jednak na zasazení románu do doby od První Světové Války až po osmdesátá léta u Graye a od šedesátých let až po současnost u Bankse, a jednak se to také odráží ve využívání techniky v jejich románech, kde díky své zálibě v science

fiction vede Banks. Gray většinou využívá vědu a techniku jen jako opozici náboženství, například v *Poor Things*. Téma náboženství se v nějaké podobě vyskytuje ve všech jeho románech a většinou to jsou hlavní hrdinové, kteří komunikují s Bohem a díky tomu působí některé jeho romány až mystickým dojmem, například *Lanark*. Banks s postavou Boha příliš nepracuje, v některých románech jen využívá myšlenku náboženství jako kultu například *Vosí Továrna* nebo *Whit* (1995).

Oba autoři bezpochyby patří k současné špičce mezi skotskými, ale i světovými autory. Jejich styl psaní a témata se na jednu stranu velice podobají, ale na druhou stranu právě ony rozdíly, které se zdají menší než to co mají společné, způsobily, že je každý z nich vnímán jinak a řazen do jiných žánrů, což je sám o sobě u obou autorů úkol nelehký. Banks nebude nikdy vnímán stejným způsobem jako Gray nebo jeho ostatní slavní současníci, právě kvůli senzačnosti svých děl, jejich komickým prvkům a kombinací se scifi. Tato zvláštní směs ještě prozatím nenachází mezi kritiky své pevné místo, což se o čtenářích naštěstí říct nedá. Gray jako představitel postmoderny už našel svou kategorii, do které patří a splňuje její znaky. Banks, který využívá podobné prostředky, ale ještě něco navíc, tak na svou kategorii stále čeká. Právě potřeba kategorizovat literární díla činí mezi Iainem Banksem a Alasdaiem Grayem největší rozdíl.

Summary

Scottish literature is characteristically nostalgic, with its connection to tradition, and also uses some very modern stylistic as well as contentual elements. Unlike English literature, Scottish literature has always tried to distinct itself from the former and to concentrate on its own topics and themes. These couldn't be based on anything else than what the local authors new well, i.e., rural life and current political issues or, on the other hand, return to periods, when Scotland was enjoying its golden age and was an independent state. Only with the separation of the Scottish Parliament in 1997 on the second attempt has diminished the need to comment on government affairs and independence and a literature of a self-assured, self-confident nation could to finally develop. But when a nation loses the need to constantly define itself against the surroundings, it also loses a part of its identity. The constant struggle for one's own existence and promotion of one's own interests is ideal for the cultivation of national pride, but without this need, one component of Scottish identity which was part of it for 300 years, dissolves. At the same time there opens a space for new issues of more international character which, however, retain the typically Scottish features.

One alternative was the traditional approach of that escape into another reality, or at least creation of two simultaneous realities, which are intertwined. One way of doing this is through a Gothic novel, where individual topics can be viewed on various levels using the archetypal analogies and metaphors. This method was widely used by the typical representatives of Scottish literature and culture James Hogg and R.L. Stevenson. This duality is also reflected in the perception of a man as, at least, a dual personality, composed of two opposing constituents, good and evil. James Hogg was one of the first to come with this concept of ambivalent nature in his novel *Private Memoirs of a Justified Sinner*, (1824). The idea that human being contains the two opposite principles can certainly be

derived from the concept of religion and the eternal struggle between heaven and hell. Man as being naturally prone to evil, in Hogg's novel as well as later in the novel of R.L. Stevenson's *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) embraces his perverse evil side. Calvinistic influence is evident in both works, but is even more explicit in the Hogg's novel, because here, evil can fully develop, since there is not present a threat of punishment, because the main character, Robert Wringhim is one of the previously chosen for salvation, or at least that is what he thinks. This Faustian novel is a novel without a hero precisely because Wringhim performs unjustifiable evil for evil's sake. In case of Stevenson Dr. Jekyll attempts to sublimate one of these components in order to separate good from evil, in which he succeeds but in the most monstrous way when he creates perfectly evil creature, Mr. Hyde. Good and evil are viewed so differently that they are even represented by two different characters, as if Dr. Jekyll and Mr. Hyde were not one and the same man; they are rather two individual persons. While it seems that in these works there is more present one or the other component, namely, that man is either good or evil, or would, according to Dr. Jekyll should be, in contemporary Scottish literature this tradition appears in a somewhat modified form. Good and evil are no longer two sides of one coin, or even two completely separate components of some imaginary unit, but equal qualities of each person which, only when put together, constitute him wholly. They cannot be separated one from the other any more, but must be perceived simultaneously.

Two authors using the similar style and literary devices when creating their novels are Alasdair Gray and Iain Banks. There are some features that are nearly identical and some that are just variations on the same topic and, of course, there are some peculiarities typical only for one or the other. Among typical devices these two authors use is a multilayered perspective which offers either a complex view of one story from various perspectives (e.g. *Lanark*) or on the contrary through number of stories that seemingly do

not comment on the same idea come to one and the same perspective(e.g. *Walking on Glass*). The former is more typical for Gray while the latter for Banks, however, these authors are far from belonging to one genre or one literary style only.

The other specific feature they use when creating their literary works are the strong and outstanding female characters. In all their works there always appears a heroin who acts self-confidently and is much admired by her male counterparts. The females are not just feminine projections of male characters but they stand for an independence and equality. “I find it fairly easy to write female characters, but I don’t want them to act just like men, because that has the implication that only men can be strong central characters.”⁸²

Alasdair Gray is, as a follower of the Scottish literary renaissance, characterized by its typical features, those of a satirical modernist prose which include the mixing of genres and styles, elements of fantasy and science fiction with realism, mostly social realism, and at the same time setting the stories into an familiar and well-known environment of the Scottish cities Glasgow or Edinburgh. He is an author of novels, plays, short stories, as well as poetry. Moreover, since he is also a painter, he provides his works with his own drawings, which further enhances the atmosphere of the stories and they are the works of art themselves. Most of his works have autobiographical elements and the main character is often Gray’s projection on paper. Even though his first and most famous work *Lanark: A Life in Four Books* was published in 1981, it means in his middle age, he had had it on his mind for several decades before and had been thinking about it intensively: „I was doing lots of other things. I suspect there were some years in which I didn’t work on *Lanark* at all, but I was usually thinking of it when I was

⁸² Cristie L. March, *Rewriting Scotland*, (Manchester: Manchester UP, 2002) 100.

standing at bus stops – it was something to do with my head.”⁸³. This novel became a national epic of Scotland, and at the same time appointed Gray one of the most important and best known Scottish authors of the time, who has a whole new generation of followers.

Other books that followed, in one or more years periods usually deal similarly as *Lanark* with entrapment in a system, at both the society and personal level, where relations between men and women are concerned. These are usually intertwined, creating a multi-layered story. In another short novel, *The Fall of Kelvin Walker* (1985), Gray examines the influence of Calvinism on a stereotypically described young man from Scotland, who tries his luck in London, just to humbly return once again to his father and to God. Topic of religion, and mainly Calvinism and God as a father the creator appears to a larger extent, in another, very successful novel *1982, Janine* (1984). Jock McLeish, who runs away from an unpleasant reality into the world of sexual fantasies, stands for a parallel between the physical and mental imprisonment. At the same time Jock ponders on the incarceration of Scotland and the impossibility of its liberation, but this novel, is one of the few that has an optimistic ending and is also Gray’s personal favourite.

Sexual fantasy is in another work *Something Leather* (1990) used rather as a tool for liberation, a liberation of June from bands of conventional attitudes of society and individuals, which is possible only after suffering a physical pain and disgrace liberating the mind. The third major novel *Poor Things* (1993), set in Victorian Scotland again deals with the theme of liberation from the binding conventions, this time in a form of women's emancipation. Reality and fiction are in complete balance and relationship of body and mind is developed into its extreme potential. Gray’s short novel *A History Maker* (1994) discusses the matriarchal society of the future of

⁸³ Gray, tapescript, Alasdair Gray papers, Accession, 9247/32(a), National Library of Scotland; “Alasdair Gray interviewed”, by Kathy Acker, 84. <<http://www.questia.com> >.

Glasgow, where life in an absolute plenitude of everything loses the meaning and men enjoy pointless battles, where a victory has no significance. Similarly to *Poor Things* this novel is written as a true testimony with comments from Gray and it also contains elements of fantasy and science fiction. One of the Gray's key themes is a relationship between women and men and their roles in society. This theme appears in *Mavis Belfrage, A Romantic Novel and Five Shorter Tales* (1996), a volume of five stories and one novel or as Gray himself says on the cover, the book contains six shorter stories. *Mavis Belfrage* discusses the power of female attractiveness and male dependence, and the lack of freedom of both because of external influences with Mavis and the internal with Colin Kerr.

Alasdair Gray is by most critics admired for his style of writing, not so much the content. It is mainly his ability to create a multi-layered text, which is a rich whole, therefore, the unity of opposites. Gray's specialty is the creation of alternative perspectives through worlds, but in his case these are not considered elements of science fiction, but elements of postmodernism. In his three major novels, he uses this diverse perspective for passage between reality and fantasy, and between insanity and common sense: " Fantasy and reality firmly separate...is the foundation of all sanity"⁸⁴ It is postmodernism that is so often attributed to Gray as a keyword, under which can be included all his literary traits like the inverted chronology of *Lanark*, which allows reading via multiple layers, referring to the works themselves, meeting of the author with a character, which happens for example in *Lanark* and the effect again is a changing the perspective for readers from the fiction of a story to the reality of creating a work of art: "The real achievement of *Lanark* is not in seducing readers with illusion, but in allowing them to escape from it; in forcing them to consider conjuring and to examine and experience imagination as process rather than securely

⁸⁴ Robert Crawford et Thomas Nairn, *The Arts of Alasdair Gray*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991) 41. <<http://www.questia.com>>.

finished product.”⁸⁵ Finally it is a parody of critical evaluation of his own novel, including the list of plagiarisms to facilitate the work of critics.

Gray serves as an inspiration for many writers of either a generation or more younger. These include Iain Banks, who is currently one of the best-selling Scottish authors ever. Banks as a true Scot has two identities, under which he publishes his works, depending on whether it is a science fiction or not. In the first case, the name is Iain M. Banks, and in the second it is just Iain Banks. It is science fiction literature that has earned him many fans, but critics have not acknowledged this literary inclination of his. In addition he could not publish his science fiction novels until a successful publication of his fiction literature, as both, the critics and the publishers did not regard this literary style high and valuable enough.⁸⁶ However, Banks's fiction is in the eyes of critics appreciated precisely for its postmodern elements, for its ability to shock the readers and disgust them and not allowing putting the book down. In order to determine what genre Banks fits best, it is similarly difficult as with Gray, and similarly he uses his native Scotland as an environment where most of his novels are set. “The neglect of Banks by Scottish critics has undoubtedly been intensified by the difficulty of applying theories and ideas of nation to his work even in those books where Scotland is represented.”⁸⁷

The critics most praised his first three novels, which are also his best known, except for the science fiction literature. These are *Wasp Factory* (1984), *Walking on Glass* (1985) and *Bridge* (1986). All three are a special blend of realism, in some cases rather naturalism with fantastic elements. With *Bridge* Banks openly admits that he was inspired by

⁸⁵ Robert Crawford and Thomas Nairn, *The Arts of Alasdair Gray*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991) 61. <<http://www.questia.com>>.

⁸⁶ Isobel Murray, *Scottish Writers Talking 2: Iain Banks, Bernard MacLaverty, Naomi Mitchison, Iain Crichton Smith, Alan Spence in Interview*, (East Linton: Tuckwell Press: 2002) 27.

⁸⁷ Berthold Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, (Edinburgh: Edinburgh UP, 2007) 202.

Gray's *Lanark* and wrote this book as a tribute to this great writer. Indeed, in both there appear similar elements and even the stylistic means through which the mixing of reality and fiction is possible. Also *Walking On Glass* recalls Gray's style, where in three unrelated stories there is juxtaposed reality and fiction, without any justification or greater relation. When the stories intersect, the book ends and it is not necessary to search the true nature of reality, because there are several and they all have their own, inner reality, which they follow. *Wasp Factory* has a status of horror, even though this does not depict the whole nature of the book. Some even perceive it as a book full of black humour, mainly the Scottish critics, while the English critics are truly disgusted by it. "That so many English reviewers failed to note any humour in *The Wasp Factory* says a good deal about intrinsic differences of outlook between Scottish and English society, suggesting the presence in the former of a darker, more complex, perhaps not altogether creditable sense of humor."⁷

Banks himself prefers science-fiction, because he feels that science fiction provides much more freedom. In contrast: "With the mainstream stuff there are fixed things you can't change, parameters that you are not allowed to step outside."⁸⁸ Sci-fi saga which comprises of seven novels so far deals with an anarchic utopian society called Culture that captures Banks's vision of the socialist future. In addition to many genetic adjustments of humanoid inhabitants of the Culture there is one trait that connects his work thematically, and that is that members of the Culture can spontaneously change their sex, get pregnant or have spontaneous abortion. It is then clear which gender has a better status in the society and a balance can be achieved again. Women in the Banks's as well as in Gray's works play a very important role. Rarely there can be found strong confident men, but almost always there can be found such a woman. The female characters, feminism,

⁸⁸ Cristie L. March, *Rewriting Scotland*, (Manchester: Manchester UP, 2002) 83

and the theme of the relationship between a male and a female are connecting element of Banks's and Gray's prose. Similarly it is also their writing style, which uses multi-layered perspective and alternative worlds. Although their novels are frequent with elements of science fiction or fantasy their literature is on the borderline between reality and fiction, and thereby maintains a delicate balance. "Even when working in a more or less realistic mode, these writers disrupt the ordinary surfaces of life by freakish characters, bizarre situations or idiosyncratic styles of writing."⁸⁹

After dismantling the three key works from each of the authors, i.e. Gray and Banks, it is clear, that both authors are fond of playing a game with the fate of their characters, and also with the reader whom they intentionally mystify and require the active cooperation on unravelling of the stories. While Gray uses the issues with which a person can easily identify, Banks uses such themes that shock and amaze the readers. Diverse perspectives, which are inserted into their novels also offer a multiple way of reading, and therefore their works are so valued and popular. However Banks is still short of such fame as Gray or other contemporary Scottish writers. "He certainly found nowhere near the same academic applause as the authors with whom he is roughly contemporary: Gray, James Kelman and Tom Leotard all come to prominence around the early 1980s, and all received critical accolades denied, fairly or not, to Banks."⁹⁰

From the perspective which was the first criterion used to compare the authors results that while Banks uses a multilayered perspective mainly to confuse the reader, Gray is more focused on viewing a problem from multiple perspectives and a multi-layered perspective allows him to shape a coherent, homogeneous single story, which is shaped by diverse variations of the same theme. Banks's novels offer more interpretations and readings, and that is

⁸⁹ Marshall Walker, *Scottish literature since 1707*, (London: Longman, 1996) 337.

⁹⁰ Schoene, *The Edinburgh Companion*, 202.

why some critics accuse him of obscurity. Blending of reality and fiction serves these two authors for greater freedom of writing. It allows Gray to apply his artistic talent and reflect the mood of the book in its layout. It enables him to give his characters psychological depth and to provide the reader with the probe not only into their lives, but also into their heads. Banks uses the sci-fi setting mainly for freer expression of his imagination, but it also enables using such themes that metaphorically describe reality. Most of his characters lack psychological depth, but Alex, the hero of the bridge is very similar to Lanark, which was also the author's intention.

Regarding the issue of strong female characters, which was the second essential point for the comparison of the two authors, and that both authors widely use, the main difference is in their purpose. Gray's female characters are strong and confident, and they represent the equal partners of men. Gray feignedly abuses them, but in reality he is sincerely interested in issues of feminism from its origins and lets the female characters triumph over the male ones. Banks's strong female characters are used more for the dynamics of the story. Just as Frank is abused by his father, he is also abused by Banks, for the sensational and shocking effect. The main characters are usually male and strong female characters only serve as their complement.

Among the differences between the authors is their attitude towards nationalism. Gray is a typical Scottish author mainly because of his patriotism and popularity of Glasgow as the main setting for his novels. He also involved himself in the issue of the independence of Scotland and wrote two publications on this occasion. Banks, by contrast, is a universal author, he is rather an eclectic, and although he uses some typically Scottish literary devices and some of his novels are set in Scotland, it is not much significant for them and they could take place anywhere in the world. Gray perceives everything from the perspective of a Scottish man and bears in mind the

whole of Scottish history, while Banks is in this range rather free as a citizen of the world rather than of Scotland.

Both authors certainly belong to the current top among the Scottish, but also the world's authors. Their writing style and themes on the one hand are very similar, but on the other hand, the differences that seem less important than what they have in common, caused that each of them is perceived differently and classified into different genres, which is itself a difficult task with both authors. Banks will never be viewed in the same way as Gray or his other famous contemporaries, precisely because of the sensation of his works, the comic elements and the combination of science fiction. This special blend has not yet found its firm place among critics, which fortunately cannot be said about his readers. Gray as a representative of postmodernism has found his class to which he belongs, and meets its characteristics. Banks, who uses similar devices with something extra still awaits his category. The need to categorize literary works makes the greatest difference between Iain Banks and Alasdair Gray.

Bibliografie

Primární literatura:

Banks, Iain. *Matter*. London: Orbit, 2009.

Banks, Iain. *Most*. Praha: Argo, 2003.

Banks, Iain. *The State of the Art*. London: Orbit, 1993.

Banks, Iain. *Steep Approach to Garbodale*. London: Abacus, 2008.

Banks, Iain. *Vosí Továrna*. Praha: Talpress, 1998.

Banks, Iain. *Walking on Glass*. London: Abacus, 1998.

Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus*. Oxford: Oxford Paperbacks, 2008.

Gray Alasdair. *Fall of Kelvin Walker*. London: Penguin, 1991.

Gray, Alasdair. *1982 Janine*. Suffolk: Penguin, 1985.

Gray, Alasdair. *Lanark: Život ve čtyřech knihách*. Praha: Argo, 2002.

Gray, Alasdair. *Mavis Belfrage*. London: Bloomsbury, 1996.

Gray, Alasdair. *Něco z Kůže*. Praha: Argo, 1999.

Gray, Alasdair. *Poor Things*. London: Penguin, 1993.

Heller, Joseph. *Catch 22*. London: Everyman's Library, 1995.

Hobbes, *Leviahtan*. Oxford: Oxford paperbacks, 2008.

Hogg, James. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*.
Oxford: Oxford Paperbacks, 2009.

Jung, Carl Gustav. *Duše Moderního Člověka*. Brno: Atlantis, 1994.

Questia

<http://www.questia.com>

Proust, Marcel. *Hledání Ztraceného Času III*. Praha: Odeon, 1979.

Salinger, J.D.. *Kdo Chytá v Žitě*. Praha: Odeon, 1968.

Stevenson, R.L. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Andre
Deutsch Classics, 1997

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. New York: Oxford University Press
Inc., 1998.

Wikipedia, *The Free Encyclopedia*

<http://wikipedia.org>

Sekundární literatura:

Bernstein, Stephen. *Alasdair Gray*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1999.

Cairns, Craig. *The Modern Scottish Novel*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999.

Crawford, Robert et Nairn, Thomas. *The Arts of Alasdair Gray*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991.

Gifford, Douglas. *Scottish Literature in English and Scots*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2002.

Knight, Stehen. *British Industrial Fictions*. Cardiff: University of Wales Press, 2000.

Murray, Isabel. *Scottish Writers Talking 2: Iain Banks, Bernard MacLaverty, Naomi Mitchison, Iain Crichton Smith, Alan Spence in Interview*. EastLinton: Tuckwell Press, 2002.

Ross, Sarah C. E.. *The Contemporary British Novel*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2005.

Schoene, Berthold. *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.

Stirling, Kirsten. *Ethically Speaking: Voice and Values in Modern Scottish Writing*. Amsterdam: Rodopi. 2006.

Walker, Marshall. *Scottish Literature Since 1707*. London and New York: Longman, 1996.

Wallace, Gavin. *The Scottish Novel since the Seventies: New Visions, Old Dreams*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1993.

Westfahl, Gary. *Space and beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*. Westport: Greenwood Press, 2000.

Anotace

Práce pojednává o dílech a stylu psaní dvou velikánů současné skotské literatury. Díla Alasdara Graye jako zástupce skotské renesance a Iaina Bankse, oblíbeného autora nejen sci-fi literatury, sdílejí mnohé společné rysy, které jsou postupně odhalovány za pomoci rozebrání stěžejních románů každého z autorů. Nejprve se tak děje z hlediska jejich využívání mnohovrstevnaté perspektivy pro vyprávění a odkrývání jejich příběhu. Dalším kritériem, a do jisté míry i jednotícím prvkem obou autorů, je i jejich specifické zacházení s ženskými postavami, které jsou ve většině jejich děl velice silné a mnohdy svou dominancí zastiňují i své mužské protějšky.

Annotation

Thesis deals with works and style of writing of two great representatives of contemporary Scottish literature. Works of Alasdair Gray, as a representative of Scottish renaissance and Iain Banks, a popular author of science fiction and fiction literature share many features which are demonstrated on major novels of each of the authors. First, the works are analysed from the point of view of their treatment of multilayered narrative perspective and uncovering of their story. Other criterion and a unifying pattern of these authors is their employment of female characters which are always very strong and usually even outshine their male counterparts.