

Katedra anglistiky a amerikanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci

Josef Gregor

Postkoloniální autorky Arundhatí Royová a Zadie Smithová
(Postcolonial Women Writers Arundhatí Roy and Zadie Smith)

Diplomová práce
Vedoucí práce: Mgr. Ema Jelínková, Ph. D.
Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a uvedl v ní předepsaným způsobem všechnu použitou literaturu.

V Olomouci dne 24.12. 2010

Děkuji Mgr. Emě Jelínkové, Ph. D., za trpělivý a laskavý přístup, s nímž se ujala odborného vedení mé práce, za všechny podněty a připomínky i tvůrčí svobodu, kterou mi během jejího tvoření ponechala.

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Postkoloniální literární studia a teorie.....	10
3. Metodologie.....	19
4. Arundhatí Royová.....	25
5. Román <i>Bůh maličností</i>	28
6. Zadie Smithová.....	53
7. Romány Zadie Smithové versus <i>Bůh maličností</i>	58
8. Závěr.....	71
9. Summary.....	75
10. Bibliografie.....	80

1. Úvod

Západní způsob myšlení, jakkoli nás dovedl k vysoké technické vyspělosti, není rozhodně jediný možný, nebo dokonce jediný správný. Snahou o alternativní přístup vidění světa se často vyznačuje literatura bývalých britských kolonií. Koloniální éra však mnohé kultury výrazným způsobem rozpoltila nebo přinejmenším narušila, a tak jde o literaturu, pro kterou jsou zásadní témata jako hledání skutečné identity a rezistence vůči setrvávajícímu tlaku bývalých koloniálních mocností při současném specifickém jazykovém provedení.

Blíže tyto vlastnosti popisuje postkoloniální teorie literatury, která postkoloniální autory nachází ve více než tři čtvrtinách současné světové populace, tolik životů je totiž ovlivněno koloniální zkušeností. Takové pojetí je skutečně velice smělé, tato práce se proto pokouší na dvou současných autorkách - Zadie Smithové a Arundhati Royové - podrobit postkoloniální teorii literatury zkoušce její relevance.

K tomuto záměru jsem si zvolil obě spisovatelky i proto, že ženy byly v mnoha společnostech odsunovány do okrajové role, a byly tak rovněž v metaforickém smyslu slova kolonizované.¹ Jak uvádí na příklad publikace *The Cambridge Guide to Women's Writing in English* (1999), „útisk, kterému byly spisovatelky v období po dosažení nezávislosti jako ženy obecně vystaveny, byl v případě postkoloniálních autorek vyostřen nejen dědictvím kolonialismu, ale také mužsky zaměřenými nacionálními hnutími a jejich slovníkem sebevyjádření“.²

Četné univerzitní sylaby obě spisovatelky považují za postkoloniální, neboť tak se dnes literatura autorů s kořeny v některé z bývalých britských kolonií zpravidla označuje.³ Původní Britské impérium totiž patřilo k evropským koloniálním mocnostem a jak hovoří literární příručka *Key Concepts in Literary Theory* (2002), „postkolonialismus v literárních studiích souvisí s texty pocházejících ze zemí a kultur, které se někdy v jejich historii dostaly pod nadvládu evropských mocností“.⁴

Nedopouštíme se ale podobného nežádoucího generalizování, jaké skýtalo od šedesátých let hojně užívané označení literatura Commonwealthu, které k postkoloniálním autorům přistupovalo jako k odnoži anglické literatury? Neházíme vlastně opět tyto autory do stejného pytle, jenom s tím rozdílem, že jsme změnili jeho jmenovku? Mohou si být opravdu díla, která kulturně spojuje

pouze zkušenost s koloniální nadvládou, literárně teoreticky natolik podobná, že jim tím neupíráme na příklad právo na jejich národní specifičnost, která se tak vlastně paradoxně dostává do pozadí?

Starší označení bylo ideologicky vyprázdněné a nepřiznávalo této literatuře její specifický kontext a svébytnost, to novější je naopak podpořeno velmi rozsáhlou teorií. Nabízí se ale otázka, zda se do ní každý postkoloniální autor skutečně vměstná. Je nutně každý spisovatel či spisovatelka „exotického“ původu automaticky postkoloniální s tím, co je tomuto termínu přisuzováno?

Obě tyto autorky takový původ mají: Arundhati Royová má kořeny indické, Zadie Smithová z matčiny strany jamajské. Zadie Smithová však žije v Londýně, a ten je podle postkoloniální teorie literatury označován za tzv. metropolitní centrum; na rozdíl od bývalých britských kolonií, jako je na příklad Indie, kde žije Arundhati Royová, těm se přisuzuje úloha periferie.⁵

V postkoloniální teorii literatury jde o důležité pojmy. Metropolitní centrum udává kulturní měřítko, kterým se periferie musí chtít nechtít přizpůsobit, jelikož kultura bývalých kolonií zůstává zpravidla příliš narušena i po dosažení formální nezávislosti. Zjednodušeně řečeno lze říci, že tedy na příklad ve zmíněné Indii, kde se odehrává i většina příběhu knihy *Bůh maličkostí* (*The God of Small Things*, 1997) autorky Arundhati Royové, poněkud paradoxně stále platí kulturní imperativ bývalých koloniálních mocností, tedy diskurz v němž platí, že anglická kultura je lepší než indická a vzorem ctnosti je pokud možno být co „nejangličtější“.

Srovnání děl těchto dvou autorek je o to zajímavější, že nabízí pohled jak z tzv. metropolitního centra, tak z periferie: dva nejzazší úhly. Ambicí této práce není tedy pouze srovnání obou autorek se zřetelem na základní ideologické prvky postkoloniální literární teorie, ale také její vymezení a definování hranic její platnosti. Obě spisovatelky jsou si přitom ale jinak v mnoha ohledech podobné. Obě pracují s tematikou rozdvojenosti a hledání identity, jejich věkový rozdíl není generační a obě píšou v současné době.

V dnešní době existuje již mnoho publikací, které se postkolonialismu samostatně věnují, nicméně asi nejvýznamnější pozici si mezi nimi stále zachovává několikrát publikovaná kniha *The Empire Writes Back* (1989) od trojice autorů, kteří učí na prestižních australských univerzitách. Kromě toho, že nabízí koncepčně jednotný výklad, jde zároveň o práci velmi syntetickou a s

širokým záběrem, a tudíž také hojně citovanou. Pro ilustraci uvedu na příklad část slovníkového hesla „postkoloniální literární teorie a kritika“, které nalezneme v *Lexikonu teorie literatury a kultury* (2006).

Nejznámější spis týkající se postkoloniální literární teorie a kritiky, který vysvětluje především vztah k literární praxi, představuje společné dílo *The Empire Writes Back* (Impérium Odepisuje, 1989) Australanů B. Ashcrofta, G. Griffithse a H. Tiffin(ové). Toto dílo nabízí výzkumnou zprávu jako podklad k vytvoření teorie. Obsahuje i poetologické koncepty autorů a komparativní synopse konceptů psaní a strategií v literatuře, na něž se zde nahlíží podle vlastního modelu jako na výraz decentralizačního procesu. (Nünning 619)

I tato práce se do značné míry opírá o tuto knihu, snahou autora je však prezentovat postkoloniální teorii literatury z různých zdrojů, které lze koncepčně sjednotit. To je předmětem zejména druhé kapitoly této studie, která stručně prezentuje postkoloniální teorii literatury, potažmo postkoloniální studia v jejich základních myšlenkových tezích s ohledem na historické souvislosti.

Ve stejném období jako Arundhati Royová a Zadie Smithová se „vyrojily“ i jiné spisovatelky jako na příklad americko-indická autorka Jhumpa Lahiriová nebo Monica Ali ve Velké Británii. V kapitole nazvané Metodologie však vysvětlují, že důkladnou srovnávací analýzu provádím jen s ohledem na postkoloniální teorii samu; neodkazují se na jiná (domněle) postkoloniální díla či autory, kterými bych chtěl dokazovat postkoloniální charakter děl obou zkoumaných autorek. Také zde vysvětlují, že zkoumat širší literární okruh děl je nad možnosti omezeného rozsahu této práce.

Samotná analýza románu *Bůh maličkovství*, která následuje po stručném představení Arundhati Royové, ukazuje navzdory mnoha četným rozporům a paradoxům, které zde vyvstávají, na všeobecnou shodu s postkoloniální teorií.

Romány Zadie Smithové, jak ukazuje sedmá kapitola, nicméně už tak výraznou shodu s postkoloniální teorií u této mladé a překvapivě talentované autorky nevykazují. Jejich výrazně klasicizující styl nás odkazuje také k anglické literární tradici; sama spisovatelka navíc tvrdí, že je její dílo poplatné dílu E. M. Forstera. Důležitou příčinou může být i fakt, že Zadie spadá již do druhé generace diasporálních autorů, kteří jsou poněkud více asimilovaní. Výchozím dějištěm jejich prací je především Londýn, imperiální centrum. Toto prostorové východisko

staví její romány do poněkud odlišného světla, než jak obvykle vnímáme díla autorů žijících na tak zvané periférii. V tomto ohledu se zde jako případný nabízí spíše termín literatura post-imperiální.

To však neznamená, že by se zde postkoloniální témata jako pocity kulturní vykořeněnosti a s tím spojené hledání vlastní identity neobjevovala vůbec; jsou však natolik odideologizovaná a odtržená od postkoloniální teorie literatury, že je jejich výklad relevantní spíše skrze hlediska umělecké, jako je například krása, která sehrává stěžejní úlohu zejména v jejím posledním díle.

Navzdory od naznačeného odklonu od poplatnosti postkoloniální teorii - zejména v případě románů Zadie Smithové - však tato práce neposkytuje definitivní odpovědi, jak bychom si měli obě tyto autorky zaškatulkovat či zredukovat. Jejím cílem je totiž spíše naopak poukázat na omezenost veškerého nálepkování, protože pestrobarevný svět tvůrčí umělecké práce není možné spoutat jakoukoli ideologií či terminologií.

Poznámky:

¹ viz. Gayatri Chakravorty Spivak *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (London: Methuen, 1987) 150 – 197.

² Lorna Sage, *The Cambridge Guide to Women's Writing in English* (New York: Cambridge UP, 1999) 507.

The constraints under which women writers have generally laboured, have been for post-colonial women writers exacerbated not only by the legacy of colonialism but also by the masculine identifications of nationalist movements and their vocabularies of self-expression in the post-independence period.

³ Předpona „post“ vyjadřuje proces konfrontace s koloniální konstelací, který začal již v raných dobách kolonialismu. V užším smyslu se postkolonialismus vztahuje na období nezávislosti kolonií. To se většinou nechápe jednoduše chronologicky (analogicky k post-colonial, s pomlčkou jako synonymum pro post-independent), ale bývá spojováno s dozníváním kolonialismu či s jeho obnovenými formami viz. Ansgar Nünning, ed., *Lexikon teorie literatury a kultury* (Praha: Host, 2006) 618.

⁴ Julian Wolfreys, Ruth Robbins and Kenneth Womack, *Key Concepts in Literary Theory* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006) 22.

“Postcolonialism refers in literary studies to literary texts produced in countries and cultures that have come under the control of European powers at some point in their history“.

⁵ Metropolitní centrum si podle postkoloniální teorie literatury udržuje na úkor tzv. periferie díky politice záměrného „vytěšňování“ periferie („othering“) mocenskou a kulturní dominancí viz. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back* (London: Routledge, 1993) 4, 32, 87-89, 105

2. Postkoloniální literární studia a teorie

Postkoloniální literární studia historicky souvisí s plodnou literární tvorbou bývalých britských kolonií v padesátých a šedesátých letech minulého století, kdy v souvislosti s rozpadem bývalého Britského impéria a ustavením Britského společenství národů (British Commonwealth) a později Společenství národů (Commonwealth of Nations), řada států Afriky, jihovýchodní Asie a Karibiku přecházela z tzv. koloniální éry do postkoloniální. Objevil se termín literatura Commonwealthu (Commonwealth literature) a v roce 1964 se o ní na půdě univerzity v Leedsu konala první konference. „Odhlédneme-li od nepřesného jednotného označení (které již z důvodu proměnlivého členství jednotlivých zemí nebylo výstižné), bylo nedostatkem těchto studií jejich stanovisko, že anglická literatura je velmi rozvětvená, v důsledku čehož byla nakonec rodná země anglosaské kultury učiněna měřítkem ostatních literatur“ (Nünning 619).

Kritika takového pojetí se vyostřila koncem sedmdesátých let dvacátého století, kdy Edward Said ve známé knize *Orientalismus: západní koncepce Orientu* (Orientalism: Western Conceptions of the Orient, 1978) poukázal, jak předpojaté je západní vidění Orientu, neboť vychází z tradice myšlení, které je mocensky orientované a shlíží na ostatní kultury z povýšené pozice privilegovaných a odsunuje je tak do role „těch druhých“. ¹ Tyto zásadní myšlenky orientalismu, které navazují na poststrukturalismus Michela Foucaulta, se pak v navazujících osmdesátých letech staly významným inspiračním zdrojem postkolonialismu.

Kromě poststrukturalismu se postkoloniální studia opírají zejména o filozofii dekonstrukce. Přední literární teoretičkou je v tomto ohledu Gayatri Chakravorty Spivak, která zprostředkovala americké literární vědě Deridovu *Gramatologii* (1974) ve vlastním překladu. Spivak se v oblasti postkoloniality zabývá otázkou identity, a to aplikovanou především na trojici pojmů rasa, třída a pohlaví.

Třetím nejčastěji uváděným teoretikem v oblasti postkoloniální literatury bývá obvykle Homi K. Bhabha, který řeší problém vykořeněnosti postkoloniálního autora respektive jeho schizofrenní situace, kdy je nucen balancovat mezi dvěma kulturami, ke kterým plně nepatří. Známá je v tomto ohledu jeho kniha *Místo kultury* (The Location of Culture, 1994).

Od doby, co vyšlo první vydání průlomové publikace zabývající se postkoloniální literaturou *The Empire Writes Back* (1989) se termín postkoloniální začal skloňovat ve všech možných pádech a vztahovat k mnoha různým oblastem a oborům přes politiku, sociologii, antropologii až po ekonomiku, což nebylo vždy ku prospěchu. Již původní pojetí, tak jak jej definovala trojice australských autorů je nesmírně široké; postkolonialismu se týkají „veškeré kultury ovlivněné imperiálním procesem od doby jejich záboru až po dnešek“ (Ashcroft 194).² Tímto přístupem sem tedy řadíme i osadnické kolonie (Spojené státy, Kanada, Austrálie, Nový Zéland), což lze v souladu s mnohými odpůrci této koncepce považovat za přinejmenším problematické.

Spojené státy na příklad vzhledem k jejich současnému postavení světové supervelmoci lze jen těžko pokládat za kulturní periferii, jejichž literatura je původními kolonizátory přehlížena jako okrajová či odvozená. Je však třeba přiznat, že z historického hlediska právě Spojené státy, vzhledem k jejich vztahu k Velké Británii, chápaným jako vztah periferie k metropolitnímu centru, prošly vývojem, který je analogický pro postkoloniální literatury všude ve světě. Jejich literatura totiž také nebyla navzdory formální samostatnosti zprvu dlouho považována za svébytnou. „Byla přijata jako odnož rodičovského stromu“ (Ashcroft 15).³

Tímto jsme již částečně odpověděli na otázku proč se postkoloniální teorii vlastně zabývat, a to navzdory faktu, že je většina zemí bývalého Britského impéria z formálního hlediska svobodných. Základní teze postkolonialismu je taková, že ačkoli oficiální samostatnosti bylo dosaženo, původní kulturní identita zůstává znásilněna k obrazu kolonizátorů, kteří si stále skrze ovládání masmédií udržují svou hegemoniální pozici, pozici centra, které je nadřazeno vůči své periferii. „Toto zaměření se na vztah mezi kulturou a mocí je dominantním rysem postkolonialismu.“⁴

Kultura, o které je zde v souvislosti s jejím propojení s mocí řeč, je pochopitelně kultura kolonizátorů, tedy západní kultura. Proto se „nejrelevantnější sféra postkoloniálního myšlení soustředí na decentralizaci západní kultury a jejich hodnot,“ jak uvádí David Carter ve své příručce literární teorie.⁵ Ptáme-li se po příčinách či motivaci takto orientovaného myšlení, vhodnou odpověď lze nalézt v publikaci *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (2005), kde se mimo jiné píše že „z postkoloniálního hlediska jsou západní hodnoty a tradice

myšlení a literatury, zahrnující rovněž některé formy postmodernismu, vinné z potlačujícího etnocentrismu“.⁶

Hodnoty, tradice a kultura mají pochopitelně souvislost také s historií, postkoloniální texty se jí proto často zabývají, zmiňovaná „decentralizace západní kultury a jejích hodnot“ v nich proto probíhá také v rámci nového přístupu k ní; v rámci postkoloniálního hlediska. „Obvykle přijímaná historie je zfalšována, přepsána a zreorganizována z pohledu obětí jejího ničivého chodu“.⁷ Australský básník Les Murray dokonce tvrdí, že v rámci postkoloniálního myšlení se „čas rozšiřuje v prostor“.⁸ Jakkoli to zní podivně je třeba vzít na vědomí, že postkoloniální texty vznikají pod vlivem odlišného kulturního prostředí, a proto sobě mohou zahrnovat i odlišné chápání zdánlivě neměnných pojmů. Tento fakt pochopitelně ztěžuje jejich správné pochopení západními čtenáři, správná interpretace postkoloniálních textů, se proto často neobejde bez uvedení širšího kulturního kontextu.

Postkoloniální „přepisování historie“ v sobě pochopitelně odráží také problematiku nerovnoprávného vztahu mezi kolonizátorem a kolonizovaným. Kolonizátoři se kolonizovaným vždy snaží vnutit své vlastní kulturní návyky, instituce i hodnoty. Je třeba mít ale na paměti, že tento vztah je poněkud ambivalentní, neboť výsledkem tohoto napodobování není jejich prostá reprodukce, ale spíše falešná nebo rozmazaná kopie. Jeho podstatu obvykle označujeme termínem mimikry.

Mimikry mohou často působit jako strašák, neboť napodobování má vždy blízko k zesměšňování či parodii.⁹ Kopírování kolonizované kultury, chování, způsobů a hodnot sebou však vždy nese problematiku určitého zesměšňování, což představuje i jistý druh hrozby. Podle pojetí Homi K. Bhabhy proto platí, že „mimikry jsou zároveň podobností i hrozbou“.¹⁰

Neznamená to však, že by mimikry vzhledem ke svému subverzivnímu potenciálu představovaly pro kolonizované kultury jen pozitivní prvek. Je třeba mít na paměti, že jde zároveň o nástroj jejich znásilňování. V tomto směru Bhabha ve své knize uvádí, že „mimikry představují ironický kompromis“ (Bhabha 86).¹¹ Imitováním jiné kultury kolonizované národy značně obětují své vlastní a výsledná dvojitá identita je staví mimo příslušnost k jakékoli kultuře, neboť se pak každá z nich jeví jako rozmazaná či falešná.

Byl to již zmíněný Edward Said, který převzal Foucaultovo pojetí diskurzu, aby poukázal, jak vhodně se hodí k popsání koloniálních praktik, které fungují jako nástroje moci. Diskurz Foucault představuje jako systém vyjádření v jejichž rámci může být poznáván svět. V tomto systému dominantní skupiny společnosti konstituují oblast pravdy vnucením specifického vědění a hodnot nad dominovanými skupinami. Svět zde zkrátka není, aby se o něm mluvilo, ale je to spíše skrze sám diskurz, jakým svět dostává svou existenci. V tomto diskurzu ovšem existují jistá nepsaná pravidla. Podle nich mohou být vytvářena jen některá vyjádření v rámci tohoto diskurzu. Právě tato pravidla určují i jeho povahu.

Máme-li být konkrétní, co se týče těchto pravidel, lze uvést na příklad náš způsob třídění a klasifikace, který je často založený na systému binárních opozic jako jsou třeba slunce a měsíc, muž a žena, černá a bílá. Problém tohoto systému tkví v tom, že neumožňuje víceznačnost a vytěsňuje další možné významy mezi kategoriemi. Postavíme-li vedle sebe na příklad páry jako muž-žena, dítě-dospělý, přítel-cizinec, tak nám rámec této logiky neposkytuje žádné překrývající se místo nebo rozmezí. Současné poststrukturalistické a feministické teorie toto pojetí kritizují, neboť má za následek násilnou hierarchičnost, a také protože jeden termín obvykle dominuje nad druhým: muž nad ženou, narození nad smrtí, bílá nad černou a další.

Pojem diskurzu je v tomto ohledu klíčový, protože spojuje moc a vědění dohromady. Michel Foucault, který rozvíjí tuto myšlenku v knize *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings* (1980) v ní popisuje spojitost vědění s mocí. V eseji nazvané "Prison Talk" ("Vězeňská mluva") mimo jiné vysvětluje, že moc se bez vědění nedá uplatnit. „Využití moci neustále vytváří vědění a obráceně zase vědění vždy vytváří účinek moci.“¹² Ti kteří mají moc, tak mají kontrolu nad tím, co víme a jak to víme, a ti, kterým patří vědění, mají zase moc nad těmi, kdo ho nemají. Toto spojení mezi věděním a mocí je obzvláště důležité ve vztahu mezi kolonizátorem a kolonizovaným, neboť nám odhaluje, že vědění slouží jako mocenský nástroj a že skutečné uplatnění moci tak není možné bez ovládnutí a kontroly diskurzu.

V praxi to znamená především ovládnutí masmédií a dohled nad užívaným jazykem. Jazyk představuje zásadní složku kultury a vzdělávací systém okupující velmocí vždy prosazuje za normu „standardní“, „čistou“, „opravdovou“ verzi jazyka. Ostatní varianty, ve které se tento jazyk promění, jsou odsunovány jako

nečisté. Angličtina imperiálního centra se skutečně liší od angličtiny v postkoloniálních zemích, což jim dává možnost je odsunout jakožto „jiné“ na „periferii“ důležitosti a moci.

Postkoloniální autoři proto jen obtížně píšou jazykem, který je jim kolonizací vnucený, a třebaže se stal součástí jejich myšlení, není jim zcela přirozený. Výstižně to popisuje Raja Rao ve své předmluvě k románu *Kanthapura* (1938).

Psaní pro mě nebylo snadné. Člověk musí vyjádřit vlastního ducha v jazyce, který mu není vlastní. Musíte zachytit nejrůznější odstíny a neúplnosti určitého způsobu myšlení, které v cizím jazyce působí jaksi zanedbaně. Užívám slova „cizí“ přestože angličtina pro nás ve skutečnosti není jazykem cizím. Je to jazyk naší intelektuální stránky – tak jako byl dříve sanskrit nebo perština – ale už ne naší stránky emocionální. Jsme instinktivně bilingvní, mnohé naše psaní je takové. Nemůžeme psát tak jako Angličané. Neměli bychom. Nemůžeme psát pouze jako Indové.¹³

Autoři ze zemí jako uvedený Raja Rao se ocitají ve složité pozici. Jsou rozděleni mezi dvě kultury, jenže plně nezapadají do žádné z nich. V této schizofrenní pozici jsou tak zároveň z obou kultur vyloučeni.

Podle autorů knihy *The Empire Writes Back* však tato situace nemusí být nutně tak docela beznadějná, neboť existují dva způsoby, jakými se s ní mohou postkoloniální autoři vypořádat:

Tím prvním je zrušení nebo popření angličtiny jako privilegovaného jazyka, což zahrnuje odmítání metropolitní moci nad prostředky komunikace. Ten druhý je naopak přisvojení a rekonstituování jazyka centra, proces přebírání a tvarování jazyka k novému užití, značí vymezení se od koloniální privilegovanosti. (Ashcroft 38)

Popřením angličtiny máme na mysli „standardní“ angličtinu, kterou se hovoří ve Velké Británii, angličtinu, která reprezentuje metropolitní centrum a je považována za „vhodnou“, „opravdovou“, „čistou“ atd. Odmítání její privilegovanosti zasahuje vžité představy o její normativní a estetické hodnotě a také představu, že slova sama o sobě mají svůj tradiční fixovaný význam. Klíčový je proces přizpůsobení „starých“ slov v novém kontextu, který je schopen jim dát jiný význam.

Ještě výraznější způsob, kterým se postkoloniální autoři snaží zprostředkovat svou kulturu na pozadí anglického textu, je využití nepřeložených slov domorodého jazyka. Ta mají svou významnou funkci ve vytváření odlišnosti a zprostředkování kulturní zkušenosti tam, kde prostá angličtina naráží na limity své sdělnosti a autenticity.

Obecný problém textů této hybridní povahy, které zprostředkovávají jakýsi mezikulturní dialog, spočívá ovšem v nebezpečí vyvolání neskutečných, neopravdivých domněnek a představ o druhém etniku, proto postkoloniální autoři nemohou nepřekládaná slova příliš nadužívat. Označení „texty hybridní“ povahy neužívám náhodou, termín hybridita je totiž v rámci postkoloniální teorie literatury velmi důležitý.

Hybridita u postkoloniálních kultur, přes veškeré slabiny a problémy, které obnáší s ní spojená otázka autenticity (co je hybridní lze obtížně zařadit), představuje jejich klíčovou stránku. Koneckonců jde také o jeden z nejčastěji užívaných a diskutovaných termínů v postkoloniální teorii. Hybridita se, zjednodušeně řečeno, vztahuje k vytváření nových mezikulturních forem v rámci styčných ploch daných kolonizací. Úžeji se hybriditou zabývá na příklad kniha *Hybridity: Limits, Transformations, Prospects* (2007), jejímž autorem je Anjali Prabhu.

Existuje však i jiný termín, se kterým se lze v postkoloniální teorii při označování smíšení různých výchozích kultur setkat, a tím je synkretismus. Chceme-li se vyhnout pojmu hybridita, se kterým mají někteří kritici potíže, synkretismus je označení, které lze v podobném kontextu rovněž použít.¹⁴ Synkretismus je rovněž úzce spojen s pojmem synergie:

Tímto termínem se zdůrazňuje, že postkoloniální kultury jsou výsledkem mnoha sil různě přispívajících k novému a komplexnímu kulturnímu celku. [Termín] Synergie (...) nám zdá se poskytuje cestu jak se vyhnout některým méně šťastným aspektům termínu hybridita. (Ashcroft et al., Key Concepts 229)¹⁵

Postkoloniální teorie, jak je z textu patrné, má velmi široký záběr, své podněty čerpá mimo krásnou literaturu také z filozofie, historie nebo politologie. Ty jsou pak aplikovány nejen na otázky týkající se rasy nebo pohlaví, ale i charakteru našeho myšlení obecně a toho jak se projevuje v jazyce. Hloubkou svého dosahu

pak zabíhá až ke způsobům, jakými je sama lidská identita představována v moderní době.

Poznámky:

- ¹ Toto „vytěšňování“ do role „těch druhých“ (the other) nebo „druhořadých“ se v rámci postkoloniální teorie v angličtině obvykle označuje termínem „othering“.
- ² „all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day.“
- ³ „But it was accepted as an offshoot of the ‘parent tree’.“
- ⁴ Peter Childs, Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (New York: Routledge, 2006) 184.
„This concern with the relationship between culture and power is the dominant feature of postcolonialism.“
- ⁵ David Carter, *Literary Theory* (Harpenden: Pocket Essentials, 2006) 115.
„the most relevant concern of postcolonial thought has been the decentralisation of western culture and its values.“
- ⁶ Raman Selden, Peter Widdowson, and Peter Brooker, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* 5th ed. (London: Pearson Education Limited, 2005) 218.
„From a postcolonial perspective, Western values and traditions of thought and literature, including versions of postmodernism, are guilty of a repressive ethnocentrism.“
- ⁷ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, 2nd ed. (London and New York: Routledge, 2004) 33.
„Received history is tampered with, rewritten, and realigned from the point of view of the victims of its destructive progress.“
- ⁸ Les Murray, „Wilderness“ in *The Weatherboard Cathedral* (Sydney: Angus and Robertson, 1969); cit. in Ashcroft, 2nd ed. 33: „time broadens into space“.
- ⁹ Tímto termínem se výrazněji zabývá Homi K. Bhabha na příklad v již zmíněném díle *Místo kultury*.
- ¹⁰ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994) 86.
„mimicry is at once resemblance and menace“
- ¹¹ mimicry represents and ironic compromise“.
- ¹² Michel Foucault, „Prison Talk,“ *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings*, ed. Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1980) 52.
„The exercise of power perpetually creates knowledge and, conversely, knowledge constantly induces effects of power.“
- ¹³ Raja Rao, *Kanthapura* (London: George Allen & Unwin, 1938) vii.
“The telling has not been easy. One has to convey in a language that is not one’s own the spirit that is one’s own. One has to convey the various shades and omissions of a certain thought-movement that looks maltreated in an alien language. I use the word ‘alien’, yet English is not really an alien language to us. It is the language of our intellectual make-up. We are all

instinctively bilingual, many of us writing in our own language and English. We cannot write only as Indians.”

¹⁴ viz. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies* (London and New York: Routledge, 2001) 229.

¹⁵ „A term used to emphasize that postcolonial cultures are the product of a number of forces variously contributing to a new and complex cultural formation. Synergy, (...) is perhaps a way of escaping from some of the less fortunate aspects of the term hybridity.“

3. Metodologie

Jak již bylo ilustrováno v předchozích kapitolách k postkoloniální literatuře se váže značné množství teorie, která nejenže přehodnocuje západní ideologii a staví tuto literaturu do jejího svébytného kontextu, ale rovněž ji výrazně definuje po stránce tematické, jazykové nebo žánrové. Mnohdy dokonce do té míry, až se nám může zdát, že se tak děje z pohnutek jakési politické korektnosti či módy, kdy nechceme konkrétně označit příslušníky některých národů. Množství literatury, se kterou postkoloniální teorie pracuje, je totiž, jak už bylo naznačeno, opravdu široké. Je proto otázkou zda není označení postkoloniální literatura paradoxně zneužívané jako zastírací manévr její pestrosti a variability.

Problematickostí tohoto přístupu totiž spočívá ve směšování národnostních a rasových kritérií s vlastnostmi čistě literárními. Mějme na paměti, že označení této literatury jakožto postkoloniální se koneckonců opírá také o národnostní, případně rasové hledisko, jak dokládá i publikace oxfordské provenience Ellekeho Boehmera, ve které se na téma označení postkoloniální literatury uvádí následující: „Je to způsob seskupení literatur napsaných v zemích, které byly kdysi britskými koloniemi a také některých odnoží britského písemnictví, zejména černošského.“¹

Postkoloniální literatura však přece jen dostala v rámci postkoloniální teorie literatury jisté vlastnosti paušálně přisouzeny, a tak dnes ve skutečnosti není pouze označením pro literaturu bývalých britských kolonií, jak to naznačuje citovaná definice, ale je také označením ideologickým, které je její nedílnou součástí jako jedna strana téže mince.

Kámen úrazu ale spočívá v tom, že s aplikací čistě literárních vlastností na tuto „ideologii“ je třeba zacházet velmi obezřetně. Podobně jako nemůžeme tvrdit, že feministickou literaturu píše jen ženy, a to navíc bez výjimek ženy všechny, těžko může platit, že všichni postkoloniální autoři, a to pouze oni (myšleno autoři z patřičných zemí), píše literaturu o vlastnostech, které jí přisoudíme.

Ty by totiž museli být tak pregnantně definovány, že bychom se na jejich základě měli v ideálním případě opět dobrat k postkoloniálním autorům. Dovedeno ad absurdum by se nám hypoteticky vzato mohlo stát, že by tak těmito vlastnostem odpovídal třeba Kipling. Vezmeme-li navíc v úvahu nesmírnou

komplexnost literárních děl, jistá rezervovanost, která nás opravňuje k tomuto prověřování proto na místě je.

Na druhé straně je ovšem třeba si uvědomit, že při zkoumání literatury nemůžeme postupovat zcela mechanicky a navzdory vytyčeným výhradám, které jsou pro lepší srozumitelnost poněkud nadsazeny, je na místě také jistá tolerance.

Situaci tohoto bádání asi nejlépe vystihuje přirovnání ke vztahu lékař a pacient, kdy je pacientovi na základě několika příznaků diagnostikována patřičná choroba. Pod touto „chorobou“ si lze představit postkoloniální teorii literatury, která se má rovněž projevovat sérií příznaků, kterými bychom mohli tuto literaturu charakterizovat. Jednotlivé příznaky, pracují-li s tímto průměrem, mohou odpovídat širokému okruhu nemocí nebo také pomyslným skupinám literatur, avšak jejich četná kombinace třeba pouze jediné. Všechna kritéria ovšem naplněna být nemusí. Jako je jiný každý pacient, tak také knihy jsou každá zcela svébytná, zde zmíněná tolerance k drobným odlišnostem.

Značná komplikovanost správné „diagnózy“ literárního díla, kterou jsem výše nastínil, bohužel znemožňuje seriózní rozbor většího počtu autorů. V ideálním případě by bylo pochopitelně nejvhodnější podrobit zkoumání všechna díla postkoloniální literatury nebo alespoň jejich velkou část a k tomu ještě navíc ověřit, zda náhodou třeba jiná díla některých evropských mocností paradoxně nenesou četné rysy odpovídající postkoloniální teorii literatury, aby bylo zřejmé, zda nejsou na příklad příliš všeobecné. Taková práce by ale nutně byla nadmíru rozsáhlá, nebo naopak vedla k přílišné povrchnosti.

Zkoušet najít prvky postkolonialismu v evropské literatuře je sice také nesporně zajímavé téma, kterým bychom mohli zkusit postkoloniální teorii literatury nabourat, ale kromě toho, že by mohlo jít o pokus značně umělý, vyhnuli bychom se tak vlastně skutečnému předmětu bádání.

Z metodologického hlediska proto pokládám za vhodnější podrobit důkladné analýze v první řadě samotná díla postkoloniální literatury, tedy alespoň pokud vycházíme z národnosti jejich tvůrců. Bylo by samozřejmě možné sledovat pouze jednoho autora či autorku, ale takový vzorek by měl vzhledem k nemožnosti srovnání slabou vypovídající hodnotu, z čehož vyplývá, že autorky či autoři musí být minimálně dva.

Nechci tím tvrdit, že kombinace obou pohlaví by bylo míchání hrušek s jablky, ale ideálně by se tato dvojice měla lišit pouze národností, aby ostatní faktory hrály

jen zanedbatelnou roli. Arundhatí Royová a Zadie Smithová se k tomuto účelu hodí zkrátka výborně. Při rozboru jejich děl se zvláště zaměřuji na ty rysy či interpretace, které nějak souvisí s postkoloniální teorií literatury, ale nezamlčuji ani ty, které jsou s nimi v příkrém rozporu.

Chceme-li dosáhnout vyváženého komplexního pohledu, je dle mého názoru důležité zkoumat typické aspekty postkoloniálního písemnictví na každém díle dohromady a nikoli odděleně. Připravíme-li si pouze jedno hledisko na každý text zvláště, pokládám tento postup za neprůkazný, máme-li vůbec tvrdit, že postkoloniální literatura nese některé typické znaky či vlastnosti.

Třebaže se tato logika může jevit jako samozřejmá, na příklad publikace *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English* (2007), jak naznačuje následující citace z jejího úvodu, takto účelově otevřeně postupuje:

„U kapitol, jež budou následovat, obsahuje každá detailní analýzu jednoho nebo více literárních textů, které souvisí s konkrétním aspektem postkoloniálního písemnictví a kritiky.“²

Takovýto způsob zkoumání vlastně vůbec nedokazuje, že jsou pro postkoloniální literaturu typické některé vlastnosti či aspekty. Ačkoli je třeba přiznat, že se tato kniha prověřováním postkoloniální teorie jako takové nezabývá a přistupuje k ní pouze z hlediska její aplikace, výběrem příslušných textů zaměřených pouze na jeden aspekt ji rozhodně neutvrzuje. Je to podobné jako bychom o evropské literatuře tvrdili, že se typicky zabývá cestováním a dokazovali to na knize *Robinson Crusoe* (1719) a k tomu případně ještě odkazy na knihy jako na příklad *Gulliverovy cesty* (*Gulliver's Travels*, 1726). Serióznější je v tomto ohledu, jak se domnívám, postup právě opačný: vyzkoušet raději více hledisek na úzkém výběru textů, a tím prokázat jejich specifickou hned z několika úhlů pohledu, jak se o totéž snaží i tato práce.

Postkoloniální texty k jejich správnému pochopení od nás navíc vyžadují i jistou dávku vcítění se do odlišného kulturního prostředí, což mnohdy obnáší i znalosti některých kulturních reálií. Důsledky komercializace tanečního dramatu kathakali v Kérale v románu *Bůh maličkovství* na příklad lépe vyniknou ve světle informací o jeho starobylém původu, svůj rozbor proto opatřuji i řadou kulturních odboček a vzhledů na místech, kde bychom jinak u západní literatury volili „pohled

z ptačí perspektivy“, protože se domnívám, že by se nám v tomto případě vymstil jako poněkud povrchní a zkratkovitý.

Na druhé straně jsem si však záměrně poněkud kacířsky dovolil „zanedbat“ některé odkazy na Shakespeara či jinou koloniální literaturu, jejím rozbořením, domnívám se, bychom se totiž dostávali do nesprávného kontextu evropské literatury. Rozbor postkoloniální literatury, máme-li vůbec brát jako specifickou, vyžaduje od nás i specifický přístup, některé postupy proto „zanedbávám“ zcela záměrně.

Zmínil jsem již na příklad, že postkoloniální teorii literatury neuniká ani oblast žánru v literatuře. Významnou úlohu má v tomto kontextu především autobiografie, jak o tom svědčí na příklad kniha *Postcolonial Theory and Autobiography* (2008). Četnost autobiografie v postkoloniální literatuře není rozhodně náhodná, samotnou autobiografičnost, bychom si však s touto literaturou měli spojovat spíše sekundárně. Kromě toho, že je autobiografie obvyklá také pro západní literární kánon, osobní záležitosti týkající se autora by neměly, domnívám se, sloužit jako vodítka k zařazení této literatury do jiné kolony než právě opět pouze autobiografická literatura, nikoli ovšem postkoloniální.

To, co tuto literaturu tak úzce pojí s autobiografií je fakt, že tento žánr stejně jako postkoloniální autoři mají velmi těsný vztah k tématu identity respektive jejího hledání a v tomto smyslu také s knihou Davida Huddarta souhlasím.

Dokonce si troufám souhlasit i s jiným názorem, který tato kniha uvádí:

„Autobiografie ve svém nejširším smyslu slova, zdá se, poskytuje vhodný žánr, který v sobě dokáže obsáhnout křížovatky kultur od Východu k Západu“.³

Autobiografie opravdu sjednocuje tuto literaturu s literaturou západní, jenže pro rozlišení postkoloniální literatury není klíčové najít spojení, které nás slučuje s literaturou naší – v tomto ohledu bychom ji mohli také prostě nazývat termínem literatura – jde naopak o to, najít její rozdělení; najít tyto křížovatky a vymezit jejich hranice.

Sama postkoloniální literatura je nakonec v tomto ohledu v první řadě literatura hledačská, otázka hledání sebe sama, hledání identity, autobiografičnosti, je zde důležitá, protože nejde o to, se identifikovat s literaturou západní, ale naopak se od jejího kulturního tlaku oprostít a vymezit. Její autoři pocházejí sice z kultur, které mají staré a hluboké kořeny, nicméně kultur poznamenaných a Západem navíc mnohdy natolik přehlížených, jako kdyby snad

ani nebyly, proto tento boj o zřetelnou existenci a identitu, díky níž by mohli vyjít ze stínu; pokud ne přímo na výsluní, tedy alespoň nalézt místo na slunci.

Samotné životopisné údaje, do kterých bychom navíc při sledování autobiografických prvků v dílech těchto autorek mohli snadno zabřednout, považuji z hlediska postkoloniálního myšlení spíše za samoúčelové, tímto směrem se proto ve výkladu těchto děl, nejsou-li skutečně relevantní, příliš neubírám.

V souladu s postkoloniální teorií literatury zvlášť pečlivou pozornost věnuji úloze, kterou v těchto dílech sehrávají jazyk, odmítání západního diskurzu, identita či místo. Lze samozřejmě namítnout, že zejména první dvě kategorie by bylo možné vyčlenit na příklad i u postmodernismu a feminismu a je to námitka jistě správná, neboť tyto směry spolu úzce souvisejí.

To co je specifické právě pro postkoloniální texty z hlediska jazykového jsou nepřekládaná slova či jinak související projevy hybridity. Odmítání západního diskurzu nebo západního způsobu myšlení není v těchto dílech vždy snadné rozeznat, neboť je třeba vzít na zřetel, že tito autoři píšou svoje texty často pro západní publikum, takže se tento aspekt projevuje mnohdy skrytě, na příklad ironií. Hledání identity je pro postkoloniální texty zcela klíčové a projevuje se v nejrůznějších formách a tématech. Význam místa je důležitý zejména v souvislosti s diasporou, která se v těchto textech také projevuje, hraje však méně zásadní roli.

Všechny tyto aspekty se v díle projevují zejména v rovině samotného příběhu, který často vyžaduje doplnění patřičným kontextem. Nástroje západní literární vědy, jakkoli toto označení může znít pateticky, nás totiž velmi snadno mohou svést na scestí našeho vlastního literárního kontextu, který sice pochopení těchto děl neznemožňuje, ale jejich význam může značně posunout. Postup, který zde proto za účelem vhodného posouzení děl volím, není možná v některých ohledech obvyklý, z metodologického hlediska je však oprávněný.

Poznámky:

- ¹ Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature*, 2nd ed. (Oxford: Oxford UP, 2005) 4.
„It is a way of bracketing together the literatures written in those countries which were once colonies of Britain, as well as, increasingly, some branches of British writing, most notably black British literature.“
- ² C. L. Innes, *Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) 13.
„In the chapters that follow, each will include detailed analysis of one or more literary texts which relate to a particular concern in postcolonial writing and criticism.“
- ³ David Huddart, *Postcolonial Theory and Autobiography* (New York: Routledge, 2008)
Autobiography in its widest definition seems to provide a convenient genre to embrace the crossroad cultures from East and West.

4. Arundhatí Royová

Arundhatí Royová ¹ se zapsala do světové literatury ² zatím především svým románem *Bůh maličkostí*, a přestože se tato práce hodlá věnovat, jak už bylo naznačeno, zejména dílům a nikoli jejich tvůrcům, pár slov se sluší říci také o jeho autorce.

Suzanna Arundhatí Royová se narodila 24. listopadu roku 1961 v Ásámu, severovýchodní části Indie do smíšeného manželství syrsko-křesťanské matky a bengálského otce hinduistického vyznání. Rodiče se rozvedli, když byli ona a bratr ještě velmi malí. Jejich matka Mary byla nucena se s dětmi vrátit do rodného domu v malém městě Ajamanam ležícím v Kérale, jižní části Indie, kde Arundhatí posléze vyrůstala.

Mezi životem jejího raného mládí a knihou, která se odehrává právě v tomto prostředí, lze jistě spatřovat paralelu. Také autorčina senzitivita k sociální nespravedlnosti, vyjádřená v knize prostřednictvím její románové hrdinky Ammu, nás ponouká hledat souvislosti s událostmi jejího dětství: její matka Mary byla totiž jakožto rozvedená žena také nucena čelit odmítání a předsudkům místní společnosti.

Po skončení střední školy odešla šestnáctiletá Royová do Nového Dillí, kde později vystudovala architekturu; i zde můžeme nacházet podobnost s knihou, protože její protagonistka Ráhel architekturu rovněž studuje, ačkoli ji nezavršuje titulem.

Royová bývá vzhledem k těmto uvedeným souvislostem z jejího osobního života často zařazována mezi autorky píšící autobiografickou prózu, jak to lze doložit na příklad z již zmíněné knihy *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*:

Postkoloniální autorky nacházely především v autobiografii a biografii, zahrnující příběhy rodiny nebo komunity, klíčový prostředek k sebevyjádření. To můžeme vidět na pracích autorek západní Indie jako Olive Senior či Joan Riley nebo případně v prózách Bapsi Sidhwa, Nayantara Sahgal či Arundhati Roy v Asii jižní. (Lorna Sage 507) ³

K tomu jen poznámka, že utobiografické prvky v románu Arundhatí Royové bychom neměli příliš přeceňovat, a i když jí jistě do této kolonky zařadit lze,

domnívám se, že uvedená pasáž může evokovat nesprávný dojem, že autobiografičnost je příznačný rys postkoloniálnosti, jak to v „západním“ hledisku pojímá na příklad zmíněný David Huddart; takový přístup však na postkoloniální literaturu, jak už bylo jinde dostatečně vysvětleno, není vhodné aplikovat.

Při studiích architektury se Royová seznámila se spolužákem jménem Gerard Da Cunha, a ten se stal jejím prvním manželem. Royová žila s manželem nějakou dobu po vzoru „květinových dětí“. Tento bujný život spojený s cestováním ji však nakonec omrzela natolik, až se Royová po čtyřech letech s manželem rozešla a vrátila se zpátky do Nového Dillí. Zde získala také drobnou roli ve filmu *Massey Saab*, jehož tvůrcem je Pradeep Krishen.

Než se Krishen stal později jejím současným manželem, strávila Royová osmiměsíční stipendijní pobyt v Itálii, během něhož si při psaní dopisů s Krishenem uvědomila, že touží po tom stát se spisovatelkou.

Před publikací svého slavného románu stačila Royová ještě napsat scénář ke dvěma filmům, po něm už zaměřila své síly k psaní politických esejů protestujících proti indickému kastovnímu systému, globalizaci, atomové bombě, znečištění životního prostředí či proti tradičnímu postavení žen v Indii. Její eseje a projevy byly publikovány v několika kolekcích jako na příklad *The Cost of Living* (1999) obsahující dvě eseje, z nichž jedna se zabývá plánovanou sérií mega přehrad a druhá přehrad Indicko-Pakistánským nukleárním testem v roce 1998. Kolekce, která následovala, pojmenovaná příznačně *Power Politics* (2001), sleduje obdobná témata.

Ze současnějších publikací lze připomenout na příklad *War Talk* (2003) nebo *An Ordinary Person's Guide to Empire* (2004), které obsahují především komentář k válkám Spojených států amerických v Afghánistánu a Iráku.

Heslem Arundhatí Royové, které převzala jako autorka i jako polická aktivistka a kterým bych rád uzavřel tento krátký medailónek, je „nikdy nekomplikovat co je jednoduché, nikdy nezjednodušovat co je komplikované [a...] být schopna /en sdělit obyčejným lidem co se děje ve světě“. ⁴

Poznámky:

- ¹ Podle českých pravidel pro přepis bengálských jmen by se autorčino příjmení mělo správně psát *Rájová*, tvar jména Royová zde užívám podle českého překladu jejího jména uvedeného v titulu románu *Bůh maličkostí*.
- ² Mimo faktu, že se její román stal světovým bestsellerem a byl přeložen do čtyřicítky světových jazyků, najdeme její jméno zahrnuto i v některých slovnících literární teorie, tedy nikoli pouze v pracích zaměřených na postkoloniální literaturu. Jako příklad lze uvést známý slovník z nakladatelství Penguin v němž figuruje mezi zvučnými jmény pod heslem Booker McConnell Prize - viz. J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* 4th ed. (London: Penguin Books, 1999) 94.
- ³ Vzhledem ke komplikovanosti přepisu těchto jmen do češtiny je zde ponechávám raději všechna nezměněna.
- „From the first, post-colonial women writers found in autobiography and biography, including family and communal stories, a key vehicle of (...) self-expression (...) [We can see it] in the work of the West Indian writers [such as] Olive Senior or Joan Riley, or in the writing of Bapsi Sidhwa, Nayantara Sahgal or Arundhati Roy in South Asia.“
- ⁴ Arundhati Roy, *The Chequebook and the Cruise Missile* (London: HarperCollins, 2004) 120.
- „to never complicate what is simple, to never simplify what is complicated [and ...] to be able to communicate to ordinary people what is happening in the world.“

5. Román *Bůh maličkostí*

Vítěz ceny Booker Prize, kniha Arundhatí Royové *Bůh maličkostí*, se krátce po svém vydání stala mezinárodním bestsellerem, což nepochybně přispělo i k jejímu překladu do češtiny, kterého se zhostila Michaela Lauschmannová v roce 2001. O tom, že to byl překlad opravdu mimořádně náročný, není asi třeba se dlouze rozvádět. Z četných překladatelských problémů, které jsou uvedeny v ediční poznámce, bych však upozornil alespoň na jeden, a tím je už sám název.

V angličtině se román jmenuje *The God of Small Things*, což je jednoznačná narážka na anglický překlad Nového Zákona, kde se v Listu Korintským hovoří o (česky doslova) „všech věcech“ (tedy v angličtině *all things*). Autorkou použitá slovní hříčka vychází z podobnosti slov *all* (všechno, všechny atp.) a *small* (malý, malé atp.) Toto pojetí pak samozřejmě vybízí k vytvoření názvu „Bůh malých věcí“. (...) Český překlad bible [však] (v citované pasáži se hovoří jednoduše o „všem“) možnost podobné slovní hříčky neskýtá.¹

Arundhatí Royová oplývá značnou jazykovou zručností, kterou sice v českém podání není možné vždy ideálně předvést, nicméně témata, kterých se tato kniha dotýká, našim jazykem sdělitelná jsou: ať je to kastovní systém, komunismus v Kérale, problematika nerovnoprávnosti obou pohlaví, korupce, důsledky globalizace, znečištění nebo otázky různých tabu. Royová na nich pracovala čtyři roky než se všechna stala součástí příběhu její pozoruhodné knihy. Autorka v něm zachycuje i některé své zkušenosti během svého dětství v Kérale a následných studií architektury, spíše než o autobiografičnost, mi však jde o jeho postkoloniální stránky.

Pokud jde o příběhy, říká se, že většinu z nich můžeme vlastně rozdělit pouze do dvou prazákladních témat: tím prvním je hrdina na cestě, druhým pak cizinec, který přichází do města. *Bůh maličkostí* spisovatelky Arundhatí Royové by v tomto ohledu patrně zapadal do druhého z nich. Na příklad Ráhel, jedna z ústředních hrdinek tohoto pozoruhodného románu, sice není pro město Ajamanam, kde ji v počáteční deštivé scéně po jejím návratu ze Spojených států potkáváme, cizincem v pravém slova smyslu, že by byla osobou neznámou, nicméně je tak spolu se svým bratrem Esutem, který je zároveň jejím dvojčetem, fakticky přijímána.

Autorka studie *Arundhati Roy's The God of Small Things* (2002) Julie Mullaney nicméně přichází s jiným pojetím a na tuto úvodní scénu roubuje přívlastek postkoloniální: „Ráhelin a Esutův návrat do Ajamanamu reprezentuje postkoloniální návrat k historii a historickému archivu“. ²

Jde o odvážné tvrzení, návrat je v literatuře silné téma. Pokud bychom za postkoloniální označovali na příklad téma lásky, které se v tomto románu nesporně také nachází, jako ale snad v každém příběhu, pak by tento výraz ztratil jakoukoli vypovídající hodnotu. Julie Mullaney však své pojetí tohoto návratu ještě dále upřesňuje a klade jej do kontextu, který plně odpovídá zmíněnému pojetí historie v knize *The Empire Writes Back*: „Jde o nejsymboličtější z návratů v postkoloniálním písemnictví, návrat k historii za účelem poučit se, rozejít se s ní nebo ji znovu vymyslet“ (Mullaney 45). ³ Tak silné tvrzení je bez nadsázky „vhozenou rukavicí“, o jehož pravdivosti je třeba se přesvědčit.

Zajímavou a dokonce stejnojmennou studii o tomto románu sestavil nicméně také Alex Tickell, který působí na univerzitě v Portsmouthu. *Arundhati Roy's The God of Small Things* (2007) Tickell v ní oprávněně hovoří o obtížné zařaditelnosti tohoto díla: „Román Arundhatí Royové vzdoruje přímočaré kategorizaci, tím že v sobě snoubí prvky pohádky, psychologického dramatu, pastorální lyriky, tragédie a politické bajky“. ⁴ Tickell nicméně vyzdvihuje silné autorčino sepětí v proměnách času mezi dětstvím a dospělostí protagonistů tohoto románu a to jej následně přivádí k termínu *Bildungsroman*. ⁵ Tickell upozorňuje na časté užívání *Bildungsromanu* postkoloniálními autory, pokud však uvážíme jeho vysokou oblibu v západní a zejména pak v americké literatuře, nemůže jít o způsob, jakým bychom postkoloniální literaturu mohli odlišit od běžné západní masové produkce.

Julie Mullaney jde v tomto ohledu ještě dál a dílo rovnou označuje za „antibildungsroman“. „Zamrzlí v minulosti, Ráhel a Esuta nikdy opravdu nedospějí,“ argumentuje Mullaney (Mullaney 45). ⁶ Svě opodstatnění tento výrok jistě má, ovšem i zde bychom „nosili dříví do lesa“, protože také „antibildungsroman“ západní literatura dobře zná. Postkoloniální literatura, pokud nemá být pouze synonymem literatury západní, přece nemůže být rozeznávána na základě takto generalizujících kategorií, které tradičně popisují právě literaturu naši. Tak jako není možné pro některá slova v cizím jazyce vždy najít jednoslovný ekvivalent, a je třeba pracovat s opisem, tak i tento román vyžaduje v tomto ohledu důkladnější rozbor, kterým lze jeho postkoloniální aspekty popsat.

Román Arundhatí Royové, který je zasazen v Kérale, jižní části Indie, epizodickým způsobem sleduje tragické momenty dětství zmíněných dvojčat Ráhel a Esuty, zejména pak následky nešťastného utonutí jejich anglické sestřenice Sofie Mól a smrti „nedotknutelného“ tesaře Velutty, který se stal navzdory svému nižšímu kastovnímu postavení milencem jejich matky Ammu. Taková je základní dějová linie příběhu odehrávajícího se někdy koncem šedesátých let, jež je vypravovaná především očima sedmiletých dvojčat. Čtenáři se nicméně tyto rozhodující momenty plně odhalí až v průběhu druhé časové linie, z počátku devadesátých let, kdy se dospělá dvojčata po více než dvaceti letech znovu potkávají, což jejich neutěšené, po lásce hladovějící duše nakonec dovede až k incestu.

Použití těchto dvou časových rovin je velmi působivé, autorce umožňuje přetvářet tuto sérii událostí díky vzpomínkám v jakousi mánii, „téměř obsedantní připomínku těchto rodinných tragédií“ (Tickell 3).⁷ Co víc, Royová tak může dobře vystihnout „zpožděný efekt těchto ničivých událostí na Esutu a Ráhel“ (Tickell 3).⁸

Pocit cizinců ve vlastní rodině, které mohou dvojčata prožívat v dějové lince na počátku devadesátých let, navázu-li znovu na primitivní lidové dělení příběhů, je vlastně jen zdůrazněním toho, co začalo už jejich prvním příchodem do Ajamanamu v jejich dětství koncem let šedesátých, kdy se proti nim staví na příklad jejich prateta Panenka Koččamma. Prateta, která se hlásí k syrským křesťanům, nemá dvojčata ráda vzhledem k hinduistickému vyznání jejich bengálského otce.

Panenka Koččama neměla ráda dvojčata, protože je považovala za zatracené bezprizorné parchanty. Ještě hůř, byli *poloviční hinduističtí hybridové*, s nimiž žádný syrský křesťan s trochou sebeúcty nevstoupí do manželství. Byla nedočkavá, aby pochopili, že jsou jen trpěni (jako ona) v Ajamanamském domě, v domě jejich babičky z matčiny strany, kde ve skutečnosti nemají žádné právo být. (BM 54)

Jakožto děti smíšeného původu a z rozvedeného manželství Ráhel a Esuta nenáleží k žádné tradici a ocitají se tak vlastně mezi oběma kulturami. Zde můžeme rozeznávat viditelné postkoloniální téma, kterým vydělenost mezi kulturami nepochybně je. „Nejen že dvojčata představují typ prohřešilého

dvojvaječného hybrida, v četných případech tohoto románu – od Mámáččiny ilegální směsi džemu a želé až po neklasifikovatelnou můru, která Páppáččiho trápí ve snech o entomologickém objevu – hybridita zakaluje zákony a porušuje pravidla“(Tickell 9).⁹

Hybridita do postkoloniální teorie literatury neodmyslitelně patří a nemůže být pochyb o tom, že utorka ji tomto románu silně využívá. To, co je „hybridní“, je obtížně zařaditelné, nikam nepatří a Ammu a její dvojčata bohužel do „správných“ kolonek v místní společnosti zařazení nejsou.

Situace vyděděnců je u dvojčat ještě zdůrazněna tím, že nemají příjmení a Ammu, jejich matka, zase „žádný právní nárok“, jak tvrdí její vlastní bratr Čákkó (BM 66).

Když si dospělá Ráhel prohlíží Esutovy sešity z dětství, je na nich příjmení vygumováno a vydřeno. Namísto toho je zde přes tu „hrůzu“ uvedeno „Neznámý“. Esutovo příjmení je „*prozatím*“ odročeno, neboť Ammu si vybírala mezi příjmením svého manžela a příjmením svého otce“ (BM 158).

To, že je identita dvojčat problematickou otázkou, se však můžeme dočíst hned na začátku knihy. Dvouvaječná dvojčata mají přes svůj rozdílný vzhled společnou identitu, „vnímali se (...) společně jako *já*, a oddělení, každý zvlášť jako *my*“ (BM 14). Jejich vzájemná identita se prolíná až do takových krajností, jako jsou stejné sny nebo vzpomínky, u kterých spolu nebyli.

Vzpomínky a vůbec minulost koneckonců s vnímáním identity úzce souvisejí. Arundhatí Royová ovšem výstižně ukazuje, co umí v tomto směru napáchat nespravedlivá nebo přinejmenším neblahá minulost, která své protagonisty dokáže v očích okolí trvale ocejchovat. Při obrácení obvyklého chronologického sledu dosahuje autorka pozoruhodného kontrastu přítomnosti s minulostí, která si na současné dění udržuje až nepřiměřenou vazbu.

U Ammu a jejich dvojčat se dá tento aspekt dobře ukázat na příklad na pohřbu Sofie Mól, kterým kniha prakticky začíná. Čtenář, který ještě mnoho netuší o tom, jaké minulosti musí tato rodina čelit, je nutně šokován z toho jak se k nim jejich příbuzní staví, zvlášť uvážíme-li velmi nízký věk dvojčat. „Ammu, Esuta a Ráhel sice směli na pohřeb přijít, ale museli stát opodál, nikoliv se zbytkem rodiny. Nikdo na ně ani nepohlédl“(BM 16).

Minulost a historie má však v románu také daleko starší a hlubší kořeny, kterými svazuje na příklad postavu Velutty. Velutta je nesmírně schopný tesař,

který dobře rozumí strojům. Mámmáčči, babička Ráhel a Esuty, dokonce „říkala, že kdyby nebyl jen paravan, možná by se byl stal inženýrem“ (BM 83). Pouhým paravanem, tedy sběračem palmového vína, je Velutta jednoduše proto, že je jím i jeho otec, Valija Pápan. Paravani náleží do nižší kasty nedotknutelných, což znamená, že se nesmí dotknout čehokoliv, čeho se dotýkali dotknutelní. Veluttovi schopnosti a snažení jsou tedy nežádoucí. Historie mu přisoudila jen úzké mantinely a jejich překročení pro něj v důsledku znamená smrt.

V této postavě ovšem Arundhatí Royová rozhodně nenapadá západní způsob myšlení, jak bychom očekávali v souladu s výše uvedenou postkoloniální teorií literatury. Naopak. Velutta se dokonce německým myšlením inspiruje. „Veluttovi bylo čtrnáct, když do Kóttajamu přišel Johann Klein, člen tesařského cechu z Bavorska,“ u kterého získal „charakteristický německý smysl pro funkčnost věci“ (BM 82).

Arundhatí Royová se ve své knize snaží o pravdivost a vyváženost. Rovněž koloniální éra jako taková zde není ve všech ohledech líčena jen jako záporná. V otázce kastovního systému na příklad podléhá značné kritice naopak myšlení a kulturní dědictví samotné Indie. Situace paravanů napříč historií, kterou podává sama autorka, má však mnoho společného s mocenským útiskem, který je v mnoha společnostech podobný, ať souvisí přímo s kolonizací či nikoli.

Když na Malabár přišli Britové, množství paravanů, pelajů a pulajů (mezi nimi Veluttův dědeček, Kélan) se obrátilo na křesťanství a připojili se k anglikánské církvi, aby unikli metle nedotknutelnosti. Jako dodatečný stimul dostali trochu jídla a peněz. Byli známí jako „rýžoví křesťané“. Netrvalo dlouho a uvědomili si, že se dostali z deště pod okap. Museli si založit oddělené kostely, s oddělenými bohoslužbami a s oddělenými kněžími. Jako projev výjimečné přízně jim byl dokonce přidělen jejich vlastní oddělený párijský biskup. Po vyhlášení nezávislosti zjistili, že nemají nárok na žádné státní výhody, jako na příklad bankovní půjčky s nízkými úrokovými sazbami nebo rezervace pracovních míst, protože oficiálně, na papíře, byli křesťané, a tudíž nepatřili k žádné kasty. (BM 81-82)

Jak vyplývá z této ukázky, koloniální éra je zde pojata velmi nevzrušivě, dokonce se dovídáme, že přijetí anglikánské církve znamenalo pro kasty nedotknutelných i trochu jídla a peněz. To, co autorka ironizuje, rozhodně není samotná koloniální epocha, ale paradoxy, které přináší až doba postkoloniální, která mísí dva obtížně slučitelné systémy uspořádání společnosti dohromady. Tak jako koloniální éra

plně nevykazala staré kastovní „pořádky“, tak ani éra postkoloniální nevykazala plně koloniální „nepořádky“.

Dědictvím kolonizace jako takové také rozhodně není ani nerovnoprávné postavení žen v této společnosti, přestože i s tímto tématem postkoloniální teorie pracuje. Právě v těchto otázkách je postkoloniální teorie značně vágní. Na jedné straně zkoumá západní společnost jako etnocentrickou a odsuzuje její způsob myšlení, které je podle ní mocensky orientované, na druhé straně pak ale tyto myšlenky aplikuje i do společností postkoloniálních, protože také v nich lze nalézt podobné analogie ke koloniálnímu chování. O tom, že zde však shody opravdu jsou, nás přesvědčuje i *Bůh maličností* právě v otázce místní „kolonizace“ žen.

„Ačkoliv Ammu pracovala v továrně stejně jako Čákkó, kdykoliv jednal s potravinářskými inspektory nebo hygieniky, vždy hovořil o své továrně, svých ananasech, své nakládané zelenině. Podle zákona to tak bylo, neboť Ammu jako dcera na majetek neměla žádné právo. (BM 66)

Problematické postavení žen v této společnosti je v románu reflektováno také na mnoha dalších místech a zdaleka nejde jen o násilí, kterého se Páppáčči dopouští na Mámmáčči nebo násilí, kterého se dopouští manžel Ammu.

Když se jeho záchvaty násilí rozšířily i na děti a začala válka s Pákistánem, Ammu opustila manžela a nevitána se vrátila k rodičům v Ajamanamu. (...) Co se týkalo jí, věděla, že už nedostane žádnou další příležitost. Teď už je jenom Ajamanam. Přední veranda a zadní veranda. Horká řeka a konzervárna. (...) Staré příbuzné s rašícími vousy a několika chvějícími se bradami si do Ajamanamu zajely na výlet a zůstaly na noc, aby jí kvůli jejímu rozvodu politovaly. Tiskly jí koleno a pásly se na jejím neštěstí. (BM 52)

Postavení žen jakožto kolonizovaných subjektů není, jak už bylo naznačeno, v kontextu postkoloniální teorie literatury myšlenkou novou. Kirsten Holst Petersen a Anna Rutherford sepsali na toto téma publikaci s výstižným názvem *A Double Colonisation: Colonial and Postcolonial Women's Writing* (1986). Pojem „dvojitá kolonizace“ (double colonization), který se týká zejména žen v Karibiku, Africe nebo Indii, odkazuje k dvojitému útisku těchto žen: nejprve ke kolonizaci jako takové a rovněž útisku ze strany patriarchální společnosti.¹⁰ Příklad tohoto dvojitého utiskování v knize Arundhati Royové můžeme vidět u Ammu v období,

kdy je čerstvě provdána. Anglický šéf čajové plantáže pan Hollick navrhuje jejímu manželmu, že se o ni „postará“ výměnou za jeho setrvání v zaměstnání. Ammu se s manželem rozvádí poté, co ji bije za to, že nesouhlasí s touto nabídkou a vrací se zpátky do Ajamanamu, kde ji jako rozvedenou ženu čeká pouze odmítnutí místní společností. Taková je cena jejího nesouhlasu prostituovat se v typickém koloniálním prostředí čajové plantáže.

Přestože Čákkó se do Ajamanamu také vrací jako rozvedený, jeho pozice je docela jiná. Nejprve snadno nachází zaměstnání jako učitel na Křesťanské koleji v Madrásu a poté, když zemře jeho otec, se okamžitě staví do čela továrny na nakládanou zeleninu, kterou Mámmáčči založila a do té doby úspěšně vedla. Na jeho suveréním postavení nemůže nic změnit ani fakt, že je jeho vedení finančně ztrátové.

Povšimněme si ale také jiného srovnání, které se v souvislosti s bratrem Ammu nabízí. Čákkó je totiž v jistém ohledu podobný samotnému šéfovi anglické čajové plantáže panu Hollickovi. Také on zneužívá svého vedoucího postavení; při intimních setkáních se svými zaměstnankyněmi, ve kterých ho Mámmáčči dokonce podporuje. Pro jeho údajné „mužské potřeby“ Mámmáčči dokonce nechá do jeho pokoje postavit zvláštní vchod (BM 169). V tomto smyslu Arundhatí Royová evidentně neodsuzuje pokračující koloniální praktiky jako součást myšlení charakteristicky západního, ale jako součást myšlení obecně lidského, které je snadno korumpovatelné mocí, proto se Čákkó dokáže chovat podobně kolonizátorsky.

Na druhé straně je třeba uvést, že tato rodina „anglofilů“, jak je označuje sám Čákkó, prodělala napříč historií tak silný kulturní „výplach“, až se plně podrobila kulturnímu koloniálnímu diskurzu kolonizátorů a převzala jejich hodnoty, jak to odpovídá i zmíněnému Foucaultově pojetí diskurzu, v němž jsou moc vědění a pravda propojeny. Rodina totiž anglickou koloniální kulturu, která podle postkoloniální teorie odsunuje ostatní kultury na okraj zájmu do podřízené role, plně převzala i s touto její ideologií. Sám Čákkó, který navíc dokonce studoval v Oxfordu, na adresu Angličanů prohlašuje, že „obdivujeme naše přemožitele a opovrhujeme sami sebou“ (BM 62).

Kulturní mimikry, které na sebe tato rodina bere, ale rozhodně nepůsobí jako parodie nebo výsměch anglické kultury, jak bylo uvedeno v souvislosti s knihou Homi K. Bhabhy *Místo kultury*, ale jsou brány naprosto vážně: „Čákkó řekl

dvojčatům, že ačkoliv to přiznává jen s největší nechutí, oni všichni jsou anglofilové“ (BM 61). Aby bylo zřejmé, že ho tato situace nikterak netěší, k tomu navíc dodává, že jsou „lapani mimo svoje vlastní historické souvislosti a neschopni vrátit se zpět po svých vlastních krocích, neboť jejich stopy už byly odváty“ (BM 61). Je nutno přiznat, že v tomto ohledu opakuje Čákkó stěžejní postkoloniální téma týkající se kulturní vykořeněnosti.

Kulturní mimikry zabíhají do takových extrémů, jako je snaha ukázat se „angličtější“, než sami Angličané. Lze to pozorovat na příklad u Panenky Koččamma při příjezdu Sofie Mól:

„Viš, kdo to byl Ariel?“ zeptala se Panenka Koččamma Sofie Mól. „Ariel v Bouři?“
Sofie Mól řekla, že neví.
„Tam, kde včelka saju med“?
Sofie Mól řekla, že neví.
„V petrklíče líhám květ“?
Sofie Mól řekla, že neví.
„Shakespearova *Bouře*“? trvala na svém Panenka Koččamma. (BM 146-147)

Nebyla by to snad ani Panenka Koččamma, aby se nesnažila přesvědčit Margaret Koččammu o své vzdělanosti, aby si pro recitování nevybrala právě tuto dětskou říkanku, kterou se chce „oddělit od třídy metařů“ (BM 147). Panenka Koččamma nicméně přednáší Shakespearovu *Bouři* také dvojčatům, neboť má na starosti jejich formální výchovu.

Arundhatí Royová, podobně jako jiní postkoloniální, ale také postmoderní autoři, pracuje s intertextualitou, takže její dílo odkazuje k celé řadě známých anglických literárních děl. Abychom však vnímali tyto narážky ve správném kontextu, je vhodné k tomu v krátkosti poznamenat něco o historii anglického vzdělávacího systému na Indickém subkontinentu, které, jak píší editoři antologie *The Post-colonial Studies Reader* (1995), „bylo masivním kanónem v artilérii impéria“.¹¹

Výuka anglické literatury v koloniální Indii podléhala ostré kritice už od prvních prací postkoloniální teorie.¹² Znáмым důkazem o tom, že tento proces neprobíhal v politicky neutrálním ovzduší, je esej „Minute on Indian Education“ z roku 1835.¹³ Historik a ideový spolutvůrce vzdělávání „domorodých subjektů“ (native subjects)¹⁴ Thomas B. Macaulay v ní na adresu úrovně poznání v Indii na

příklad prohlašuje, že „knihy, které zde najdete na jakékoli téma, si nezaslouží srovnání s těmi našimi“ (Macaulay 429).¹⁵ Již v této době Macaulay rozeznává ideologický potenciál anglické literatury, skrze kterou bude možné nejprve vštěpovat hodnoty kolonizátorů třídě „interpretů mezi námi a miliony, kterým vládnem“ (Macaulay 430).¹⁶ Tato obhajoba anglické literatury „měla zásadní význam pro schválení zákona o anglickém vzdělávání z roku 1835, který od domorodých obyvatel Indie oficiálně vyžadoval podrobení se jejímu studiu“.¹⁷ Politika koloniální vlády, která se stávala čím dál propracovanější, postupně stále více využívala anglickou literaturu jako zakrývací manévr ekonomického vykořisťování země a jako nepřímý prostředek pro vštěpování hodnot anglického protestantismu, které naznačovaly, že morální chování a anglické chování stojí vedle sebe bok po boku jako dvojice synonym.

V díle Arundhatí Royové je reflexe této kulturně nevhodné vzdělávací politiky patrná v atmosféře formálních citací a recitálů, kterými je román prochnut. Tyto drobné úryvky se často týkají dětí, které se snaží udělat dojem na dospělé. Jako příklad lze uvést komickou recitaci balady „Lochinvar“ od Sira Waltera Scotta neteří soudruha Pillaje, při které Čákkó vzhledem k splývavému přednesu nejdříve myslí, že jde o malajálamský překlad. Podobně komicky vyznívá i podání řeči Marka Antonia z Shakespearovi hry *Julius Caesar*, kterého se zhostí Pillajův syn Lenin. Z *Julia Caesara* ovšem cituje i Esuta. Jeho deklamační řeč „Et tu? Brute?“, které nerozumí kuchařka Kočču Marie, se stane předzvěstí jeho vlastní spoluviny na Veluttově smrti.

Výčet citací a narážek na anglickou, ale i jinou světovou literaturu, je v této knize daleko širší. Bylo by jistě možné pokusit se zde sepsat jejich kompletní výčet a obšírně se zabývat jejich interpretací podobně jako na příklad Alex Tickell, který ve svém rozboru citátů z Shakespearovi *Bouře* poukazuje také na koloniální podtext této hry.¹⁸ Ovšem kromě toho, že jsou intertextové odkazy sami o sobě dost zrádné, neboť odkazují k jiným textům mimo text vlastní, je třeba v tomto případě navíc připomenout, že jejich reference má také rozměr mezikulturní. Řečeno jinými slovy, Shakespearova hra, jakkoli může mít s kolonizací svou vnitřní souvislost, nám může jen těžko zprostředkovat souvislosti s kolonizací v samotné Indii, která byla navíc v dobách Shakespearových sotva v plenkách. Domnívám se, že tyto odkazy mají svou

výpovědní hodnotu spíše jen jako symboly a neměli bychom je považovat za něco jako příběhy v příběhu.

Ještě snadněji bychom si mohli připadat zmateni v případě aluzí na díla anglické literatury z konce devatenáctého století, které se na britskou koloniální nadvládu primárně soustředí:

Ideologická role anglické literatury se koncem devatenáctého století neomezovala pouze na propagování morální nadřazenosti „anglickosti“ prostřednictvím ukázkové prózy, poezie a dramatu. Nové agresivní imperialistické hodnoty jako „udržení tempa“, mužská povinnost a etika koloniální práce se staly součástí beletrie o Indii z per autorů jako Rudyard Kipling. Ve stejné době nicméně tato morální základna imperiální nadvlády podléhala vzrůstajícímu kritickému pohledu v dílech autorů jako R. L. Stevenson a Joseph Conrad. (Tickell 52) ¹⁹

Arundhati Royová ve své knize využívá oba tyto proudy koloniální beletrie, ať už jde o Kiplingovu *Knihu džunglí* (The Jungle Book, 1894) nebo známou Conradovu novelu z Belgického Konga *Srdce temnoty* (Heart of Darkness, 1899), co je ovšem zajímavé, tyto odkazy nejsou použity tak docela v intencích, které zde byly nastíněny.

Přes veškerý koloniální podtext, který s Kiplingem bývá obvykle spojován, má pro dvojčata své kouzlo, jak dokazuje následující ukázka: „Navečer jim Ammu četla z Kiplingovy *Knihy džunglí*. *Pryč luňák Ren již nese den, / Máng netopýr vzlét z tmy* – Na pažích se jim ježilo chmýří, pozlacené světlem noční lampičky“ (BM 67). V kontextu románu to paradoxně není Kipling, který by čelil možná očekávatelnému postkoloniálnímu výpadu Royové, ale naopak Joseph Conrad.

Takováto kulturní politika Royové se nám může na první pohled jevit jako těžko pochopitelná nebo neobratná, pokud se na ni díváme naší „západní optikou“. Z perspektivy kolonizované kultury, která je předmětem Conradovy novely, však tak docela nepochopitelná být nemusí, zvlášť pokud jsme obeznámeni na příklad s ostře kritickou esejí „An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness“ z roku sedmdesát sedm minulého století, jejímž autorem je Chinua Achebe. ²⁰ Achebe vidí toto Conradovo dílo jako prosáklé rasismem, plné typických předsudků a stereotypů evropského pozorovatele, který pohlíží na tyto obyvatele z povýšené pozice, to vše ještě rok před *Orientalismem* Edwarda Saida. Royová tedy i tento svůj odkaz na *Srdce temnoty*, kterým nazývá turistický hotel

zbudovaný na místě domu přízračného Kari Sájippa, užívá v symbolické rovině. S patřičným ironickým odstupem v něm „napadá kolonialismus, které toto [Conradovo] dílo, navzdory jeho antikolonialistickým rozměrům odráží, ale zároveň (...) využívá Conradovu kritickou studii, aby ukázala prstem na tuto politiku v jeho domovině“. ²¹

Vraťme se ale zpátky přímo do kontextu příběhu. Naposled jsem hovořil o tom, že rodina Aippů natolik přijala koloniální diskurz, že jejich kulturní mimikry jsou míněny docela vážně. Týká se to i představy o kulturní nadřazenosti Angličanů a jejich morálním chování, ve kterém je mohlo „utvrzovat“ i zmíněné koloniální vzdělávání v Indii. Tím se také vysvětluje, proč Páppáčči Ammuinu příběhu o panu Hollickovi nevěří, „ne proto, že by tak dobře smýšlel o jejím manželovi, ale prostě proto, že nevěřil, že Angličan, *kterýkoliv* Angličan, by mohl usilovat o manželku jiného muže“ (BM 52). To proto Panenka Koččamma předvádí před Sofií Mól svou znalost anglické literatury. A proto je také přichozí Sofie Mól, která dokonce přiletěla z Londýna – metropolitního centra, upřednostňována před dvojčaty.

Jak potvrzuje Anna Froula v eseji inspirované tímto dílem, „Royová staví démonizovaná dvojčata do kontrastu s oslnivou bílou anglickostí Sofie Mól, která je také hybridním dítětem z rozvedených rodičů, ale je od začátku milovaná“. ²² Dvojčata jsou po příchodu Sofie Mól, která odpovídá normám evropské krásy, podobně odsunuta na okraj zájmu, jako Pecola ve známém románu *Nejmodřejší oči* od Toni Morrisonové, který Michael Žantovský do češtiny převedl také pod názvem *Velmi modré oči* (The Bluest Eye, 1970).

Světlá Sofie Mól, jako zástupce „krásné“ západní kultury doslova válcuje zástupce „ošklivé“ okrajové kultury v Kérale. Přestože její chování není o nic vznešenější než chování dvojčat, je od začátku osobou vítanou a milovanou a nic se vlastně tak docela nemění ani po její smrti. Blednoucí vzpomínky na Sofii Mól totiž záhy nahradí aktivní ztráta Sofie Mól:

Ztráta Sofie Mól obstoupila Ajamanamský dům jako tichošlápek. Skryla se v knihách a jídle. V Mámmáččině pouzdře na housle. [...] Během let, kdy vzpomínky na Sofii Mól (...) postupně bledly, *ztráta Sofie Mól* byla stále mocnější a živější. Byla tu pořád. Hojná jako ovoce, když se urodí. (BM 26-27)

Jako by Sofie Mól musela zemřít dvakrát, než skutečně opustí Ajamanamský dům. Aktivní přítomnost její ztráty nabízí paralelu s pokračujícími koloniálními praktikami v zemích, které již dosáhly formální nezávislosti. Plné oprostění se od Sofie Mól totiž, podobně jako oprostění se z následků koloniální politiky, probíhá jen velmi postupně, nikoli pouze jednorázovým činem. Marginalizace lokální kultury „periferie“ oproti londýnské kultuře „centra“, kterou Sofie Mól reprezentuje, v tomto ohledu obecně zcela odpovídá pojetí postkoloniální teorie literatury.

O roli masmédií v potlačování postkoloniálních kultur jsem se již zmínil v kapitole Postkoloniální literární studia a teorie. Také Arundhatí Royová reflektuje jejich sílu, která v jejím románu způsobí, že okrasná zahrada Panenky Koččammy postupně zpustne:

„A v Ajamanamu, kde nejhlasitějším zvukem kdysi byla melodická houkačka autobusu, se nyní války, hladomory, barvitě masakry a Bill Clinton dali přivolat v plné parádě, jako sluhové. A tak zatímco její okrasná zahrada chřadla a hynula, Panenka Koččama sledovala ligové zápasy americké NBA, jednodenní kriketové a všechny grandslamové tenisové turnaje. Ve všední dny se dívala na *Báječní a bohatí* a na *Santa Barbaru*, kde chladné a vypočítavé blondýny s naličenými rty a tuhými nalakovanými účesy sváděly androidy a hájily svá sexuální území. (BM 37)

Není to však jen kultura koloniálního „centra“, kterou kdysi představoval Londýn, ale spíše globální popkultura celé západní společnosti, která Panenku Koččammu a kuchařku Kočču Marii přiměje k naprosté nečinnosti. Otěže britské koloniální nadvlády, které se přelily v nadvládu kulturní, totiž převzali ještě silnější mezinárodní hráči, kteří již do této kultury nevnášejí hodnoty anglického protestantismu, ale za to jí vštěpují kapitalismus a komerci.

V románu je tento stav reflektován také na novodobém zpracování tradičního tanečního dramatu kathakali. „Zbaveno svého významu a okleštěno do krátkých představení u bazénu pro pobavení západních turistů, kathakali ukazuje, co se stane, když jsou kulturní formy (jako ústní vyprávění nebo dokonce romány) zkráceny a zjednodušeny“ (Tickell xiv).²³

Kathakali patří k nejpropracovanějším jihoasijským klasickým tanečním formám. Od ostatních tanečních stylů jako bharátnatjam nebo kathak se liší v užívání masek a kostýmů a charakteristickým dramatickým postojem herců

(složených výhradně z mužů, kteří na sebe berou i ženské role), kteří balancují na vnějších okrajích chodidel. Toto vysoce stylizované taneční drama pochází ze sedmnáctého století, ale jeho kořeny, které souvisejí ještě se sanskrtskou divadelní tradicí, sahají až do čtvrtého století po Kristu. Herci, kteří se projevují pouze pohyby těla, jsou při představení doprovázeni hudbou a vokalisty, kteří ve směsici malajálámštiny a sanskrtu zpívají klasické příběhy velkých indických eposů, Mahábháraty a Rámájany. Výrazným prvkem těchto dramát je obvykle boj završený symbolickou smrtí. Boj představuje hrdinský ideál a zabitím antihrdiny nebo krále démonů se procesem obětování obnovuje kosmický řád.²⁴ Poněkud absurdně však tyto krvavé scény vyznívají v podání pro turisty:

A tak byly pravěké příběhy ořezány a zmrazeny. Šestihodinová klasika byla osekána na dvacetiminutové medailonky. [...] Zatímco Kuntí na břehu řeky prozrazovala své tajemství Karnovi, zamilované páry se vzájemně mazaly opalovacím olejem. Zatímco otcové hráli sexuálně podbarvené hry se svými rozkošnými dospívajícími dcerami, Pútana kojila malého Kršnu z otráveného prsu. Bhíma rozpáral Duhšásanu a vlasy Draupadí vykoupal v krvi. (BM 130-131)

I zde se opět ocitáme na pozadí kulturní vykořeněnosti, která pramení z neslučitelnosti místní kulturní tradice s požadavky západního publika dnešní doby. Přestože historické koloniální kulisy se již změnily, stále platí, že je zde člověku upíráno být takovým, kým je. Neprobíhá to sice podobně násilně jako v dobách koloniálních, nicméně výsledek, kterého dosahuje diktát peněz postkoloniální doby je velmi podobný:

Muž kathakali je nejkrásnější z mužů. Protože jeho tělo je jeho duše. Jeho jediný nástroj. Od tří let bylo hoblováno a leštěno, přičezáváno, cele zapřaženo do údělu vyprávění příběhů. Ten muž v malované masce a roztočené sukni v sobě má kouzlo. Ale teď je životaneschopný. Nepřiměřený době. Prokletí bohové. Jeho děti se mu vysmívají a touží být čímkoliv jiným než on. [...] V zoufalství se obrací k turistům. [...] Drží na uzdě hněv a tančí pro ně. Vybírá si honorář. Opíjí se. [...] Pak se zastaví v ajamanamském chrámu, on a s ním i jiní, a tančí bohům a žádají je o prominutí. [...] Avšak kdyby měl družinu maskérů čekajících v zákulisí, manažera, smlouvu, procenta ze zisku – co by potom byl? Hochštapler. Bohatý podvodník. Herec hrající roli. Mohl by být Karnou? (BM 227-228)

Kathakali, kterého se Esuta a Ráhel v chrámu účastní, je ovšem v tomto románu zajímavé i z jiných hledisek. Kromě toho, že vykořeněnost těchto herců připomíná vykořeněnost Esuty a Ráhel, tak také protagonisty samotné hry kathakali jsou si podobní s mnohými protagonisty v knize, jak uvádí Alex Tickell.²⁵ Ještě zajímavější zrcadlení lze však nalézt mezi příběhy kathakali a strukturou samotné knihy. Jak upozorňuje Julie Mullaney ve své studii, příběhy kathakali jsou pro své místní diváky „převážně známé“ (Mullaney 56).²⁶ Mullaney trefně poznamenává, že Royová se „pokouší dát svým čtenářům ten pocit, že vnikají do příběhu, který už znají, což je částečně důvodem, proč dlouhá první kapitola obsahuje shrnutí událostí, které mají teprve přijít“ (Mullaney 56-57).²⁷ Autorka se tak vlastně pokouší svým čtenářům zprostředkovat z knihy podobný dojem, jaký mohou mít Esuta a Ráhel při jejich návštěvě kathakali:

Nezáleželo na tom, že příběh už začal, protože kathakali už dávno předtím objevilo, že tajemství *velkých příběhů* spočívá v tom, že *nemají* žádná tajemství. [...] Víte jak skončí, a přece je posloucháte, jako byste nevěděli. (BM 226)

Nejde tedy vlastně jen o samotnou inspiraci z kathakali jako takového, ale spíše magií, která tyto příběhy obestírá, jež se autorka snaží napodobit. Součástí samotného kathakali totiž není podobné „prozrazení příběhu dopředu“, jak to provádí Royová v první kapitole. Toto „prozrazení“ je otázkou místního kulturního ovzduší, ve kterém jsou příběhy kathakali dětem vštěpovány od nejútlejšího věku a formují jejich identitu. I v použití této neobvyklé techniky vyprávění nám kousek z ní Arundhatí Royová předává.

Nejedná se totiž o pouhé užití retrospektivy nebo opakování či rozvíjení stejného motivu tak jak ho známe z evropské nebo americké literatury. Příběh je vyprávěn jakoby cele naruby, odzadu, ale ne proto, aby byl nesrozumitelnou mozaikou, která se v závěru spojí. Připomíná to poněkud způsob vyprávění z některých sci-fi filmů, jenže v tomto případě nejde ani o film ani o sci-fi.

Autorka svůj příběh pojímá také v širokých historických souvislostech. Není to však pouze zahleděnost k následkům britské koloniální etapy, ačkoli si jich je dobře vědoma, ty zaujímají pouze roli zástupného prostředku pro vyjádření věcí daleko obecnějších a univerzálnějších: takových, které vyniknou až v samotném příběhu.

V čistě praktickém slova smyslu by asi bylo správné říci, že všechno začalo, když do Ajamanamu přišla Sofie Mól. [...] Avšak říci, že všechno začalo, když Sofie Mól přišla do Ajamanamu, je jen jeden způsob, jak to pochopit. Stejně snadno můžeme najít důvody i pro to, že všechno vlastně začalo před tisíci lety. Dlouho předtím, než se objevili marxisté. Předtím, než Britové zabrali Malabár, před holandskou nadvládou, předtím, než přijel Vasco da Gama, předtím, než sámúdiri dobyl Kalikat. Předtím, než tři syrští biskupové v kardinálských róbách, které zavraždili Portugalci, byli nalezeni v moři s mořskými hady stočenými na prsou a s ústřicemi zapletenými v zacuchaných bradkách. Stejně snadno můžeme najít důvody i pro to, že všechno začalo dlouho předtím, než se připlavilo křesťanství a začalo do Kéraly prosakovat jako čaj z čajového pytlíku. Doopravdy to všechno začalo v době, kdy byly stanoveny *Zákony lásky*. (BM 42-43)

Zdá se, že náš mocensky orientovaný způsob myšlení, který se má podle postkoloniální teorie literatury projevat na příklad v našem způsobu třídění a klasifikaci, Arundhatí Royová zdaleka nepokládá za „výdobytek“ čistě západní, ale spíše obecně lidský. V knize jej pojmenovává jako „zákony lásky“, podle kterých milujeme pouze to, co je zařaditelné a pojmenovatelné, nikoli to, co se vymyká, co je „hybridní“ jako džem-želé. Tak to koneckonců reflektuje i samotná postava Ráhel:

Když se ohlížela zpět, zdálo se Ráhel, jako by potíže, které jejich rodina měla se zařaditelností, zasahovaly mnohem hlouběji než jen k otázce džem-želé. Největšími provinilci možná byli Ammu, Esuta a ona. Ale nejenom oni. [...] Všichni přestoupili zákony, které určovaly, kdo má být milován a jak. A jak moc. Ty zákony, jež babičky dělají babičkami, strýce strýci, matky matkami, sestřenice sestřenicemi, džem džemem a želé želé. (BM 40)

Porušení těchto zákonů v podstatě iniciuje Čákkó. Svůj výklad v otázce „anglofilství“ totiž rozvádí přirovnáním historie ke starému domu s rozsvícenými světly a s předky šeptajícími uvnitř. „Abychom pochopili historii,“ řekl Čákkó, „musíme vejít dovnitř a naslouchat tomu, co vyprávějí. A podívat se na knihy a obrázky na zdech. A ucítit vůně.“ (BM 61)

Ačkoli Čákkó určitě netuší, že dvojčata si pod tímto domem asociují konkrétní dům na druhé straně řeky, také „pochopení“ této historie a překročení pověstné řeky, po kterém dvojčata tak baží, s sebou obnáší velmi tvrdě vykoupenu tíhu

poznání. „Zatímco jiné děti jejich věku poznávaly jiné věci, Esuta a Ráhel poznali, jak si historie vyjednáva podmínky a vybírá si to, co jí patří, od těch , kdo porušili její zákony“ (BM 64).

Jak příznačné pak je, že autorka tento opuštěný „Dům historie“, který se nachází na opačné straně řeky, ještě obdařila anglickými kulturními souvislostmi odkazující k dílu Josepha Conrada, o němž byla řeč: „Dům patřící Kari Sájippu. Černému sáhibovi. Angličanovi, který se „stal domorodcem“. Který mluvil malajálamsky a nosil mundu. Ajamanamský Kurtz. Ajamanam byl jeho soukromé *Srdce temnoty*“ (BM61).

Tento dům pokládá za symbolický i Julie Mullaney: „Dům historie zde zastupuje dvojí trauma, které způsobila kolonizace. Slouží jako poznání toho, že materiální organizace i samotné provedení projektu kolonizace mohlo a také bylo prožíváno jako trauma stejně jak pro kolonizátory tak pro kolonizovanou kulturu“ (Mullaney 45-46).²⁸ „Dům historie“ opravdu můžeme chápat jako zástupný pro anglickou kulturu nebo dokonce samu kolonizaci, ovšem zmiňované dvojí trauma nejen že je problematicky doložitelné na textu, ale především zásadně pomíjí hlavní funkci tohoto „Domu“, kterou je prostě historie. Historie, která má své nekompromisní zákony. Fyzicky přítomná historie, která není personifikována do alegorické postavy, jak je to na příklad u středověké evropské literatury obecně běžné, ale která je v postkoloniálním duchu transformována v do podoby tohoto domu:

Slyšeli její údery, zvedající žaludek. Cítili její pach a nikdy ho už nezapomněli.

Pach *historie*.

Jako závan uvadajících růží. Už navždy bude číhat v obyčejných věcech. Ve věšácích na šaty. V rajčatech. V asfaltu na silnicích. V určitých barvách. V talířích v restauraci.

V nepřítomnosti slov. A v prázdnotě očí. (BM 64)

Jak pozoruhodně toto „ztělesnění“ historie odpovídá názoru, že u těchto textů se „čas rozšiřuje v prostor“, jak tvrdí zmíněný australský básník Les Murray. Podobným způsobem je tento román interpretován i v knize *A Companion to Narrative Theory* (2005):

V románu *Bůh* maličností plní různé budovy metonymickou funkci víceznačných míst, které poukazují k sociálním, kulturním a politickým systémům formujícím identity;

zasazeno v pohybu, je následkem překračování hranic tvorba příběhu, který nemůže být vyprávěn posloupně, ale může být pouze pochopen prostřednictvím fragmentů připojených k určitým místům. (Phelan and Rabinowitz 199) ²⁹

Interpretace této „přeměny“ historie v prostor má však vzhledem k postkoloniální teorii literatury jeden zásadní háček, protože v „bibli“ postkoloniální teorie *The Empire Writes Back* píše: „[Postkoloniální] romány navádí evropskou historii na mělčinu do nového ohromného prostoru, který pohlcuje čas a imperiální záměr“ (Ashcroft, 2nd ed. 33). ³⁰ Řečeno jinými slovy se tak autorita a síla historie z postkoloniálního hlediska zpochybňuje; historie ztrácí svou hloubku, neboť je vyvedena na mělčinu. To je pojetí historie, se kterou se můžeme „rozejít“ nebo ji „znovu vymyslet“, jak uvádí Mullaney; historie, kterou můžeme měnit, reinterpretovat nebo „přepisovat“, jak se můžeme dočíst Ashcroftově knize.

Historie, se kterou pracuje Arundhati Royová, má ovšem své tvrdé zákony, jejichž porušení může znamenat i smrt, jak dosvědčuje postava Velutty. Je to historie, kterou není možné jen tak přepisovat nebo měnit, historie která vzbuzuje bázeň. Historie, která se ztělesňuje ne proto, že by ustupovala na mělčinu, ale proto, že se na mělčinu naopak chystá vrazit. Není ovšem vznešená, ale pragmaticky brutální, jak sama autorka naznačuje. „Byla to lidská historie, převlečená za *Boží záměr*, odhalující se divákům, kteří na to ještě neměli věk,“ komentuje Arundhati Royová krvavý policejní zátah, jehož následkem Velutta nakonec ve vězení umírá (BM 295).

Ráhelin a Esutův návrat do Ajamanamu, proto tak docela nereprezentuje „postkoloniální návrat k historii a historickému archivu,“ o němž Mullaney hovoří. Tento návrat dvojčata ponoří do historie, která má podstatně širší rozměry. „To co se děti, a potažmo také čtenáři, naučí je, že kolonialismus nemůže vysvětlit veškerou ‘temnotu‘ Indie“ (Phelan and Rabinowitz 199). ³¹ Brutalismus, jehož jsou dvojčata svědky, jim totiž, navzdory Čákkovu tvrzení o nepozorovatelnosti historie, odhaluje její podobu v čistě domácím provedení: „Historie v živém představení“ (BM 296).

Pokud jde o kolonizaci a rozšíření anglické respektive západní kultury, kterou „Dům historie“ rovněž představuje, asi nejvýstižnější pojem, který lze v této souvislosti užít, je biblické „zakázané ovoce“.

Anglická kultura je v knize prezentována jako něco velmi lákavého, co má ale fatální tragické důsledky až po jejím vyzkoušení, nikoli ovšem už v průběhu, jak to naznačuje Mullaney. „Trauma“ zde přichází vždy až jako následek.

Velutta „ochutnává“ toto „zakázané ovoce“ nikoli pouze sexem s Ammu, ale již od svých čtrnácti let, kdy se odhodlává ke kariéře tesaře, v níž se inspiroje myšlením Johanna Kleina. Již zde můžeme spatřovat ono porušení zákonů historie, které bude mít pro oba protagonisty smrtelné následky. „Velutta vlastně tesařem být neměl,“ píše jednoznačně autorka (BM 81).

Rovněž zmínění „rýžoví křesťané“ nedoplácí na svou konverzi v době kolonizace, ale až po ní; v době postkoloniální. Trauma má zkrátka podobu trpělivé Páppáččiho múry, jejíž „zhoubný duch –šedivý, chlupatý a s neobvykle hustými skupinkami chloupků na hřbetě – strašil v každém domě, v němž kdy bydlel. Mučil jeho, jeho děti a děti jeho dětí“ (BM 58). Zájem autorky tedy nesleduje ani tak konkrétní činy protagonistů, ale jejich plíživé a dlouhodobé tragické následky, které jsou schopny vyvolat, podobně jako je tomu v dramatech kathakali.

O tom koneckonců svědčí i samotná výstavba syžetu s rozdělením do dvou časových rovin, které má ukázat, že ani dvacetiletý odstup tyto traumata nedokáže utiшит, tedy alespoň nechceme-li cynicky považovat za utišenou postavu Esuty. Nakonec právě u Esuty se dá dobře ilustrovat jak dlouhodobě a postupně tato traumata působí.

Esuta byl vždy tiché dítě, a tak nikdo nemohl, ani s přibližnou správností, stanovit, kdy přesně (rok, natož měsíc nebo den) přestal mluvit. Kdy úplně přestal mluvit. Pravdou je, že nejspíš neexistovalo žádné „přesné někdy“. Bylo to takové postupné odumírání a stahování se do ústraní. Stěží pozorovatelné tichnutí. (BM 21)

Obě dvojčata jsou svědky traumatizujících událostí, se kterými není snadné se vyrovnat, místo pomoci však následuje další tvrdá rána, když je Esuta je odevzdán k otci a dvojčata jsou tak rozdělena.

„Dům historie“ však není pouze jediným místem, na kterém lze ukázat postkoloniální „rozšíření času v prostor“. „Bio Abhiláš v sobě na příklad zahrnuje konotace, které se týkají historie kolonialismu, postkolonialismu a rostoucí americké kulturní a ekonomické hegemonie“ (Phelan and Rabinowitz 199).³²

Povadlá honosnost tohoto kinového paláce v provinčním Kóčínu upomíná ke sklonku období britské nadvlády v Indii. Hollywoodský trhák *Za zvuků hudby* z devětašedesátého o útěku rodiny Von Trappů ze spárů Nacistů, na který sem dvojčata přijela, plný „čistých bílých“ a milovaných dětí, jim také může připomenout kulturní a mocenskou „nadřazenost“ západní společnosti. Její lásku a pohodu nemohou tato tmavá dvojčata nikdy okusit jinak než v pouhé filmové iluzi předjímající jejich skutečné setkání se Sofií Mól.

Čím více se tato rodina oddává svému „anglofilství“, jako na příklad Esuta („Elvis Pelvis“), který se češe jako Elvis Presley, tím více vyniká fakt, že jsou od Anglie doslova na míle vzdáleni; konkrétně Esuta o svůj pocit Elvise přichází právě během tohoto filmového představení, které mělo být nácvikem jejich anglofilství. Oranžáda Citronáda při něm chlapce sexuálně zneužije a vrací ho tak rychle zpět do místní kulturní reality. (BM 109)

Podobný příměr nabízí i konzervárna Zavařený ráj, ve které západní praktiky podnikání, které zde Čákkó aplikuje, vedou k jejímu finančnímu úpadku. Velutta se sice díky ní dostává na paravana k dosud nebyvalému postavení, ale i to se později ukáže jako iluzorní. Továrna zde ovšem sehrává více rolí:

Továrna, jakožto kontaktní zóna, sebou přináší nejen spojení Západu a Východu, dotknutelných a nedotknutelných, ale také manažera a komunistického předáka; pro soudruha Pillaje, který chce hlasy pracovníků nižší kasty i peníze vlastníka továrny, je nezbytná k udržení jeho smlouvy s Čákkem na tisk reklamních letáků. Korupce vtištěná do této továrny jakožto víceznačného místa je rozhodnou součástí Pillajova zrazení Veluty. (Phelan and Rabinowitz 200) ³³

Konzervárna stejně jako Dům historie jsou ovšem přece jen pouze statické budovy. Dynamickým prvkem, který příběh uvádí do pohybu, je objekt ležící mezi nimi: řeka Mínáčal. „Je to řeka, která je překročena a překračována ve dnech vedoucích až ke dni zkázy všech, dnu, který změní život navždy“ (Phelan and Rabinowitz 201). ³⁴ Mínáčal i v něm sehrává zásadní úlohu; ukořistí život Sofie Mól: „Světle fialová. Zrzavohnědá. Barva plážového písku. [...] Mořské dítě. Umořené mořské dítě. Se zrzavohnědými vlasy“ (BM 253). Mrtvá Sofie Mól se stříbrnými rybkami na dně rybářova člunu, který ji vylovil z vody jako Plaváčka ze známé pohádky, jako by snad ani nebyla mrtvá.

Jak nepatřičně působí nedozírné následky, které mají v důsledku této téměř idylické scény nastat. Přestože jde o záměrný kontrast, který má tragické pokračování ještě zvýraznit, je čtenářsky opravdu silný a působivý. Sofie Mól se zdá být živá dokonce i na jejím pohřbu, když Ráhel ukazuje netopýří mládě (BM 17). Neušetřen v tomto románu na bázi tragických dramát kathakali inspirovaných starověkými eposy Mahábháraty a Rámájany však nezůstává opravdu nikdo, ani řeka Mínačal.

Tragika znečištění Mínačal však v postkoloniálním duchu kopíruje tragiku ostatních protagonistů románu, ať už lidí či budov. Je to tragika tichá, nepatetická, která oficiálně vlastně ani neprobíhá - jako by zde na ni neexistovalo žádné právo: pohřeb Velutty se nekoná; Esuta se bojí promluvit o svém sexuálním zneužití, protože by nezapadal do obrazu západní společnosti, který rodina tak vzývá; *Srdce temnoty* se převleče do podoby turistického hotelu, a překryje tak pohnuté události minulosti – jedinou upomínkou, která zde zůstala pod podlahou moderní kuchyně, jsou Ráheliny náramkové hodinky...

Mínačal je také v podobném duchu přetvořena v „oteklou stoku“; na základě rýžového lobby (BM 128). To je ovšem odkaz, podobně jako některé jiné již zde uvedené – turistická atrakce z kathakali, Čákkova přeměna Mámáččina drobného podnikání s výrobou džemů v továrnu kapitalistického typu – ,který spíše než na kritiku doznívajícího kolonialismu ukazuje na kritiku samotného kapitalismu. Jako protipól kapitalismu ovšem Royová nenabízí komunismus, jak dokládá postava soudruha Pillaje, který je skrz naskrz zkorumpovaný.

Royová ve svém univerzálním pojetí kritizuje všechny tyto systémy. To, co tuto spisovatelku k postkolonialismu tak výrazně řadí, je ovšem alternativa, kterou nabízí, a tím je v postkoloniální teorii tolik prodiskutovaná otázka hybridity; spojení toho, co by spojováno být nemělo, směs džemu a želé, spojení dotknutelné Ammu s nedotknutelným Veluttou, ba dokonce incestní spojení dvojčat.

Jistě je možné v tomto ohledu poukázat na podobnost s evropskou literaturou – Alex Tickell na příklad připomíná zakázanou lásku v Shakespearově hře *Romeo a Julie*.³⁵ Royová však ve své knize při zmínce o kathakali připomíná, že „velké příběhy jsou ty, které už jste slyšeli a chcete je slyšet ještě jednou“ (BM 226). A určitě ani tolik nezáleží, preferujeme-li pojetí cizince, který přichází do města nebo téma zakázané lásky, protože to hlavní, jsou nové možnosti a obzory, které

nám příběh nabízí, v tomto případě mezi ně určitě patří i postkoloniální oslava hybridity.

Tuto skutečnost lze v románu *Bůh maličností* doložit i po jazykové stránce. Již jsem se zmínil o tom, že pro postkoloniální romány jsou příznačné nepřekládaná slova. Bůh maličností nás v tomto ohledu zdánlivě překvapuje, protože slov, která by v knize nebyla přeložena je zde až podezřele málo. To se ovšem týká pouze českého vydání, které díky Janu Filipskému obsahuje i slovníček malajálamských slov, který byste v původním anglickém vydání hledali marně.

Jak se v textu tato nepřekládaná slova projevují, to lze ukázat na příklad u nedávno zmíněné řeky Mínačal. Její protější břeh od Ajamanamského domu je v knize označen termínem *akkara*.³⁶ Přímo v textu je to uvedeno tímto způsobem: „Člun, abych mohl veslovat přes řeku. *Akkara*. Na protější břeh“ (BM 196). V již uvedené knize *A Companion to Narrative Theory* je však tímto termínem nazýván samotný „Dům historie“³⁷ Tímto způsobem může často docházet k výrazným významovým posunům, proto si Royová nemůže dovolit tato slova příliš nadužívat.

Na druhé straně podle postkoloniální teorie postkoloniální autoři volí tato nepřekládaná slova, protože nesou ve svých významech kulturní rozdíly, které nemohou, a snad by ani neměly, být jednoduše překládány. Jsou upozorněním na to, že zcela jiná kultura nemůže být tak snadno přenositelná v kultuře druhé. To by totiž na příklad anglická kultura musela zároveň zahrnovat kulturu indickou; této domnělé podřízenosti z koloniálních časů se však postkoloniální autoři chtějí pochopitelně záměrně vyhnout.³⁸

Royová na příklad sice malajálamská slova v románu někdy interpretuje <„V malajálamštině Mól znamená děvčátko a Món chlapec“ (BM 69)>, ale mnohdy naopak zdůrazňuje nemožnost jejich převodu do anglického jazyka, neboť by v něm tato slova nabyla jiných kulturních konotací: „Ráhel a Esuta mu [Čákkovi] nemohli říkat Čáččan, protože když ho tak oslovili, on je nazval Čéttan a Čéttatti. Když ho oslovili Ammávan, nazval je Appáji a Ammáji. [...] Tak mu říkali Čákkó“ (BM 47).

Když vyšel román *Bůh maličností* ve Spojených státech, Royová byla požádána aby ke svému dílu přiložila slovník nebo přepracovala ve své knize některá malajálamská slova. Spisovatelka to odmítla s tím, že chce, aby tak byli čtenáři neznalí malajálamského jazyka donuceni k tomu, co Ashcroft et al. nazývá

aktivní podíl s obzory kultury, ve které tyto termíny mají význam“ (Ashcroft, 2nd ed. 64).³⁹

Royová zmiňovanému jazykovému pojetí postkoloniální teorie v podání knihy *The Empire Writes Back* odpovídá i v otázce citovaného „přisvojení a rekonstituování jazyka centra“ (viz. 2. kapitola). Neustále narušuje konvenční pravidla gramatiky a syntaxe, vynechává standardní interpunkci, přepracovává verzátky, spojuje neologismy, ... (Mullaney 64).⁴⁰

Také nepřekládaná slova, které Royová používá, aby nevytvářela jen další text čistě britské literatury a aby nás nutila se intuitivně vcítit do lokální kultury v Kérole, svědčí o tom, že tento román a potažmo i jeho autorka opravdu odpovídá mnohými svými rysy postkoloniální teorii literatury. Do této škatulky sice nezapadá přesně - v mnohých ohledech ji přesahuje, jak už to bylo vícekrát naznačeno - ale přesto lze říci, že je tato autorka (bereme-li v potaz román *Bůh maličkostí*) mimo jiné opravdu také autorkou postkoloniální.

Poznámky:

- ¹ Arundhati Royová, *Bůh maličkostí*, přel. Michaela Lauschmannová (Praha: Mladá fronta, Knižní klub 2001) 324. Dále jako BM.
- ² Julie Mullaney, *Arundhati Roy's The God of Small Things* (London: Continuum International Publishing Group, 2007) 44.
„Rahel and Estha's return to Ayemenem represents the postcolonial return to history and the historical archive.“
- ³ „It is then that most symbolic of returns in postcolonial writing, the return to history in order to learn from, break with or reinvent that past.“
- ⁴ Alex Tickell, *Arundhati Roy's The God of Small Things* (London and New York: Routledge, 2007) 3.
“Roy's novel resists categorization and draws together elements of the fairy tale, psychological drama, pastoral lyric, tragedy and political fable“.
- ⁵ *Bildungsroman* bývá často překládán jako román dospívání, tento termín se obecně používá pro beletrii líčící osobní růst nebo výchovné zrání (Childs, Fowler, 18)
„*Bildungsroman* often translated as a 'novel of growth' the term applies more broadly to fiction detailing personal development or educational maturation.“
- ⁶ „Frozen in the past, Rahel and Estha have never really grown up.“
- ⁷ „almost obsessive remembrance of these family tragedies“
- ⁸ „the delayed effect of these damaging events on Estha and Rahel“
- ⁹ „Not only are the twins a type of transgressive two-egg hybrid, in numerous instances in the novel – from Mammachi's illegal jam-jelly mixtures to the unclassifiable moth that haunts Pappachi's dreams of entomological discovery – hybridity 'blurs' laws and transgresses rules.“
- ¹⁰ Gayatri Chakravorty Spivak užívá v tomto ohledu ve své známé eseji “Can the Subaltern Speak?” pojmu double effacement - „dvojitý vymazání“ (Gayatri Chakravorty Spivak “Can the Subaltern Speak?,” *The Post-colonial Studies Reader*, ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (London and New York: Routledge, 2003) 28.
- ¹¹ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, ed. *The Post-colonial Studies Reader* (London and New York: Routledge, 2003) 425.
„was a massive cannon in the artillery of empire“
- ¹² viz. Edward Said, *Orientalism* (London: Pantheon, 1978).
- ¹³ Thomas Macaulay “Minute on Indian Education,” *The Post-colonial Studies Reader*, ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (London and New York: Routledge, 2003) 429.
- ¹⁴ viz. Macaulay 429.
- ¹⁵ „there are no books on any subject which deserve to be compared to our own“
- ¹⁶ „interpreters between us and the millions whom we govern“

- ¹⁷ Gauri Viswanathan “The Beginnings of English Literary Study in British India,” *The Post-colonial Studies Reader*, ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (London and New York: Routledge, 2003) 432-433.
- „had a major influence on the passing of the English Education Act in 1835, which officially required the natives of India to submit to its study“
- ¹⁸ viz. Tickell 52.
- ¹⁹ By the late nineteenth century, the ideological role of English literature was not confined to promoting the moral superiority of ‘Englishness’ through exemplary fiction, poetry and drama. New, aggressively imperialist values such as ‘keeping the peace’, masculine duty and the colonial work ethic were being inculcated in Raj fictions by writers such as Rudyard Kipling. At the same time, however, the moral basis of imperial rule was coming under increasingly critical scrutiny in the work of authors such as R. L. Stevenson and Joseph Conrad.
- ²⁰ Chinua Achebe “An Image of Africa: Racism in Conrad’s Heart of Darkness,” *Hopes and Impediments: Selected Essays* (New York: Doubleday, 1989) 11-12.
- ²¹ James Phelan and Peter J. Rabinowitz, ed., *A Companion to Narrative Theory* (Pondicherry: Blackwell Publishing, 2005) 201.
- „attacks the colonialism he [Conrad] reflected in spite of the anticolonial dimensions of his novel, but also (...) borrows his project of critique to point a finger at the politics at home.“
- ²² Anna Froula, “In-Between and Elsewhere Liminality in Arundhati Roy’s *The God of Small Things*,” *Globalizing Dissent Essays on Arundhati Roy*, ed. Ranjan Ghosh and Antonia Navarro-Tejero (New York and London, 2009) 42.
- „Roy contrasts the demonized twins to the gleaming white Englishness of Sophie Mol, also a hybrid child of divorced parents but ‘Loved from the Beginning’.“
- ²³ „Stripped of its meaning and compressed into short pool-side performances for the benefit of Western tourists, the kathakali shows us what happen when cultural forms (such as oral narratives or even novels) are abbreviated and simplified.“
- ²⁴ viz Phillip B. Zarrilli, *Kathakali Dance –Drama: Where Gods and Demons Come to Play* (London and New York: Routledge, 2000) 5-6.
- ²⁵ viz. Tickell 45.
- ²⁶ „predominantly *familiar* ones“
- ²⁷ „tries to give her readers that sense of entering a story that they already know, which is partly why the long first chapter provides a preciecis of events to come“
- ²⁸ „The History House functions to give voice to the double trauma of colonization. It is a recognition that the materal organization and execution of the colonial project could and was also experienced as a trauma for the colonizing *as well as* the colnized culture.“
- ²⁹ „In *The God of Small Things*, various buildings function metonymically as heterotopic places that bring into focus the social, cultural, and political systems that form identities; set in motion the transgression of borders; and, in effect, generate the story (...) which cannot be told in sequence and can only be apprehended in fragments attached to specific locations.“

- ³⁰ Novels (...) run European history aground in a new and overwhelming space which annihilates time and imperial purpose.
- ³¹ What the children, and by extension the readers, learn is that colonialism cannot explain all of India's 'darkness'.
- ³² „The ABhilash Talkies movie theatre, for example, (...) contains the history of colonialism, postcolonialism, and the growing American cultural and economic hegemony.“
- ³³ As a contact zone, the factory brings together not only East and West, touchables and untouchables, but also manager and communist leader; for Comrade Pillai, who wants both the votes of the lower-caste workers and the money of the factory's owner, needs to maintain his contract with Chacko to print the factory's advertising fliers. The corruption embedded in the factory as heterotopic space is a critical component of Comrade Pillai's betrayal of Velutha.
- ³⁴ It is the river that gets crossed and recrossed on the days leading up to the day of everyone's doom, the day that changes life forever.
- ³⁵ viz Tickell 52, 54.
- ³⁶ Takový je alespoň překlad podle slovníčku Jana Filipského, ve kterém se uvádí *akkara*: druhý, protější břeh (BM 326)
- ³⁷ Kromě spojení Akkara house, které by mohlo být vzhledem k povaze anglického jazyka interpretováno jako „dům na protější straně břehu“, zde nacházíme věty jako Akkara patřil Kari Sájippu (Akkara had belonged to Kari Saipu) nebo Akkara je prázdný: Angličanovo Srdce temnoty se stalo vlastní Indii (Akkara is empty: the Englishman's Heart of Darkness has become India's own) viz. Phelan and Rabinowitz 201.
- ³⁸ O dřívějším pojetí, ve kterém byla na příklad indická literatura považována za odnož literatury britské, již byla řeč v souvislosti s termínem literatura Commonwealthu (Commonwealth literature) v rámci kapitoly Postkoloniální literární studia a teorie
- ³⁹ „an active engagement with the horizons of the culture in which these terms have meaning“.
- ⁴⁰ She constantly breaks the conventional rules of grammar and syntax, abandons standard punctuation, reworks capitals, coins neologisms, ...

6. Zadie Smithová

Také Zadie Smithová je vzhledem ke svému exotickému původu obvykle zařazována mezi postkoloniální autory; její jméno naleznete (mimo zmiňovaných univerzitních sylabů) uvedené v dlouhé řadě publikací orientovaných na postkoloniální literaturu - za mnohé znovu připomenu na příklad knihu *Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*¹ nebo *The Routledge Companion to Postcolonial Studies* (2007).² Obdobným příkladem by částečně mohla být i zmíněná kniha Ellekeho Boehmera.

Boehmer ve své publikaci nicméně upozorňuje na jeden zdánlivě banální ale přitom důležitý fakt, že totiž spisovatelé, kteří se přistěhovali na Západ jsou poněkud více asimilovaní.³ Můžeme je však dál považovat za odpovídající termínu postkoloniální?

Status 'přistěhovalců' jako Rushdie, Walcott, Ondaatje a Okri — a v poslední době také *druhé generace (...) diasporálních* autorů (dětí přistěhovalců) jako Hanif Kureishi, Zadie Smith nebo Monica Ali — definoval pojetí termínu postkoloniální jako téměř bezvýhradně kosmopolitní. (Boehmer 230)⁴

Pojetí pojmu postkoloniální - ve kterém, jak už jsem předvedl, jde zejména o nepřenositelnost jiné kultury, její rezistenci vůči kultuře metropole - se tak mírně řečeno povážlivě rozvolňuje... Zůstává však myšlenka hybridity, a tak je dnes v této souvislosti (mimo pojmu kosmopolitní) skloňováno v mnoha pádech také atraktivní slovo multikulturní, k jehož demonstraci může v zásadě stačit pouze tmavší plet'.

Zadie Smithová odpovídá jistému marketingovému taháku, „je mladá, talentovaná, vzdělaná, krásná, hnědá“.⁵ Znamená to však, že také nutně zapadá do všeobecných představ o postkoloniálnosti (nebo přinejmenším multikulturnosti) a jisté politické angažovanosti, kterým v mnohém odpovídá třeba Arundhati Royová?

Pro nakladatele je dnes osobnost autora důležitá, prodává knihu možná lépe než dílo samotné, a proto je třeba, aby byl kromě svého talentu také nějak zajímavý. „Být krásnou míšenkou rozhodně nemůže být na škodu“ (Komárek 73).

Říkám to proto, že Zadie Smithové tyto její vlastnosti dopomohly k úspěchu, neboť vzbudily jistá očekávání. Taková, že když ve svých jedenadvaceti letech napsala Zadie povídku, koupil ji nakladatel pod podmínkou dvou budoucích románů za dvě stě padesát tisíc liber (asi deset miliónů korun).

Následovala i mohutná marketingová kampaň a dříve než byl román Smithové *Bílé zuby* (White Teeth, 2000) vůbec publikován, objevili se jeho části v hlavních literárních periodících po obou stranách Atlantiku: „Část její knihy byla publikována v podzimním vydání magazínu *Granta* a povídka „Stuart“ se prosadila do vydání „Millennial Fiction“ časopisu *The New Yorker* na přelomu milénia z roku 1999 na rok 2000“. ⁶ Tak byla ohromná očekávání nakladatelů přenesena i na veřejnost a pro mladou autorku to kromě reklamy pochopitelně znamenalo nemalou zátěž:

„Nečekala jsem že mi psaní románu zabere dva roky ... Měla jsem chvíle, kdy jsem měla strach, že to nezvládnou dokončit nebo že to vůbec nebude dobré. Ale nakonec na to musíte zapomenout, protože jinak byste nebyli schopni napsat ani slovo,“ řekla Zadie Smithová v rozhovoru pro *The Guardian*. ⁷

Přes veškerý tento mediální humbuk je nutno dodat, že nejen *Bílé zuby*, ale i další dva autorčiny romány – *Sběratel autogramů* (*The Autograph Man*, 2002) a *O kráse* (*On Beauty*, 2005) – oplývají značnými literárními kvalitami. Všechny tři romány byly také přeloženy do češtiny a získaly u nás docela velkou popularitu.

Očekávání a stereotypy, které této autorce dopomohly ke slávě, jí však také pasovaly do určité role, kterou by jako správná „míšenka“ měla hrát. Obloukem se tak vracím k původně položené otázce týkající se jejího vztahu k postkolonialismu popřípadě multikulturalismu, která samozřejmě nebyla pouze řečnická... Správnou odpověď si můžeme asi nejlépe domyslet z podání smotné Zadie Smithové:

„Najednou se ode mě začalo očekávat, že jsem snad expert na otázky multikulturalismu ... Měla jsem i padesát telefonátů denně a lidé mi také říkali, že nemám právo vyjadřovat se k věcem, kterým nerozumím ... Ale moje práce přece nejsou žádná stanoviska, jsou to romány. Nechci být mluvčí čehokoli ...“ (Smithová cit. in Komárek 73)

Z této odpovědi je snad dostatečně zřejmé, že Zadie Smithová ve svém díle nesleduje podobné cíle jako Arundhati Royová. Podobnosti, které se s románem *Bůh maličkostí* nabízejí spíše jen potvrzují rozdílnou perspektivu obou autorek.

Také dílo Zadie Smithové má mnohé autobiografické prvky, stavět je do postkoloniálního světla však považují téměř za absurdní. Daleko spíše jsou leda důkazem proti vnášení autobiografie mezi postkoloniální atributy. Abych však mohl na tyto prvky nějakým způsobem poukázat, a nezamlčel tak snad něco podstatného, je třeba si Zadie Smithovou z tohoto pohledu v krátkosti představit.

Zadie (Sadie) Smithová se narodila 27. října 1975 v severozápadním Londýně, její otec, bílý Angličan, byl fotograf a válečný veterán, matka psychoterapeutka původem z Jamajky. Rasově smíšené prostředí rodiny a multikulturního Londýna širokých pracujících vrstev jeho severozápadní části ji výrazně ovlivnilo. Některé zdejší komunity jako Willesden Green, Cricklewood či Kilburn se odrážejí na příklad i v *Bílých zubech*.

Protagonisty tohoto románu jsou bílý Angličan Archie, který si vzal Jamajčanku Claru, a jeho přítel, Bengálec Samád. Rasový mix se odráží také ve *Sběrateli autogramů*, který je pojatý poněkud experimentálněji. Jeho hlavní postavou je Alex, napůl Žid a napůl Číňan. Třetí její román *O kráse* poněkud připomíná prvotinu. Děj románu se sice odehrává namísto Londýna ve fiktivním americkém univerzitním městě, manželství bílého Angličana a tmavé manželky se v něm však objevuje opět.

Dětství této autorky bylo zřejmě až na její čtenářskou posedlost docela normální: zpívala jazz, fascinovaly ji klasické muzikály a step. Své původní jméno Sadie si ve čtrnácti změnila na poněkud výraznější Zadie. Nejvíce se ale Zadie věnovala četbě:

„Četla jsem od doby, kdy jsem byla velmi malá. To je moje jediná výrazná charakteristika. Není co dodat. Nerozumím vědě, čemukoli jinému. Ale mohu číst cokoli. A vždy jsem mohla a vždy se mi to líbilo.“ (Smithová cit. in Komárek 73-74)

Mezi autory si vybírala hlavně klasiky, ti také velmi výrazně ovlivnili její tvorbu. Vedle Dickense, Kafky, Nabokova nebo Virginie Woolfové to byl zejména E. M. Forster, se kterým se seznámila během svých studií na univerzitě v Cambridgi. Vliv tohoto autora Smithová doznává i ve svém úvodním

poděkování v románu *O kráse*: „Už z první věty by také mělo být zřejmé, že tento román vzešel z lásky k E. M. Forsterovi, jemuž je tak či onak poplatné celé moje dílo.“⁸

V roce 2004 si Zadie vzala básníka Nicka Lairda, se kterým se poznala na studiích v Cambridgi. Některé jeho básně se také staly součástí její poslední knihy *O kráse*, se kterou se jí podařilo získat prestižní britské literární ocenění Orange Prize pro nejlepší dílo daného roku napsané ženou. Zadie říká, že nemá žádnou touhu po cestování, po změnách. Se svým manželem dnes žijí v Londýně.

Poznámky:

¹ viz. Innes 195.

² John Mc Leod, ed., *The Routledge Companion to Postcolonial Studies* (New York: Routledge, 2007) 157.

³ viz. Boehmer 230

⁴ „The status of ‘migrants’ like Rushdie, Walcott, Ondaatje, and Okri — and, latterly, those of a second generation of (...) diasporic writers (children of migrants) such as Hanif Kureishi, Zadie Smith, or Monica Ali — has produced definitions of the postcolonial as almost invariably cosmopolitan.“

⁵ Michal Komárek, „Zadie Smithová,“ *Reflex* 25 (2007): 72.

⁶ Claire Squires, *Zadie Smith's White Teeth* (New York: Continuum, 2002) 14.

„An extract from the novel was published in the Autumn 1999 issue of *Granta*, and a short story, “Stuart” made its way into *The New Yorker's* “Millennial Fiction” issue at the turn of 1999/2000.“

⁷ Zadie Smithová cit. in Komárek 73.

⁸ Zadie Smithová, *O kráse*, přel. Petra Diestlerová (Praha: BB/art, 2006) 9. Dále jako OK.

7. Romány Zadie Smithové versus *Bůh maličkostí*

Vyprávět příběhy románů Zadie Smithové a do podrobností sledovat jejich soulad s postkoloniální teorií, tak jak to bylo demonstrováno v případě románu Arundhatí Royové, je dost dobře nemožné, tedy alespoň nechceme-li je na tuto teorii poněkud uměle „napasovat“. Hovoříme ale stále ještě o postkoloniální autorce?

Bílé zuby

Když jsem se při svém studiu postkoloniální literatury před několika lety poprvé setkal s klasicizujícím stylem Zadie Smithové v románu *Bílé zuby*, byl jsem nemálo překvapen. Kromě multikulturního obsazení protagonistů s exotickými jmény, nic nenasvědčovalo tomu, že v ruce nedržím dosud neobjevené pokračování *Nadějných vyhlídek* (Great Expectations, 1860-1861) Charlese Dickense přepracované do novodobé angličtiny. Smithová se sice tematicky tomuto autoru nijak výrazně nepodobá, za to je obdařena jeho strhujícím vyprávěcím talentem, který vás nutí knihu bleskově „zhltnout“.

Při důkladnějším studiu sice brzy vyjde najevo, že případnější je přirovnání k E. M. Forsterovi, to však nic nemění na faktu, že zde postkoloniální teorie tvrdě naráží na své meze, neboť jde o brilantně napsaný román, avšak anglického stříhu, u něž si lze paradoxně docela dobře představit i starší označení literatura Commonwealthu, jelikož toto dílo jako odnož anglické literatury do značné míry působí.

Jako asi každý (domněle) postkoloniální román, tak také *Bílé zuby*, stejně jako *Bůh maličkostí* byly srovnávány s románem *Děti půlnoci* (Midnight's Children, 1981), se kterým vynikl Salman Rushdie. Aniž bych se chtěl do tohoto stereotypního srovnání pouštět a jako mnozí tvrdit, že Smithová staví na této šabloně, dovoluji si prohlásit, že mezi srovnáním „*Děti*“ a „*Zubů*“ platí stejná analogie jako mezi srovnáním „*Maličkostí*“ a „*Zubů*“, že totiž v obou případech platí, že zatímco Rushdie i Royová píšou o postkoloniální Indii, zde je to post-imperiální Londýn.¹

Srovnání s románem Arundhatí Royové je v některých ohledech až ostře kontrastní, zejména v otázce stylu. Zatímco kniha Arundhatí Royové staví své

kvality zejména na zvukomalebnosti vět a práci se slovy (jež v postkoloniálním duchu „přisvojuje“), což činí román poněkud statictější, Smithová upoutá především strhujícím dynamickým vyprávěním, které ale vynikne až na větší ploše. Je to zřejmé nejen na první pohled (srovnáním tloušťky obou knih: román Smithové čítající více jak čtyři sta stran je asi o stovku delší), ale i na ten druhý, protože zatímco osu románu u Royové tvořila pouze rodina Aippů z Indie, zde jsou to rodiny hned tři: britsko-jamajští Jonesovi, Iqbálovi z Bangladéše a židovsko-katoličtí Chalfeni.

Příběh Arundhatí Royové má v sobě něco do patosu kathakali, napůl vznášejícího se mezi bohy; Smithová se naopak drží dokonale při zemi, její postavy jsou živelné a plné lidských slabostí, pro které autorka nachází nejen pochopení, ale také humor a vřelost. Na rozdíl od Arundhatí Royové, která pečlivě destiluje, co má být vyřčeno, Smithová je pozorovatelka, které v jejím složitém spleť postav neuniká žádné jejich mihnutí nebo mrknutí oka.

Svět Smithové je navíc mnohem optimističtější a radostnější. Nejde v něm o dvě kultury, z nichž jedna je privilegovanější a neměří se jí stejným metrem. Zde nalézáme celou pestrobarevnou kulturní paletu složenou z mnoha národností a náboženství, ve které jsou její různorodí protagonisté nuceni spolu vycházet. Už se neocitáme v biografu Abhiláš u filmu, ve kterém by tvrdý a rozhodný Christopher Plummer alias kapitán von Klapp Trapp dokázal - podle interpretace dvojčat - milovat pouze hodné čisté bílé děti.

Hned první protagonista *Bílých zubů*, kterým je Alfréd Archibald Jones totiž rozhodně tak rozhodný není, protože se neobejde bez nápovědy hodu desetníkem. A přesto je nefalšovaným bílým Angličanem: „Starej dobrej anglickej původ,“ jak sám prohlašuje.² Archie ale určitě není typem člověka, který by svou náklonnost ke komukoli podmiňoval jeho etnickou příslušností, což dokazují nejen obě jeho dvě manželství (to první je s Italkou Ofélií a druhé s Klárou, jejíž původ je jamajský), ale i přátelství se Samádem Iqbálem, který pochází z Bangladéše.

Smithová nicméně není naivní a v četných případech dokládá, že multikulturní soužití, které samo o sobě zdaleka nemusí být bezproblémové, naráží na překážky i u většinové společnosti, která jej akceptuje jen se velkými rozpaky. To se v románu projevuje na příklad už na samotné Archieho svatbě s Klárou: „Dokonce i oddávající matrikář, který už viděl ledacos, nazdvihl obočí nad tímto prapodivně nepřírozeným spojením, když přistoupili k jeho pultu“ (BZ 54). Dalším

výmluvným projevem nesouhlasu společnosti je fakt, že většina příbuzných a přátel navíc odmítla na svatbu přijít „někteří úsečně, jiní vyděšeně; další, pro které bylo mlčení nejlepším řešením, raději celý minulý týden svědomitě překračovali poštu a vyhýbali se telefonu“ (BZ 55-56).

Stojí za zmínku, že Archie se setkává se svou budoucí ženou na večírku u příležitosti konce světa roku 1975. Zadie Smithová, jejíž rodinná sága často pracuje s biblickým termínem apokalypsy, proto bývá kromě písemnictví diaspory také občas připomínána v souvislosti s tak zvanou apokalyptickou literaturou.³

Kulturní míšení však obtížně snáší nejen bílá společnost, ale trápí na příklad také Samáda, který by chtěl své děti Magida a Millata vychovávat v rámci muslimské tradice. Těžko nese, když se na příklad oba účastní Svátku díkuvzdání, a ještě hůře snáší, když se jeho syn Magid vydává za Marka Smithe. Také on sám však pocítuje kulturní tlak a těžce bojuje sám se sebou, aby se mohl cítit jako dobrý muslim: „Jeho úzkost z důsledků, které má na druhou generaci jejich žití v Anglii, je zrovna tak případná pro jeho vlastní situaci. Samád se vykyvuje mezi póly víry a sekularismem, mezi absolutismem a kompromisem, mezi odmítnutím a padnutím za kořist pokušení“ (Squires 30).⁴ To dokazuje zejména jeho milostná aféra mezi ním a učitelkou hudby Poppy Burt-Jonesovou.

Magid a Millat jsou dvojčata - podobně jako Esuta a Ráhel v románu *Bůh* maličností. Zatímco však Esuta a Ráhel jsou si povahově velmi podobní, a vzhledově přitom docela jiní, Magid a Millat, jsou zase naopak vzhledově jako vejce vejci, a odlišní povahově. A zatímco Esuta a Ráhel jsou vychováváni k „anglofilství“, kterou si jedou procvičit i v rámci filmu *Za zvuků hudby*, Magid a Millat jsou marně vychováváni k tradici muslimské, jak výmluvně dokládá reakce Samáda na to, že se jeho syn vydává za Marka Smithe:

„TAK JÁ TI DÁM TAKOVĚ NÁDHERNÉ JMÉNO, JAKO JE MAGID MAHFÚZ MURŠÍD MUBTÁSIM IQBÁL!“ řval Samád na Magida, (...) „A TY CHCEŠ, ABY TI ŘÍKALI MARK SMITH!“ (BZ 133)

Samáda, který se rozhodne poslat svého staršího syna Magida do Bangladéše, aby se z něj stal dobrý muslim, trestá jeho žena Alsana tím, že mu na veškeré otázky odpovídá nejednoznačně. Obdobnou situaci najdeme i v románu Arundhati

Royové, zde je to ovšem Páppáčči, který přímo ignoruje Mámmáčči a kdykoli od ní něco potřebuje, jedná s ní přes prostředníky.

Formálních podobností mezi románem *Bůh maličkostí* a rodinnou ságou Smithové je však víc. Také Smithová cituje ze Shakespearovi *Bouře* a celé řady dalších západních klasiků, také zde můžeme nalézt jednu pozoruhodnou podobnost s románem *Nejmodřejší oči*, ve kterém postava Geraldine poněkud připomíná Irie, neboť odmítá své kudrnaté afro a podstupuje náročnou proceduru narovnávání svých vlasů.

Také zde nalézáme kulturní mimikry, které nejsou jenom nuceným předstíráním, ale jsou brány docela vážně. Také zde postavy bojují s kulturní vykořeněností a zabývají se otázkami kulturní identity své nebo členů své rodiny. A také zde jsou dvojčata rozdělena...

Formální a tematické podobnosti s románem Arundhatí Royové *Zadie* Smithová často přehazuje nebo je dokonce úplně staví na hlavu. To je patrné právě na příklad z odeslání Magida zpět do Bangladéše, které se ukáže jako naprosto neefektivní: „Magidův návrat do Londýna jakožto opravdového Angličana je obrácením tropu ‘navráťivšího muže‘ postkoloniálního písemnictví, ve kterém jsou koloniální subjekty odeslány do ciziny a vrátí se naplněni západními hodnotami“ (Squires 34).⁵ V románu Royové takto do Anglie na příklad odjíždí studovat Čákkó. Zde je však situace obrácená. Návrat ke kořenům Smithová zobrazuje jako iluzorní, neboť proces „hybridizace“ už dávno započal a je nevratný.

Tak, jako nemá smysl posílat Magida do Bangladéše a uchránit ho před nákazou Západu, tak se jako iluzorní jeví i chystaný výlet Irie ke kořenům na Jamajku. Míšení kultur je v románech Smithové všednodenní realitou, bylo by však chybou její dílo zjednodušovat na pouhou oslavu multikulturalismu:

Tohle století je stoletím cizinců – hnědých, žlutých a bílých. Tohle století je stoletím velkého imigračního experimentu. ...ve Willesdenu můžete narazit na to, jak si lidé pletou nejlepší kamarádky Sítu a Sharon, protože Síta je bílá (její matce se to jméno líbilo) a Sharon je Pákistánka (její matka ho považovala za nejlepší variantu – méně problémů). A přesto, navzdory všemu tomu míšení, (...) je pořád těžké připustit, že už neexistuje nikdo, kdo by byl angličtější než Indové, a nikdo indičtější než jsou Angličané. Pořád ještě existují mladí muži, které to *rozčiluje* a kteří se vyvalí v době zavíraček do spoře osvětlených ulic s kuchyňským nožem ukrytým v hrsti. Imigrant se však musí smát, když

slyší o obavách nacionalistů, vyděšených z infekcí, infiltrací, mísení ras, zatímco je tohle jenom potěr, *prkotina* ve srovnání s tím, čeho se bojí imigranti – s rozkladem a *zmizením*. (BZ 266)

Smithová však své mísení kultur rozhodně nezužuje pouze na otázku barvy pleti, ale do hry se dostávají také různá náboženství, ba dokonce sekty. Samád se snaží být ortodoxním muslimem, Hortenzie, babička Irie, je členkou Svědků Jehovových, Millat je členem teroristické organizace Strážci věčného a vítězného islámského národa. Podobným způsobem dopadá i Joshua Chalfen, který je jinak zdánlivě z bezproblémové bílé anglické rodiny středních vrstev.

Všichni protagonisté nakonec hledají ve svých vírách a uskupeních zaručený návod na život, pevný bod, který by dal jejich životu smysl, jenže veškeré tyto návody selhávají, respektive selhávají jejich účastníci: toužebně očekávaný konec světa se nedostaví, Samád nedokáže být příkladným muslimem a ve své víře s bohem opakovaně „kšeftuje“. Věčný rebelant Millat, který nakonec také touží po tom správně vykonávat svou víru, shledá, že ho daleko více přitahuje západní kultura gangsterek. Irie, která je do Millata bezhlavě zamilovaná, hledá naivně řešení ve svém vzhledu...

Vhodný návod nakonec neposkytují ani přísně vědecky založení Chalfenové, kteří se Irie zdají být „angličtější než Angličané“, i když jsou ve skutečnosti také tak trochu imigranty „(třetí generace via Německo a Polsko, původním jménem Chalfenovski)“ (BZ 267). Jejich samolibá víra v „chalfenismus“ a hraní si na Boha, která vede k nehumánním experimentům na zvířatech, se nakonec ukáže být snad ze všech nejzavrženíhodnější, jak dokládá Marcusův projekt s myší Futurkou.

Postmoderní svět Smithové však odpovědi na otázky týkající se smyslu života nebo osobního sebeurčení neposkytuje, a to dokonce ani ty postkoloniální. V jejím pestrobarevném světě, který si její protagonisté zužují do zjednodušujících formulek na život, se totiž jakákoli ideologie příliš neuplatňuje: „Výsledek *Bílých zubů* je nevyhnutelně selháním fundamentálních pravd, které hrdinové hledají, a systémů jejich řádu a kontroly, jež je podtrhují“.⁶

Autorka se navíc ve svých uměleckých ambicích neomezuje pouze na postmodernu, ale vnáší do svého románu také prvky magického realismu. Znáť je

to na příklad, když si Millat zlomí svůj nos o kuchyňský dřez a Mgidovi se stane podobná příhoda v Bangladéši.

Rozličné mísení ras a kultur je bráno spíše jako fakt, se kterým je třeba se smířit. Chalfenové jsou zde možná vyličníci jako do sebe zahledění pokrytci, ale mottem Smithové zde rozhodně není rezistence proti západnímu tlaku, neboť ta se zde ukáže jako naprosto neúčinná a naivní. Také kritika západního způsobu myšlení, která snad může být ilustrována prostřednictvím Chalfenů, zde nevyznívá jako cílená, neboť se zde kritický pohled týká všech etnických skupin.

Postkoloniální hledání identity je zde na rozdíl od románu Royové lehce zaměnitelné s obecně postmoderním marným hledáním smyslu života. Magid, Millat, Irie nebo Joshua jsou navíc v románu líčeni v období jejich puberty, tedy životní fázi, ve které obvykle každý hledá sám sebe.

Historie je v této rodinné sáze líčena obdobně jako v románu Arundhatí Royové; jako něco, čeho se není možné jen tak zbavit, něco, co má autoritu téměř zákona: „Protože tohle je na přistěhovalcích (uprchlících, emigrantech, běžencích) ta další věc: nemohou uniknout před svou historií o nic víc, než vy můžete utéct před svým stínem“ (BZ 372). Takové pojetí je ovšem v rozporu s pojetím historie v postkoloniální teorii, jak to bylo ilustrováno už v případě románu *Bůh maličkostí*. Také nepřekládaná slova bychom v románu hledali asi marně.

Zadie Smithová se totiž ve své knize nesnaží ani tak demonstrovat odlišnosti, jako spíše shody. Ukazuje, že jakkoli se historii nedá utéct, není už dávno možný ani návrat k ní (návrat ke kořenům, tak jak by si ho přála Irie), protože čas nelze zastavit a proces asimilace stále probíhá.

Sběratel autogramů

V porovnání s *Bílými zuby* je *Sběratel autogramů* poněkud experimentálnější laděný. Ačkoli kritika tento román přijala s poněkud smíšenými pocity, dle mého názoru jde o zajímavé dílo.

Zatímco se v *Bílých zubech* objevují časté výroky z Bible a Koránu, zde se setkáváme především s náboženstvím židovským, objevují se zde na příklad různá kabalistická schémata nebo písmena hebrejské abecedy.

Centrum pozornosti tohoto románu je zaměřeno především na druhou generaci přistěhovalců, která žije v severním Londýně. Hlavními hrdiny jsou Alex-Li

Tandem, syn židovsko-buddhistické matky a čínského otce, a jeho kamarádi Mark Rubinfine židovský rabi, který je fascinován gójskou kulturou, a Adam Jacobs, který je „černý jako bota“. ⁷

Jak píše Urszula Terentowicz-Fotyga ve své eseji “The Impossible Self and the Poetics of the Urban Hyperreal”, v tomto románu „...se nenacházejí žádní Chalfeni, kteří by se hlásili k čistotě centra, takže proměnlivý charakter identity je zde brán jako samozřejmost“. ⁸ Identita ani místo ani historie zde nehrají příliš důležitou úlohu, takže postkoloniální témata se z tohoto románu poněkud vytrácejí navzdory faktu, že se zde opět můžeme setkat s různými kulturami.

Již *Bílé zuby* byly „některými kritizovány pro jejich depolitizování rasy“ (Terentowicz-Fotyga 57). ⁹ Je třeba si však uvědomit, že právě toto je základní ideologické stanovisko Smithové, protože ta, na rozdíl od srovnávané Arundhati Royové, od ideologického základu postkoloniální teorie velmi výrazně upouští.

Z postkoloniálního hlediska tedy prakticky není co rozebírat, protože na „druhý román Smithové nesedí příliš nálepka postkoloniální prózy“ (Terentowicz-Fotyga 57) ¹⁰

O kráse

Třetí román Zadie Smithové *O kráse*, který vyšel v září roku 2005 si lze vyložit různými způsoby. Můžeme ho brát na příklad jako poctu *Rodinnému sídlu* (Howards End, 1910) autorčina oblíbeného spisovatele E. M. Forstera, jak to sama autorka naznačuje v již citované pasáži svého poděkování na začátku knihy. A nejde zde rozhodně jen o záležitost formální.

Jedna z hlavních postav románu *O kráse* se jmenuje Howard a zpola tak odráží originální pojmenování *Rodinného sídla*, ve kterém jsou také stavěny do kontrastu dvě rodiny, z nichž jedna je bohémská a druhá upjatě konzervativní. Dokonce i to, co se děje Belseyovým a Kippsovým do neuvěřitelných podrobností odráží Forsterův román, protože také v něm se komplikují rodinné vztahy kvůli lásce a manželky obou znepřátelených mužů se navzdory jejich vzájemné nechuti spřátelí. Značnou podobnost vykazuje také okolnost dědictví, i když v případě Smithové se nejedná o dům ale o obraz.

Spojení Smithové a Forstera navíc odpovídá i starosvětský košatý styl. Ten můžeme najít, jak už bylo naznačeno, i v románu *Bílé zuby*, kde nás přátelství

Archieho a Samáda navádí k paralele s jiným Forsterovým dílem - románem *Cesta do Indie* (*A Passage to India*, 1924), ve kterém se sice vztah učitele Fieldinga a doktora Azíze poněkud více problematizuje, nicméně inspirace je zde zjevná. Stejně případná se u Smithové jeví i inspirace Jane Austenovou, která se také s podobným humorem pouštěla do všemožných úskalí společenského a partnerského života.

Další vhodný způsob čtení, který se u tohoto pozoruhodného díla nabízí, je pojmout ho jako humoristický román či lépe řečeno jako satiru akademického prostředí, která nás tentokrát odkazuje ke klasikovi univerzitního románu (*campus novel*), kterým je David Lodge. Tato paralela se nabízí zejména v *Hostujících profesorech* (*Changing Places*, 1975), a to vzhledem ke střetu amerického a britského akademického světa.

Uvádím všechny tyto skutečnosti, aby bylo zřejmé jak silně je tato autorka (navzdory své tmavší pleti) zakotvena v kulturních východiscích „centra“. Také Forster psal romány s multikulturální tematikou, a přesto bychom ho mezi postkoloniální autory nezařadili...

Pokud není příčinou tohoto přístupu pokrytectví a samotný zájem o rasovou problematiku ještě nemůže dostatečně demonstrovat postkoloniální východiska - jako je rezistence vůči západní kultuře, přisvojování jejího jazyka a prosazování kulturní hybridity periferie na úkor „centra“ – mohou je dostatečně demonstrovat otázky kulturní vykořeněnosti nebo hledání vlastní identity?

Pro mnohé je to skutečně v první řadě postkoloniální dílo, jak to na příklad dokládá Ulka Anjaria ve své eseji příznačně nazvané „*On Beauty and Being Postcolonial: Aesthetics and Form in Zadie Smith*“, ve které se „pokouší porozumět románu Zadie Smithové skrze teoretický rámec postkoloniálních studií“. ¹¹ Anjaria si ve své studii nicméně i tak trochu protiřečí, když říká, že román „*O kráse* (...) bere dekolonizovanou perspektivu jako samozřejmost“ (Anjaria 31). ¹² Ačkoli lze tomuto tvrzení z pochopitelných důvodů velmi dobře porozumět, je v přímém rozporu s ideologickou základnou postkoloniální teorie literatury, která staví na myšlence, že koloniální praktiky navzdory formální nezávislosti (a dalších faktorů) stále pokračují viz. druhá kapitola.

Srovnání s románem Arundhatí Royové však v jednom ohledu přece jen obstojí, a to v samotném pojetí krásy. Z celé palety přístupů bychom totiž neměli

pominout, že je tento román, jak už sám název napovídá, v první řadě románem o kráse.

Smithová ve svém díle pracuje s platónským pojetím krásy, ve kterém jsou krása a dobro vzájemně propojeny. Autorka se v tomto ohledu, jak sama přiznává, nechala inspirovat především Elaine Scarryovou a její esejem "O kráse a spravedlnosti" (On Beauty and Being Just), ze kterého si vypůjčila i část jeho názvu.¹³ Podle Scarryové vede schopnost vnímání krásy k sociální spravedlnosti; ve své práci se dovolává toho, že krása je „posvátná“ a „život-zachraňující“ (Scarry 23-24)¹⁴ Scarryová dále pokračuje, že „přítomnost toho, co je krásné“ vzbuzuje „etickou spravedlnost“ (Scarry 95)¹⁵ Vnímatel krásy si totiž podle Scarryové zároveň představuje i to, jak se krása do své podoby (reprezentující spravedlnost) uspořádala, a vede ho tak rovněž ke spravedlivým činům. Výsledkem této dedukce je zjištění, že „krása je volání“ (Scarry 109)¹⁶ Celý román tak vlastně transponuje tuto základní myšlenku Elaine Scarryové, kterou lze výmluvně doložit i jeho stručným obsahem.

Jak už bylo řečeno, jedním z hlavních hrdinů tohoto rozsáhlého díla je Howard Belsey, bílý Angličan trvale žijící ve Spojených státech, který vyučuje teorii umění na vysoké škole ve Wellingtonu, fiktivním univerzitním městečku v Nové Anglii. Howard není příliš úspěšný ani profesně (nedaří se mu na příklad jeho práce o Rembrandtovi), ani v osobním životě. Ženil se mladý, a nyní po třiceti letech, se snaží oživit lásku ke své afroamerické manželce Kiki, se kterou má tři tmavé děti.

Přestože je odborníkem na umění, nedaří se mu vidět krásu tam, kde je, a proto podvádí Kiki, která už po padesátce nemá tak dobrou figuru, s křehkou drobnou blondýnou, básničkou a kolegyní z univerzity. Podobně jako u Archieho z *Bílých zubů* je jednou z jeho mála jistot to, že neví co se sebou.

Howard je typický intelektuál, přesvědčený liberál a tak trochu slaboch. Nemá rád konzervativce a konzervatismus, který v díle zastupuje jeho protipól Monty Kipps, černocho původem z Trinidadu. V Howardových očích je Kipps, přímo rasista s fašistickými sklony:

„...Ale hrozně se mi líbí, jak je vyparáděný. Vypadá jako ze škatulky.“

„Fašista jako ze škatulky.“

Claire se zamračila. „A je drtivě přesvědčivý. Přesně jak se to říká o Clintonovi – kritická dávka charismatu.“ (OK 124)

Charismatický Monty je také daleko úspěšnějším profesorem než Howard, jak se však ukáže, také on podvádí svoji ženu, a to s černou studentkou. V tomto souboji o sympatie Smithové tak nakonec zřetelně vyhrává Howard, neboť je menším pokrytcem.

Volání domnělé krásy neodolává zprvu ani Howardův syn Jerome, kterého svede dcera Montyho Kippse:

Celý týden si tajně kradli polibky v tmavých koutech domu a jednou se milovali, mimořádně špatně, pod stromem na Kippsovic zadním dvorku. Victoria nikdy ani na okamžik nepomyslela... Ale Jerome samozřejmě ano. (OK 53)

Krása v románu Zadie Smithové souvisí především s krásou vnitřní a morální, nikoli pouze vnější a konvenční, kterou Victoria oplývá. Jerome následkem tohoto incidentu prožívá jakousi vnitřní krizi; v tomto ohledu však rozhodně nezůstává v rodině tím posledním.

Postkoloniální pocity kulturní vykořeněnosti zažívají zejména jeho dva mladší sourozenci, neboť nejsou ani dostatečně bílí, ani černí. Jsou postaveni před dilema volby patřičné kultury. Nejmladší středoškolák Levi má v tomto ohledu jasno, uchvacuje ho hip hop a chce být černý. Opájí se představou, že se nepohybuje v privilegovaném prostředí, ale musí bojovat za práva černých bratrů a sester přímo na ulici. Zora, která je poněkud chladná a nepřiliš talentovaná, chce zase uspět v prostředí takřka výlučně bílém - na vysoké škole.

Odpovědí Smithové na tyto dva přístupy je opět krása. Právě Jerome tyto problémy neřeší, jelikož se pohybuje ve světě ovlivněném uměním a vírou v Boha. Na rozdíl od Kiki však příliš nežije, jak dokládá i následující ukázka: „Kiki ho políbila na temeno hlavy a vstala. 'Moc zaznamenáváš – zkus radši žít,' navrhla mírně“ (OK 54).

V široké paletě protagonistů je to nakonec Kiki, která získává největší sympatie autorky. Miluje svého manžela a děti, dokáže žít. Není sice intelektuálka jako její Howard, nerozezná od sebe citát z Plátové a Shakespeara, ale dokáže umění a krásu skutečně procítit a prožívat, když se setká s krásnými básněmi nebo

obrazy. To oceňuje i Carlene Kippsová se kterou Kiki naváže upřímné přátelství. Své velké srdce Kiki nakonec prokáže, když navzdory dvojí Howardově zradě dokáže přijít na jeho přednášku, která nakonec není zas takovou tragédií, neboť v ní pochopitelně vítězí krása obrazů, která přináší dobro a spravedlnost...

Podobným způsobem lze „rozklíčovat“ i román *Bůh maličkostí*. Světlá Sofie Mól je v něm všemi považována poněkud pokrytecky za krásnou, její chování však už vždy tak docela krásné není, ačkoli nakonec projeví k dvojčatům solidárnost, a z románu tak skutečně jako krásná vychází.

Stejně tak Velutta je v románu líčen navzdory své černé pleti jakožto krásný, jelikož jeho chování je čestné a vznešené. Tomu však neodpovídá jeho zařazení do nižší kasty, které ho v očích okolí činí ošklivým a zavrženíhodným, jeho vnitřní krásu a kvality však Ammu umí dobře rozeznat. Odmítá se podílet na všeobecném pokrytectví a přichází v jeho prospěch svědčit i na policejní stanici, přestože to pro ni znamená velké riziko.

A konečně pojetí čistých bílých a rovněž i krásných dětí ve filmu *Za zvuků hudby* si Esuta bezděčně spojuje také s jejich ušlechtilostí. Kdyby promluvil o tom, co mu Oranžáda Citronáda provedl, cítil by se být ještě více černým, neboť si bílé děti spojuje s čistotou, jakkoli je toto pojetí logikou neopodstatněné; takový je však pokračující koloniální diskurz, v němž Esuta žije.

Jakkoli v románu *Bůh maličkostí* toto pojetí krásy poněkud skřípe, protože byl jinak koncipován, základní myšlenka, že krása a ušlechtilost není jen otázkou původu a vzhledu, ale zejména osobního charakteru, zde přítomna je. Domnívám se, že je tato myšlenka svým způsobem i myšlenkou postkoloniální, třebaže není postkoloniální teorií takto přesně definována. Problém zde však nastává v tom, že by se do ní úspěšně vtěsnil i na příklad již uvedený E. M. Forster.

Jak ukazuje Ulka Anjaria ve své postkoloniálně zaměřené eseji na toto dílo, můžeme zde nalézt spoustu binárních opozic jako na příklad „Mozart/hip-hop, Rembrandt/haitské umění a krásný/ošklivý“ (Anjaria 38)¹⁷ Měli bychom však tento fakt opravdu interpretovat pouze jako postkoloniální aspekt nebo je vlastně spíše důkazem západního charakteru tohoto díla? Je Smithová postkoloniální autorkou, protože protagonisté jejích děl řeší otázky kulturní vykořeněnosti, nebo jí naopak není, protože krizi identity prožívají její hrdinové bez rozdílu pleti? Vždyť je to nakonec právě suverénní, úspěšný a konzervativní Monty Kipps,

příslušník černé pleti, který je rozhodným odpůrcem afirmativní akce a který, jak se zdá, nemá s krizí identity výraznější problémy...

Náš svět není černobílým světem binárních opozic, podle kterých můžeme každého zařadit, je světem barevným, multikulturním a složitým a jednoduché odpovědi jsou v něm zpravidla ty nesprávné. Necht' ať si proto laskavý čtenář s definitivní platností na některé otázky odpoví raději sám, tato práce se totiž nesnaží ani tak nálepkovat, jako spíš poukázat na omezenost veškerého zařazování uměleckých děl.

Poznámky:

¹ viz. Squires 16.

(„...Rushdie's is a novel of postcolonial India, whilst Smith's is of post-imperial London.“)

² Zadie Smithová, *Bilé zuby*, přel. Yvetta Nováková (Praha: BB art, 2003) 92. Dále jako BZ.

³ viz. Childs, Fowler, 10-11.

⁴ „His anxiety about the impact living in England has on the second generation is equally pertinent to his own situation. Samad swings between the poles of faith and secularism, between absolutism and compromise, between rejecting and falling prey to temptation.“

⁵ „Magid's reappearance in London as the 'pukka Englishman' is a reversal of the trope of 'the returned man' of postcolonial writing, in which colonial subjects are sent abroad for their education and return filled with Western ideas.“

⁶ Matthew Paproth, "The Modernist and Postmodernist Zadie Smith," *Zadie Smith Critical Essays*, ed. Tracey L. Walters (New York: Peter Lang, 2008) 10.

“The result of *White Teeth* is the inevitable failure of the fundamental truths that the characters pursue and the systems of order and control that underline them.“

⁷ Zadie Smithová, *Sběratel autogramů*, přel. Petra Diestlerová (Praha: BB art, 2003)

⁸ Urszula Terentowicz-Fotyga, "The Impossible Self and the Poetics of the Urban Hyperreal," *Zadie Smith Critical Essays*, ed. Tracey L. Walters (New York: Peter Lang, 2008) 59.

“...there are no Chalfens to claim the purity of the centre, and the fluid character of identity is taken for granted.“

⁹ “...some criticized it for depoliticizing race.“

¹⁰ “Smith's second novel sits uncomfortably with the label of postcolonial fiction.“

¹¹ Ulka Anjaria, *On Beauty and Being Postcolonial: Aesthetics and Form in Zadie Smith*, *Zadie Smith Critical Essays*, ed. Tracey L. Walters (New York: Peter Lang, 2008) 31.

“...attempts to understand Zadie Smith's novel *On Beauty* (...) through the theoretical framework of postcolonial studies...“

¹² “*On Beauty* (...) takes such a decolonized perspective for granted.“

¹³ Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999)

¹⁴ “sacred” , “life-saving”

¹⁵ “presence of what is beautiful”, “ethical fairness”

¹⁶ “beauty is a call”

¹⁷ “Mozart/hip-hop, Rembrandt/Haitian art, and beautiful/ugly”

8. Závěr

Termín postkoloniální literatura má souvislost s rozsáhlým kulturním spektrem spisovatelů a spisovatelek pocházejících ze zemí a kultur, které byly někdy ve své historii kolonizované. Lze se přitom o to, zdali do nich můžeme řadit i dřívější osadnické kolonie, jako jsou na příklad Spojené státy, tuto debatu však ponechávám stranou. Podstatné je říci, že kromě tohoto rozměru národnostního nebo kulturního se postkoloniální literatura opírá o rozsáhlou postkoloniální teorii, která poměrně přesně určuje její vlastnosti a ideové východiska.

Tato literární teorie v podstatě definuje postkoloniální literaturu na základě ideologického pojetí o setrvávajícím mocenském zneužívání kultur dřívějších kolonií, a to především západní bílou společností, která se etablovala zejména z bývalých evropských koloniálních mocností. Jelikož jsou tyto etnika a národnosti dřívějších kolonií - zejména britských – zpravidla tmavší pleti a jelikož byly také v minulosti během kolonizace silně kulturně zasaženy a ovlivněny, předpokládá postkoloniální teorie, že autoři vzeší z těchto zemí budou psát zejména o otázkách rezistence těchto kultur (postavených mocensky do role periferie) vůči kulturám dřívějších kolonizátorů, kteří se staví do pozice kulturního centra a ostatní kultury odvrhují jako podřízené nebo podřadné.

Postkoloniální teorie tak vlastně těmto autorům podsouvá specifickou ideologickou pozici, ze které by měli psát díla bořící mocenský koloniální diskurz tak, jak ho popsal Edward Said, který se inspiroval Foucaultovým pojetím diskurzu jakožto nástroje moci. Tím je vlastně tato teorie staví do role jakýchsi kulturních mluvčích a paradoxně je tak určitým způsobem znásilňuje v jejich tvůrčí volnosti. Je třeba zde v tomto ohledu připomenout, že tito autoři píší svá díla zejména pro západní publikum, které od nich již zaujmutí této postkoloniální teorií předem nastavené role určitým způsobem očekává.

Některým autorům tato situace nemusí vadit, neboť se mohou s touto polohou ztotožňovat. To platí zejména o Arundhatí Royové, která je nejen spisovatelka románu *Bůh maličkostí*, ale také politická aktivistka. Přesto se její román od striktní dikce postkoloniální teorie literatury, kterou paradoxně pomáhali definovat mnozí západní liberálové, v mnoha směrech výrazně odlišuje, jak ukazuje detailní rozbor jejího textu.

Vyplývá z něj na příklad odlišné pojetí historie či kulturních mimiker. Mimikry zde totiž neplní jejich proklamovanou ambivalentní roli. Kulturní napodobování je v románu *Bůh maličkostí* bráno docela vážně, takže mimikry z textu rozhodně nevyznívají zároveň jako výsměch či parodie, jak to popisuje Bhabha; naopak u vědomí odcizování se od původní indické kultury je zde zdůrazněna jejich smutnější stránka. V podobném duchu vyznívá i pojetí historie, která se rozhodně nedá jen tak vesele „přepisovat“ jak to postkoloniálním románům nadeřinovala postkoloniální teorie literatury. Stejně tak odmítání západního způsobu myšlení neodpovídá tak docela přesně pojetí postkoloniální teorie.

Navzdory těmto různým odlišnostem je Royová přece jen obecně postkoloniální teorii převážně poplatná. Z jazykového hlediska to dokládá zejména její časté užívání nepřekládaných slov a zároveň snaha o přisvojení původních slov anglických, které tak mohou v rámci kulturního kontextu jejího románu nabývat na nových významech.

Z tematického hlediska je zde v souladu s postkoloniální teorií přesvědčivá také kulturní vykořeněnost a hledání vlastní identity. Její rozdvojenost - připomínající schizofrenní situaci postkoloniálního autora, který je nucen balancovat mezi dvěma kulturami, přičemž však k žádné z nich nepatří – je demonstrována rozdělením dvojčat Esuty a Ráhel, kteří svou identitu vnímali jako jednotnou a společnou. Na obou dvojčatech, na směsi džemu a želé i na spojení nespojitelného (Ammu a Velutty nebo Ráhel a Esuty) staví Royová svou zřetelnou apoteózu hybridity, která je rovněž klíčovou součástí postkoloniální teorie literatury.

O hybridní povaze tohoto textu konečně ještě svědčí i témata, která zřetelně vychází z odlišného kulturního prostředí, což zde na příklad platí u tanečního dramatu kathakali. Tato témata k jejich správnému pochopení vyžadují často buďto velkou dávku vcítění se do textu, nebo hluboké znalosti Indické kultury.

Z poněkud jiné pozice než Arundhatí Royová, píše své romány Zadie Smithová, která se v Londýně narodila, a patří tak již do druhé generace diasporálních autorů (dětí přistěhovalců). Právě multikulturní Londýn výrazným způsobem ovlivnil její tvorbu. Smithová nicméně netouží tak jako snad Royová po roli kulturní mluvčí. Tato atraktivní a inteligentní míšenka, jejíž život navíc demonstruje příběh amerického snu o úspěchu, zdědila sice po matce původem

z Jamajky její tmavší pleť, nicméně se sama jako Londýňanka vědomě hlásí k literární tradici anglických prozaiků. O tom výmluvně svědčí na příklad nejen úvodní poděkování k jejímu románu *O kráse*, ve kterém tvrdí, že je její dílo poplatné E. M. Forsterovi, ale i její klasicizující styl psaní, který nás odkazuje ke spisovatelům jako je Charles Dickens nebo Jane Austenová.

Označení Smithové jakožto postkoloniální autorky se tak spíše než na jejím díle, které je od postkoloniální teorie výrazně ideologicky oproštěné, zakládá na vnějším faktu její tmavší pleti. Čím jiným by vlastně tato Londýňanka vzbuzovala dojem jiných kulturních souvislostí než těch západních, když se jinak ani v jejích knihách žádné výrazné aspekty kulturní nepřenositelnosti, jako jsou nepřekládaná slova, nevyskytují.

Píše sice o mnohých kulturách, ve *Sběrateli autogramů* je například hlavní hrdina po otci Číňan, ale je to z obvyklé západní pozice, podobně jako psal o jiných kulturách třeba i její oblíbenec E. M. Forster. Postkoloniální teorie v tomto ohledu poněkud zvrhle uplatňuje princip národnostní a rasové selekce, neboť autoři jsou do tohoto kroužku vybírání právě na základě jejich národnosti či rasy (vedou se jen debaty o tom, které země a kultury by zde měli patřit) a ne podle jejich děl (přitom však postkoloniální teorie literatury stanoví, co mají tato díla obsahovat).

Smithová nicméně jisté prvky, které jsou uváděné postkoloniální teorií literatury, do svého díla zařazuje. Týká se to zejména typické postkoloniální situace balancování mezi dvěma kulturami, neboť protagonisté jejích románů, zejména pokud jde o rodinnou ságu *Bílé zuby* nebo rozsáhlý román *O kráse*, prožívají pocity kulturní vykořeněnosti a jsou nuceni volit mezi dvěma kulturami, jež každá úzkostlivě lpí na své čistotě a původnosti, jenže oni, hrdinové těchto románů, jako jsou Millat, Zora nebo Levi, se fakticky nemohou počítat do žádné z nich. Týká se to zejména druhé generace přistěhovalců, což tyto postavy sblížuje i se samotnou autorkou.

Multikulturní obsazení v románech Zadie Smithové však není v historii anglické literatury ničím novým, můžeme se s ním setkat na příklad právě u zmiňovaného E. M. Forstera, ke kterému se sama Smithová tolik hlásí. Jeho výtečný román *Cesta do Indie* obsahuje rovněž tematiku kulturní bariéry, kterou jeho protagonisté, učitel Fielding a doktor Azíz, překonávají jen s nemalými obtížemi, pokud ji tedy překonávají vůbec. Forster, který Indii navíc osobně

opakovaně navštívil, opatřuje román slovy místního jazyka a indickými kulturními souvislostmi. Měli bychom ho snad proto zařazovat mezi postkoloniální autory, nebo nám v tom brání jeho bílá plet'?

To co Forstera se Smithovou tolik spojuje je právě pohled, který vychází z pozice tak zvaného kulturního centra, jak postkoloniální teorie označuje bývalé koloniální mocnosti, v tomto případě tedy Velkou Británii, a proto je možné o této autorce uvažovat spíše v post-imperiálních intencích, než v těch postkoloniálních.

Zadie Smithová zobrazuje ve svých románech etnicky nepochybně pestrobarevný svět, proč se od ní ale očekává, že to má nutně souvislost s postkoloniálními nebo dokonce politickými stanovisky jakési kulturní mluvčí? Vždyť právě název jejího posledního románu – *O kráse* – jasně naznačuje spíše její ambice umělecké.

Tento soud však nicméně z mé strany nemůže být úplně definitivní. Tato literatura je vzhledem ke své hybridní povaze obtížně zařaditelná. Kde jsou navíc hranice, kterými bychom mohli určit, zda je Smithová asimilovanou Angličankou nebo spíše kolonizovanou Jamajčankou bránící se kulturnímu tlaku Anglie?

Máme-li navíc jistý historický přehled o stěhování národů, nutně nás napadá také jiná otázka: Existují dnes ve skutečnosti vůbec nějaké hranice mezi tak zvanou kulturní čistotou a hybriditou? Rodina Chalfenů v románu *Bílé zuby*, která Irie připadá jako angličtější než Angličané, na příklad ve skutečnosti vlastně anglický původ vůbec nemá...

Seriózní zkoumání literatury autorů pocházejících z bývalých kolonií dřívějšího Britského impéria jasně naznačuje, že je jejich postkoloniální škatulka příliš těsná a že je třeba nejen přistupovat k těmto autorům jednotlivě, ale že je také třeba přistupovat tímto individuálním způsobem i k jejich dílům. V druhém autorčině románu, *Sběratel autogramů*, bychom totiž postkoloniální témata například hledali opravdu obtížně – historii v něm jeho protagonisté příliš neřeší a kulturní hybridita je zde již považována za samozřejmost.

Jak už bylo ale mnohokrát naznačeno, vynášet absolutní soudy je v literatuře vždy poněkud problematické. Tato práce se ale nesnažila dokázat, že Zadie Smithová postkoloniální autorkou není, protože by to popíralo některé relevantní postkoloniální aspekty v jejím díle. Jejím cílem bylo pouze sledovat jak rozdílně jsou obě autorky této teorii literatury poplatné, a i když zde některé otázky zůstaly otevřeny diskusi, věřím, že tento cíl se podařilo zdárně naplnit.

9. Summary

Huge body of postcolonial literature comprises various cultural backgrounds of authors from countries that have been colonized at some point in their history. Whether we should add among them the so called settler's colonies such as the United States, Canada, Australia, and New Zealand is a subject of discussion. Putting apart these debates about national and cultural dimensions of the problem, the crucial idea is that the term postcolonial literature has its ideological connotations that are closely expressed in postcolonial literary theory.

The essence of this theory, to put it briefly, is that the European powers, especially, are guilty of repressive ethnocentrism because Western values and traditions of thought and literature, that have been imposed upon them, are not only self centred and power oriented as Foucault suggest but also "othering" - which is the postcolonial term for "expelling" - them out of the "centre" that is represented by Britain.

Since the subjects of colonization come from countries whose citizens are in general of darker skin and whose cultures have been strongly affected by the imperial powers, the postcolonial theory expects them to be writing within the context of foreshadowed ideology. It deals with such themes as cultural resistance, language experimentations (consisting usage of non-translated words and appropriation of the language of the centre towards its different meaning within the context of postcolonial culture), stressing of cultural hybridity and searching for identity.

However, postcolonial theory in fact prescribes these authors the very specific context of their writing, the ideology they are expected to follow. But do they really follow the stuff they "should"?

Postcolonial theory puts them in a way to the role of cultural speakers and paradoxically limits their artistic freedom and ambitions. In this context it is necessary to mention that literary work of these authors is intended to be read by Western audience that generally expects them to write in accordance with the set of ideas stated by postcolonial theory.

Some authors may welcome such a situation because it might be what they really tend to write. This may well be the case of Arundhati Roy who is, apart from being an author of *The God of Small Things*, also political activist. However,

there is a considerable incompatibility in comparison with postcolonial theory if we expose her novel to a detailed scrutiny.

For example, there is a different conception of history or cultural mimicry. Mimicry does not fulfil the proclaimed ambivalent role in this novel as would for example postcolonial thinker Homi K. Bhabha suggest. Cultural imitating is taken very seriously. The side effect of mimicry is not a parody but rather it is sadness as shows Chacko “Anglophilia” speech for there is a deep awareness that copying a different culture means an alienation from Indian culture of their ancestors.

History is also described in *The God of Small Things* rather differently than it is supposed in postcolonial theory. The history plays here very serious role and it is impossible to rewrite it or change it as it is proposed in many books dealing with postcolonial issues. Similarly the rejection of Western values and traditions of thought of Western cultural discourse differs from strict diction of postcolonial theory.

In spite of these aforesaid facts, there are many features in Roy’s work that puts her within the context of postcolonial theory. Looking at the language level there are many non-translated words and visible evidences of her endeavour to appropriate English words within the different cultural context so their meaning is thus adjusted.

If we look at the themes of her novel *The God of Small Things*, we can find among them cultural alienation and searching for ones identity. The schizophrenic situation, connected with postcolonial authors that are forced to express themselves within the boundaries between two cultures since they do not belong to any one, is demonstrated by separating Estha and Rahel, the twins that had understood their identity as united before this event. Moreover, whether these are twins, strange jam-jelly mixture of wrong consistency, the unclassifiable moth that haunts Pappachi’s dreams, coalescence of Ammu and Velutha or Rahel and Estha, Roy glorifies hybridity the key term of postcolonial theory of literature.

Different cultural context of this hybrid text is also expressed by themes such as kathakali dance drama or by so called “double colonization” of women. These themes for their proper understanding require a great deal of our empathy or good knowledge of the Indian culture.

When compared to Arundhati Roy, Zadie Smith writes her novels from rather a different point of view. She was born in London, an area that hugely influenced

her work. Smith as a second generation diasporic author does not wish to be a cultural spokeswoman similarly like Arundhati Roy. This young, attractive and intelligent woman of mixed blood, whose life can demonstrate the American story of success, is because of her Jamaican mother rather darker. However, she considers herself to be continuing within the English literary tradition. She confirms that for example by the acknowledgement of her novel *On Beauty* where she openly declares that all her novels are influenced by E. M. Forster. Her classicist style of writing resembles authors Charles Dickens or Jane Austen.

Labelling Zadie Smith as postcolonial author is perhaps more likely to be based mainly on the colour of her skin rather than her own work because that is not written from different cultural position than just the West one. There are not any signals like non-translated words or other themes of cultural differences that would manifest the opposite.

In spite of the fact that she writes about many cultures, for example in her book called *The Autograph Man* we can find the protagonist to be half Jewish and half Chinese, these are often very different from her own cultural position. The situation is again very similar to E. M. Forster and his multicultural writing. Postcolonial theory operates here on the basis of national and racial selection for authors are chosen in this postcolonial group because of their nationality or even race (there are only debates which countries should be incorporated among them) and not so much because of their work (ironically enough, the postcolonial theory sets strict rules what this fiction should be like).

Nevertheless, there are some particular features in Smith's work that are presented by postcolonial theory of literature. This concern especially the typical postcolonial situation of being caught up in between the borders of two cultures that make the protagonists of her novels chose which one they want to belong though no one is appropriate. Millat from *White Teeth* for example changes his image and beliefs all the time, Zora or Levi in the novel *On Beauty* simply decide the single one. Zora tends toward white academic world of the university; Levi identifies himself with the "black" sound of hip-hop.

However, multicultural setting in the novels of Zadie Smith is not such revolutionary feature as might seem. Considering for example the novel *A Passage to India* (1924) of her favourite writer E. M. Forster, we can also find there the theme of cultural boundaries that its protagonists, Mr. Fielding and Dr

Aziz struggle to get over. Forster who repeatedly visited India uses in his novel some words of the local language and some other features of Indian cultural background. Should he be thus classified as a postcolonial author or it is just his white skin for which he cannot be accepted there?

The very feature that Forster and Smith have in common is their starting point of view from the position of so called “centre” - the term that postcolonial theory uses for previous colonial powers like Britain. This marks her work within the post-imperial framework of London rather than of postcolonial.

Zadie Smith shows multicultural multicoloured world in her novels but why is this associated with postcolonial or even political issues? Her latest novel *On Beauty* proves very clearly that her ambitions are most of all artistic.

However, I cannot judge this author as completely non-postcolonial one for this literature is because its hybrid character hardly classifiable. Where are the borders that can indicate that Zadie Smith is an assimilated Englishwoman or rather colonized Jamaican woman struggling to resist the cultural discourse of England? Moreover, considering the historical movements of nations, we are confronted with another question: Is it really possible to find any cultural borders between so called cultural purity and hybridity? The Chalfens that seem to Irie be more English than the English in the novel *White Teeth* are in fact of Jewish-Christian background because of their Poland-Germany origins...

Serious analysis of authors that come from the countries of previous British Empire provides a vast number of evidence that their postcolonial label is rather inappropriate for it confines them to the position of cultural speakers and thus paradoxically constitutes the similar situation that the postcolonial theory describes itself – the situation where these authors can feel trapped.

It is necessary not only to focus on these authors individually but also to find individual approach to their single works, which is what my thesis aspires to provide for looking at Smith’s second novel *The Autograph Man* we can only ask where the postcolonial features are – history is unimportant to its protagonist, cultural hybridity is taken for granted...

However, it is difficult to declare in the field of literature any definite judgements. Nevertheless, it is not the aim of this work to prove that Zadie Smith is not a postcolonial author because that would deny some relevant features in her work. The aim of this thesis was only to show by comparison of these two authors

how differently these both women match up to this theory despite the fact that some questions remain open to discussion.

10. Bibliografie

Primární literatura:

- Achebe, Chinua. *Hopes and Impediments: Selected Essays*. New York: Doubleday, 1989.
- Anjaria, Ulka. *On Beauty and Being Postcolonial: Aesthetics and Form in Zadie Smith.*” *Zadie Smith Critical Essays*. Ed. Tracey L. Walters. New York: Peter Lang, 2008. 31-55.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back*. London: Routledge, 1993.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back*, 2nd ed. London: Routledge, 2004.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London and New York: Routledge, 2001.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, ed. *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2003.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature*, 2nd ed. Oxford: Oxford UP, 2005.
- Carter, David. *Literary Theory*. Harpenden: Pocket Essentials, 2006.
- Childs, Peter, Roger Fowler. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. New York: Routledge, 2006.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4th ed. London: Penguin Books, 1999.
- Gordon, Colin, ed. *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings*. New York: Pantheon Books, 1980.
- Ghosh, Ranjan and Antonia Navarro-Tejero, ed. *Globalizing Dissent Essays on Arundhati Roy*. New York and London, 2009.
- Huddart, David. *Postcolonial Theory and Autobiography*. New York: Routledge, 2008.
- Innes, C. L. *Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Komárek, Michal. ”Zadie Smithová,” *Reflex* 25 (2007): 72-74.
- Macaulay, Thomas. ”Minute on Indian Education.” *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London and New York: Routledge, 2003. 428-430.
- McLeod, John, ed. *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*. New York: Routledge, 2007.
- Mullaney, Julie. *Arundhati Roy’s The God of Small Things*. London: Continuum International Publishing Group, 2007.
- Nünning, Ansgar, ed. *Lexikon theorie literatury a kultury*. Praha: Host, 2006.
- Paproth, Matthew. ”The Modernist and Postmodernist Zadie Smith.” *Zadie Smith Critical Essays*. Ed. Tracey L. Walters. New York: Peter Lang, 2008. 9-29.

- Phelan, James and Peter J. Rabinowitz, ed. *A Companion to Narrative Theory*. Pondicherry: Blackwell Publishing, 2005.
- Rao, Raja. *Kanthapura*. London: George Allen & Unwin, 1938.
- Royová, Arundhati. *Bůh maličkostí*. Přel. Michaela Lauschmannová. Praha: Mladá fronta, Knižní klub 2001.
- Roy, Arundhati. *The Chequebook and the Cruise Missile*. London: HarperCollins, 2004.
- Sage, Lorna. *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*. New York: Cambridge UP, 1999.
- Said, Edward. *Orientalism*. London: Pantheon, 1978.
- Scarry, Elaine. *On Beauty and Being Just*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- Selden, Raman, Peter Widdowson, and Peter Brooker. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 5th ed. London: Pearson Education Limited, 2005.
- Smithová, Zadie. *Bílé zuby*. Přel. Yveta Nováková. Praha: BB/art, 2003.
- Smithová, Zadie. *O kráse*. Přel. Petra Diestlerová. Praha: BB/art, 2006.
- Smithová, Zadie. *Sběratel autogramů*. Přel. Petra Diestlerová. Praha: BB/art, 2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?." *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London and New York: Routledge, 2003. 24-28.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Methuen, 1987.
- Squires, Claire. *Zadie Smith's White Teeth*. New York: Continuum, 2002.
- Terentowicz-Fotyga, Urszula "The Impossible Self and the Poetics of the Urban Hyperreal." *Zadie Smith Critical Essays*. Ed. Tracey L. Walters. New York: Peter Lang, 2008. 57-72.
- Tickell, Alex. *Arundhati Roy's The God of Small Things*. London and New York: Routledge, 2007.
- Viswanathan, Gauri. "The Beginnings of English Literary Study in British India." *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London and New York: Routledge, 2003. 431-437.
- Wolfreys, Julian, Ruth Robbins and Kenneth Womack. *Key Concepts in Literary Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Zarrilli, Phillip B. *Kathakali Dance – Drama: Where Gods and Demons Come to Play*. London and New York: Routledge, 2000.

Sekundární literatura:

- Aldama, Frederick Luis. *A User's Guide to Postcolonial and Latino Borderland Fiction*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- Bhabha, Homi K., ed. *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 2000.
- Loomba, Ania, Suvir Kaul, Matti Bunzi, Antoinette Burton, Jed Esty, ed. *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham and London: Duke UP, 2005.
- Parry, Benita. *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*. London and New York: Routledge, 2004.
- Phillips, Anne. *Multiculturalism without Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2007.
- Rajan, Rajeswari Sunder. *Real and Imagined Women*. London and New York: Routledge, 2005.
- Smiley, Jane. *Thirteen Ways of Looking at the Novel*. New York: Alfred A. Knopf, 2005.
- Sutherland, John. *How to Read a Novel*. New York: St. Martin's Press, 2006.

Postkoloniální autorky Arundhatí Royová a Zadie Smithová

Postkoloniální teorie literatury označuje literaturu spisovatelů a spisovatelek pocházejících ze zemí či kultur dřívějších britských kolonií termínem postkoloniální a nahrazuje jím tak původní termín literatura Commonwealthu, které považuje za nevhodný, jelikož evokuje představu, že je tato literatura pouze odnoží britského písemnictví.

Problematický je zde nicméně fakt, že tato teorie postkoloniální literatury staví také na druhém kritériu, a tím je ideový a ideologický charakter těchto děl. Podsouvá jim poměrně detailní vlastnosti, které ovšem autoři z tak rozličných zemí zdaleka ne ve všech směrech splňují.

Do širokého záběru postkoloniální literatury spadají i autorky jako Arundhatí Royová nebo Zadie Smithová, jelikož obě mají exotický původ v britských koloniích. V mnoha směrech jsou si sice tyto ženy formálně podobné, ale zatímco se Royová narodila a vyrůstala v Indii, Smithová naopak prožila prakticky celý svůj život v Londýně.

Tato práce se na dílech obou autorek snaží ověřit nakolik je jejich dílo postkoloniální teorií skutečně poplatné. Pro tuto analýzu volím specifickou metodu důkladného rozboru příběhů, protože zejména dílo Royové, které je značně prodchnuté nám velmi vzdálenou kulturou indické Kéraly. Není příliš vhodné jej interpretovat pomocí tradiční západní literární terminologie, neboť termíny které bývají v této souvislosti často používány, ať je to autobiografie nebo některé další, jsou příliš zjednodušující a přenáší tuto literaturu do nesprávného kulturního kontextu, protože je máme zažity u literatury západní.

Jak Arundhatí Royová, tak zejména Zadie Smithová se od postkoloniální teorie literatury značně odklánějí, nicméně Royová daleko méně. Přestože Zadie Smithová ve svém díle vykazuje některé aspekty definované postkoloniální teorií literatury, nabízí se v její souvislosti, i vzhledem k tomu že žije v Londýně (imperiálním centru), také označení post-imperiální autorka. Tato práce si nicméně neklade za cíl tyto autorky nějak nálepkovat. Jejím cílem je spíše naopak poukázat na omezenost veškerého zařazování, protože umělecká díla se do nich spoutávají jen velmi obtížně.