

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA ANGLISTIKY

Diplomová práce

VZESTUP A PÁD “ROZHNĚVANÝCH MLADÝCH MUŽŮ“

Angry Young Men Ascending and Descending

Autorka práce: Eliška Langrová

Studijní obor: 6. ročník, ČJ-AJ/ZŠ

Vedoucí práce: PhDr. Jiřina Johanisová

Rok odevzdání diplomové práce: 2011

Prohlašuji, že diplomovou práci na téma Vzestup a pád rozhněvaných mladých mužů jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě, elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 2. 12. 2011

.....
Eliška Langrová

Poděkování

Na tomto místě bych velmi ráda poděkovala vedoucí mé diplomové práce,
PhDr. Jiřině Johanisové, nejen za odborné vedení práce a cenné rady, ale také za vstřícnost,
trpělivost, pomoc a čas, který mi při psaní práce věnovala.
Rovněž děkuji svým rodičům za jejich podporu po celou dobu studia.

Anotace

Východiskem a cílem této práce je pokus o objektivní zhodnocení tvůrčích aktivit a vlivu některých anglických literárních tvůrců (K. Amis, J. Osborne, J. Wain, J. Braine, A. Sillitoe, D. Storey), kteří patřili k představitelům generace “*Angry Young Men*“. Interpretační část práce je postavena na analýze jejich individuálního autorského vývoje a zakotvena v širším společensko-historickém kontextu. Práce si klade za cíl objektivně ozřejmit, proč byli autoři po určitou dobu zjednodušeně označováni jako “*Angry Young Men*“. V závěru se práce pokouší shrnout jejich vliv na dobové postoje a literární současníky.

Abstract

The starting point and focus of this diploma thesis is an attempt at objective evaluation of the creative activities and influence of a few English writers (K. Amis, J. Osborne, J. Wain, J. Braine, A. Sillitoe, D. Storey) who seemed representatives of the generation of “*Angry Young Men*“. The textual interpretation is based on an analysis of their individual literary development and grounded in a wider social and historical context. The thesis aims to explain consistently why for some time the authors were inaptly labelled as “*Angry Young Men*“. Lastly, the thesis endeavours to outline their influence on other authors and prevailing attitudes at that time.

OBSAH

1. Úvod	1
2. Nástin širšího společenského vývoje v Británii ve 2. polovině 20. století	3
3. "Rozhněvaní mladí muži" – skutečnost vs. literárně historické klišé	6
4. Interpretace vybraných děl, s nimiž jsou jednotliví autoři tradičně spojováni	16
4.1 John Braine – muž hledající své "místo v životě"	16
4.2 Kingsley Amis jako tvůrce "nového románového hrdiny"	27
4.3 Příliš "rozhněvaný" muž John Osborne	41
4.4 Alan Sillitoe jako představitel dělnické třídy	50
4.5 Hořké hledání sebeidentity v románech Johna Waina.....	57
4.6 Osobnostní rozpolcenost hrdinů románů Davida Storeyho	62
5. Konfrontace autorů a jejich literárních hrdinů	67
6. Vliv "rozhněvaných mladých mužů" na dobové postoje a literární současníky	74
7. Závěr	77
8. Summary	79
9. Bibliografie	81

1. Úvod

Pro svoji diplomovou práci jsem si vybrala téma, které je literárně velmi zajímavé, přestože problémy, kterých se dotýká a které ve své době byly aktuální a provokující, už současnou odbornou i laickou veřejnost neoslovují. Jedním z důvodů může být i malé povědomí o dobovém a literárním kontextu, který je pro dané autory a jejich díla klíčový. Proto nezbytným východiskem pro analýzu vybraných románů a objasnění literárního i názorového vývoje generace, jež vešla do literární historie jako "*Angry Young Men*", je objasnění historických a společenských poměrů v Anglii během dvou poválečných desetiletí.

V první části práce se nejprve stručně pokusím nastínit ekonomicko-politické pozadí a společenskou situaci v Británii po 2. světové válce se zvláštním zřetelem k sociálnímu rozvrstvení a změnám společenských postojů.

V další kapitole přejdu k literární generaci nazývané "*Angry Young Men*", kde se pokusím vysvětlit, co vedlo mladé autory k příslovečné "rozhněvanosti" a zda to byla skutečná zášť, anebo se jednalo o pouhou nálepku. Stejně důležité bude i pojednání o tom, jak jejich tvorba a postoje ovlivnily kulturní atmosféru tehdejší doby.

Stěžejní náplní této práce pak budou kritické analýzy vybraných děl s přihlédnutím k autobiografickým skutečnostem a myšlenkovému zrání jejich autorů. Největší důraz bude kladen na interpretaci osobních postojů hlavních hrdinů v kontextu měnící se politické a společenské situace poválečné Británie. Tato kapitola by měla zmapovat, jak se názory autorů postupem doby měnily a jak se odrazily v jejich další tvorbě a kdy začaly postupně slábnout.

Cílem mé práce je ozřejmit, že autoři zahrnovaní pod pojem "*Angry Young Men*" nikdy netvořili ucelenou skupinu spojenou nějakým programem; naopak všichni byli literárními a osobnostními individualitami, a to i navzdory tomu, že v jejich dílech nacházíme podobné názory a myšlenky. Shrnující konfrontací autorů a jejich literárních hrdinů se bude zabývat následující kapitola.

Poslední kapitola bude věnována vlivu "*Angry Young Men*" na další autory i širší čtenářskou obec. Jejich díla přinesla do literatury nové hodnoty a nekonvenční postoje.

Ačkoliv jejich myšlenky nebyly po výtce revoluční, jejich tvorba udala literatuře nový směr a v mnohém změnila společenské postoje jejich současníků.

2. Nástin širšího společenského vývoje v Británii ve 2. polovině 20. století

„Každý, kdo se zabývá současnou a nejnovější literaturou, podobá se poutníkovi v neznámé krajině. Nemůže se spoléhat na mapy či na osvědčené ukazatele cest, často zabloudí, musí se vracet a začít hledat znovu. Je to práce nevděčná i vzrušující, protože právě při hledání hodnot a smyslu současné literatury naléhavě vyvstává otázka relativity literárního hodnocení i relativní platnosti oněch „map“, jimž se říká literární historie. Takové poznání může vést ke skepsi, zároveň však k novému a autentičtějšímu pohledu na literaturu. [...] Současná literatura je organismus příliš živý, neustále se proměňující a těžko postižitelný.“ (Hilský, 1992)¹

Slova Martina Hilského přesně zachycují problémy, na které naráží interpretace všech současných literárních děl. V případě *“Angry Young Men“* už dnes máme jistý odstup od oné historicky uzavřené kapitoly britských dějin, a proto je možno vycházet z komplexnější dobové charakteristiky.

Po 2. světové válce se Evropa ocitla v nelehké situaci, kdy bylo potřeba nejen přehodnotit stávající struktury z hlediska politického, ale i sociálního a ekonomického. Stejně jako v jiných zemích světa i v Británii se poválečné období stalo pro obyvatele obdobím, které s sebou mělo přinést nové naděje, jež se ale ve valné většině neuskutečnily. Historici ne náhodou označují prvních osmdesát let minulého století jako období britského úpadku. Po válce se zdálo, že Británie nemá dále kam směřovat. Říše se nenávratně rozpadla a jedna z dříve nejvlivnějších mocností najednou ztratila své výsadní postavení ekonomicky silného státu.

Obyčejní lidé se přirozeně ohradili proti starému řádu a chtěli po dlouhých válečných letech změnu k lepšímu, a proto své naděje upřeli k labouristům, kteří všem nabídli lákavé vyhlídky na novou Británii, plnou zaměstnanost, sociální jistoty, program bytové výstavby a znárodnění průmyslu. Pochopitelná idealistická víra v lepší zítřky a jasná převaha voličských hlasů vynesla labouristy do čela vlády. Jenže zásadní ekonomické změny, které labouristé slibovali, se už koncem čtyřicátých let začaly jevit jako nesplnitelné.

¹ HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 6.

Padesátá léta je možno označit jako období, kdy došlo k vystřízlivění z poválečné euforie a návratu ke konzervativním hodnotám. Často je toto období považováno za tzv. nový "alžbětinský věk"² a dobu relativní (i když kolísavé) stability a prosperity. Konzervativci, kteří se navrátili k moci, nabídli voličům mnohem větší svobodu a více příležitostí k podnikání. Vše se na první pohled jevílo idealisticky. Podařilo se snížit masovou nezaměstnanost, chudobu a zažehnat ostré sociální konflikty. Postupně proběhla transformace na spotřební společnost. Britové byli spokojeni, neboť vzrůstající blahobyt 50. let způsobil i stabilní vzestup životní úrovně. Není divu, že politika "státu blahobytu" (*Welfare State*) ovlivnila nejen střední, ale i mladou generaci. Mladí lidé si v 50. letech mohli dovolit utrácet peníze za oblečení, kosmetiku, gramofonové desky apod.

Před rokem 1939 bylo ještě možné nalézt jasné rozdíly mezi střední a pracující třídou. Tyto dvě třídy se lišily především v otázce zaměstnání, příjmů, bydlení, oblékání a trávení volného času. Po 2. světové válce se ale hranice mezi oběma třídami začaly stírat do takové míry, že kolem 60. let ztratily oba pojmy na významu a přestaly se používat. Vysvětlení leží částečně ve velkém nárůstu mezd továrenských dělníků a částečně v obrovském rozmachu samotné střední třídy.

Souhrnně vzato, prvních dvacet let po válce se stalo symbolem hromadného blahobytu. Pro obyčejné lidi, kteří byli ovlivněni válkou, to byla realita, která snad ani nemohla být v jejich očích pravdou. Životní standard britské populace se totiž nejenže zlepšil, ale přímo doznal výrazných změn. Pro tyto změny, které nebyly pouze fenoménem Británie, ale i ostatních evropských zemí, neexistuje pouze jediné vysvětlení. Mezi jejich hlavní příčiny zcela jistě patří relativní zaměstnanost (pokud mluvíme o 50. letech), zvýšení mezd, často podpořené odborovým hnutím, které mělo větší moc než kdykoliv jindy, technický pokrok a vládou zabezpečené poskytování celé řady služeb. Vzhledem k výše nastíněnému společenskému vývoji ale nelze idealisticky mluvit pouze o radostném období. To, co bylo nazýváno také "*Age of affluence*", nebylo obdobím jednoduchým. Blahobyt na jedné straně sice přinesl zvýšení životního standardu, ale na druhé dal např. vzniknout problémům, počínaje morálními nebezpečnostmi spojenými s rozmachem hazardu. V každém případě bylo toto období plné změn, které se dobrovolně či nedobrovolně dotkly všech.

² HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 8.

Jak prohlásila Doris Lessingová v roce 1957: “*We are all of us, directly or indirectly, caught up in a great whirlwind of change.*“³

³ STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction*. s. 123.

3. "Rozhněvaní mladí muži" – skutečnost vs. literárně historické klišé

Politická a společenská situace postupně doznala po 2. světové válce značných změn, ale oblast intelektuální a umělecké kultury se na počátku 50. let podobala spíše stojatému rybníku a nezbytně potřebovala "svěží vítr", který by rozčeřil její vody. Skepse, která se poválečnou literaturou nesla, dala za vznik pochybnostem, zda vůbec existuje literatura 50. let. Toto rozpoložení ještě podpořily četné články deníku *The Observer* ze srpna 1954 na téma "Is the Novel Dead?"⁴ Novou naději přinesla až slova literárního editora Alana Pryce-Jonese, který věřil, že britský román překoná poválečnou krizi: "It needs only one or two outstanding novels to appear for us to be told that English fiction is in the beginning of a remarkable revival."⁵ Alan Pryce-Jones se nemýlil. 50. léta byla obdobím, kdy literatura prošla velkým vývojem a vyprodukovala mnoho významných děl. Změna v oblasti literatury se postupně začala projevovat již od počátku 50. let a vyvrcholila rokem 1956, kdy v literatuře zavál "svěží vítr" s názvem "Anger". Jeho čelní představitelé - Kingsley Amis, John Braine, John Osborne, Alan Sillitoe, John Wain a Colin Wilson - výrazným způsobem určili nový směr ve vývoji anglického románu, jenž se stal silným protikladem k literárnímu estetismu a symbolismu.⁶

Počátek 50. let přinesl první úspěšný román Doris Lessingové *The Grass Is Singing* (1950), který byl označen jako román "radikálního realismu".⁷ V květnu 1953, když se Wain stal redaktorem programu *The First Reading* v rádiu BBC, kde nahradil Johna Lehmana, jenž byl prototypem nadutého byrokrata, zahájil kampaň proti velkoměstské rafinovanosti (*metropolitan refinement*) tím, že uvedl patnáctiminutovou ukázkou z Amisova stále ještě nedokončeného románu *Lucky Jim*. Dva dny nato byl *Lucky Jim* schválen nakladatelem Victorem Gollanczem, jenž román vydal v lednu 1954.⁸ Rok 1954 se tedy stal důležitým mezníkem, kdy započala skutečná revoluce v poezii a kritice, vedená již

⁴ viz BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 316.

⁵ Tamtéž.

⁶ viz SCHOLL, Guido. *Victorian Concepts in Kipling's 'A Matter of Fact'*. s. 3.

⁷ viz BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 316.

⁸ Informace čerpány z: RATCLIFFE, Michael. *Angry young men* [online].

zmíněným Amisem, Philipem Larkinem a Johnem Wainem. Jejich společné myšlenky a postoje daly vzniknout programové skupině, jež vešla do širšího povědomí jako „*The Movement*“.⁹ Představitelé tohoto uskupení byli považováni za stoupence anti-romantismu, ačkoliv v tvorbě některých z nich se romantické prvky přece jen ještě objevily. Pro tvůrce zapojené do hnutí „*The Movement*“ byl nejdůležitějším literárním úkolem návrat k formě. Dobrá poezie pro ně znamenala jednoduchost a smysluplnost kontextu a tradiční důstojnou formu.¹⁰ Novými autory, kteří se s programem „*The Movement*“ ztotožnili a následně se k Amisovi a Wainovi přiřadili, byli John Osborne a Colin Wilson, čímž se utvořilo "jádro" fenoménu, který o dva roky později vstoupil do širšího povědomí společnosti jako „*Angry Young Men*“.

Na rozdíl od zmíněného „*The Movement*“ se ale mýtus „*Angry Young Men*“ zformoval spontánně, a tak je poněkud nepřesným, zjednodušeným a zavádějícím označením skupiny autorů, kteří do ní byli nedobrovolně zařazeni. Když se na jaře roku 1956 začala zkoušet hra Johna Osborna *Look Back in Anger*, divadelní redaktor George Fearon byl tímto dílem tak popuzen, že v novinách *Royal Court* Osborna spontánně nazval „*angry young man*“ . Oficiálně tento termín, jenž byl tiskem převzat z autobiografie Leslieho Allena Paula *Angry Young Man* (1951), vstoupil do širšího povědomí 7. července 1956 po úspěšné premiéře již zmíněné Osbornovy hry *Look Back in Anger* v divadle *Royal Court Theatre*. Tehdy redaktor deníku *Evening Standard* Thomas Wiseman nazval Osborna „*That angry young man John Osborne*“.¹¹

Dva dny poté sám Osborne zopakoval tuto frázi v pořadu *BBC Panorama*, čehož se dále chopili novináři a začali ji ve svých článcích hojně užívat. Ve dvou článcích v *Daily Mail* (z 12. a 13. července) zaměřil Daniel Farson, britský spisovatel a hlasatel, pozornost na „*number of remarkable young men who have appeared on the scene*“ . Vyzdvihl dílo Amise, Wilsona a Osborna, jehož „*angry young man Jimmy Porter typified the lack of any real belief among his generation.*“¹² Pojem začal být tedy čím dál víc častěji užíván ve spojení se skupinou mladých spisovatelů a hlavních hrdinů jejich románů, což potvrdilo i Farsonovo vyjádření v *Evening Standard* a *Daily Mail*, kde neváhal odvážně naznačit, že

⁹ Informace čerpány z: RATCLIFFE, Michael. *Angry young men* [online].

¹⁰ Informace čerpány z: *Wikipedia* [online].

¹¹ Informace čerpány z: RATCLIFFE, Michael. *Angry young men* [online].

¹² Tamtéž.

právě ona "rozhněvanost" se stala pojítkem, které básníky, romanopisce a dramatiky sjednotilo.¹³

Když v květnu stejného roku vyšla publikace Colina Wilsona *The Outsider*, nezůstal již nikdo na pochybách, že literatura směřuje k novému pojetí. Kniha, jež je označována jako "An inquiry into the nature of the sickness of mankind in the mid-twentieth century", nastiňuje vývoj existencialistického antihrdiny a byla napsána jako filozoficko-literární pojednání.¹⁴ Kniha volala po "a new race of genius-heroes to end", což popsal již Orwell ve svém díle *Homage to Catalonia* (1938) jako "the deep, deep sleep of England".¹⁵ Cyril Connolly, novinář *Sunday Times*, označil dílo jako "one of the most remarkable first books I have read for a long time". Philip Toynbee v deníku *The Observer* Wilsonovu knihu popsal jako "an exhaustive and luminously intelligent study of a representative theme of our time".¹⁶

Tímto dílem byla definitivně potvrzena revoluce v poezii a kritice, která pak zcela změnila tradiční pojetí literatury, pro níž byla příznačná filozofická explicitnost a zřejmá vazba k liberálním hodnotám. Jak se vyjádřila Iris Murdochová ve svém díle *Novelist as Metaphysician* (1950): "The era of la littérature morale has ended. There begins the era of la littérature métaphysique."¹⁷ K výroku Iris Murdochové je ale třeba podotknout, že pro "Angry Young Men" metafyzično nikdy nebylo východiskem pro jejich tvorbu. Naopak na spisovatele, jako byli Kafka, Joyce, Cocteau a Faulkner, pohlíželi s despektem jako na "muzejní exponáty". Zajímala je jen prostá realita, něco, co bylo možné "uchopit do dlaně". Např. Kingsley Amis sarkastickým způsobem vyjádřil svůj postoj k realitě následujícím výrokiem: "The great questions I ask myself are those like, 'How am I going to pay the electric bill?'"¹⁸

Jestliže se "Angry Young Men" stavěli kriticky a odmítavě k dílům Kafky, Joyce, Cocteaua a Faulknera, tím víc se odvolávali na dílo George Orwella, který i přesto, že byl levicově orientovaný, měl nezměrný vliv na nově vznikající poválečnou generaci. Amis, Waine a Osborne obdivovali Orwellův skepticismus a otevřené zamítnutí literárního

¹³ viz SHAFFER, Brian W. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000*. s. 26.

¹⁴ viz LACEY, Stephen. *British realist theatre : The new wave in its context 1956-1965*. s. 17.

¹⁵ viz RATCLIFFE, Michael. *Angry young men* [online].

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ SINFIELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. s. 34-35.

¹⁸ COUGHLAN, Robert . *Why Britain's Angry Young Men boil over*. s. 149.

modernismu. Ačkoliv v jeho osobě nacházeli vzor a pokoušeli se navázat na jeho myšlenky, jejich snahy se nikdy nepřiblížily hlavní myšlence, kterou svým dílům vtisknul Orwell. "Rozhněvaným" autorům totiž chyběla jedna zásadní vlastnost: porozumění a soucit s lidskou bytostí. Jestliže Orwell prezentoval vizi socialistických spojených států Evropy, "Angry Young Men" vyjadřovali až přílišnou prudkost a malicherný šovinismus.¹⁹

Jak již bylo zmíněno, někteří z autorů patřili zároveň k uskupení "The Movement", a tudíž je z určitého úhlu pohledu možné nalézt zcela evidentní překrývání "The Movement" s "Angry Young Men". Dokazují to mj. i roky vydání dvou sbírek D. J. Enrighta *Poets of the 1950s* (1955) a antologie básní *New Lines* (1956) Roberta Conquesta. Ty se objevují souběžně v době, kdy začal vzrůstat zájem o fenomén "Angry Young Men". Ačkoliv si "rozhněvaní" autoři vybírali odlišné styly, náměty a žánry, literární kritici je brzy začali formovat, když ne přímo do skupiny, tak minimálně dle identické asociace. Logicky tedy vyvstala otázka, zda mají být "Angry Young Men" vnímáni jako následovníci "The Movement" nebo považováni za zcela nové uskupení.²⁰

Když se podíváme na fakta z dnešní perspektivy, "Angry Young Men" měli opravdu málo společného a skutečnost, že byli pokládáni za soudržný fenomén, je často přisuzována právě vlivu médií, zvláště zmíněného bulvárního tisku, který si propůjčil Osbornovu hru *Look Back in Anger*, aby jejím prostřednictvím prezentoval "hněv" široké veřejnosti. Colin Wilson tehdy poněkud žalostně poznamenal:

*"The 'new hero' of Amis and Wain had never got beyond the confines of the New Statesman and Spectator, but Osborne's Angry Young Man reached the Daily Mirror and the Sunday Pictorial."*²¹

"Angry Young Men" byli uměle vyprodukovaným literárním a divadelním fenoménem, jenž se rázem dostal pod drobnohled bulvárních médií a stal se jejich hlavním centrem zájmu. Primárním záměrem bylo vidět "rozhněvanost" jako fenomén, který byl "very much of its time".²² Technický pokrok a rozmach, jež zaznamenalo televizní vysílání a nově

¹⁹ viz SINFIELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. s. 27.

²⁰ Informace čerpány z: ZARHY-LEVO, Yael. *The making of theatrical reputations : Studies from the Modern London Theatre*. s. 39.

²¹ LACEY, Stephen. *British realist theatre : The new wave in its context 1956-1965*. s. 17.

²² Tamtéž, s. 25.

vzniklá komerční televizní síť, ještě více přivil jeho popularitu. Zvláště Osbornova hra *Look Back in Anger* značně těžila z televizního vysílání.²³

Ačkoliv si autoři byli dobře vědomi své publicity a popularity, kterou jim přinesl zájem médií, paradoxně striktně odmítali nejen nálepku "rozhněvanosti", jež jim přinesla slávu, ale i zařazení do jedné ucelené skupiny a bližší spojitost s kterýmikoliv svými kolegy.²⁴ Kromě Amise a Waina, kteří se již nějaká léta znali, měli autoři minimální respekt k práci ostatních (dokonce o sobě vzájemně psali nepřátelské eseje do literárních časopisů) a téměř nikdy se společně nesešli. Tomu, že se jednalo o naprosté autorské individuality, nasvědčuje fakt, že všechny pokusy o spojení autorů do jedné skupiny selhaly.

Nejdychtivější v tomto směru byl Wilson, který urputně usiloval o setkání s Amisem, a Brainovi dokonce nabídl nocleh v Notting Hillu. Daniel Farson obratem přiměl Amise a Wilsona ke společnému obědu a pozval Osborna do Wilsonova bytu.²⁵ O tom, že se toto setkání uskutečnilo, ale v užší vztah nevyústilo, svědčí pohrdavé Osbornovo vyjádření z roku 1957: "*I have only met Mr Amis once, and I have never met Mr Wain, nor any of the rest of the poor successful freaks.*"²⁶ Že autoři odmítali společnou spojitost, potvrdila i myšlenka mladého vydavatele Toma Maschlera, který vyzval širší výběr "*Angry Young Men*", aby přispěli do sborníku osobních manifestů *Declaration (1957)* ve kterém Wain, Osborne, Wilson, Doris Lessing, Lindsay Anderson, Stuart Holroyd, Kenneth Tynan a Bill Hopkins charakterizovali svoje pozice ve společnosti. Amis odmítl a napsal zpět:

*"I hate all this pharisaical twittering about the 'state of civilization', and I suspect anyone who wants to buttonhole me about my 'role in society'. This book is likely to prove a valuable addition to the cult of the Solemn Young Man; I predict a great success for it."*²⁷

Nejenže vize Toma Maschlera zůstala nenaplněna, ale vyjádření některých oslovených autorů pro něj znamenalo vystřízlivění z iluzí, jež do té doby měl. Následně zcela realisticky a nepokrytě ve svém úvodu do antologie vysvětlil, že "*Angry Young Men*" nejsou žádnou skupinou ani uceleným hnutím, a otevřeně nastínil vztahy, které mezi jednotlivými autory panovaly:

²³ LACEY, Stephen. *British realist theatre : The new wave in its context 1956-1965*. s. 17.

²⁴ viz SHAFFER, Brian W. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000*. s. 28-29.

²⁵ Informace čerpány z: RATCLIFFE, Michael. *Angry young men* [online].

²⁶ SHAFFER, Brian W. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000*. s. 28.

²⁷ Tamtéž, s. 28-29.

“Although most of the contributors to this volume have at some time or other been termed Angry Young Men, they do not belong to a united movement. Far from it; they attack one another directly or indirectly in these pages.”²⁸

Jak je patrné, většina autorů tedy nejen odmítla jakoukoliv vzájemnou spojitost, ale odmítla i onu nálepku "rozhněvanosti", která jim byla svévolně přiřazena. Britský hlasatel a spisovatel Kenneth Allsop ve své publikaci *The Angry Decade* (1958) podotýká, že "rozhněvanost" je v každém případě nesprávné označení. Mnohem výstižnější je podle něj slovo "nesouhlas", které má mírnější význam a vyjadřuje přesnější postoj autorů:

“I think the more accurate word for this new spirit that has surged in during the fifties is dissentience. They are all, in differing degrees and for different reasons, dissentients. I use that word in preference to dissenter because that implies an organized bloc separation from the Establishment, whereas dissentience has a more modulated meaning – more to disagree with majority sentiments and opinions.”²⁹

Podle Allsopa má termín "nesouhlas" své opodstatnění, neboť autoři neprojevují takový druh "rozhněvanosti", který je možné najít např. u D. H. Lawrence nebo Wyndhama Lewise, případně u satiriků z 18. století, jako byli Swift a Pope, či u alžbětinského dobrodruha, jako byl Nashe.³⁰

Například filmový režisér a kritik Lindsay Anderson vyloženě nesnášel, když byl jakýmkoli způsobem srovnáván Osborne s Amisem a Wainem, neboť jejich pohledy byly podle něj značně odlišné. Sám Wain se pokoušel zamezit takovému nálepkování poněkud humorným a netradičním, i když bohužel neefektivním způsobem:

“When I was in danger of getting sucked into the 'Angry Young Men' circus, my publishers... put out a display card bearing a picture of me and the legend 'John Wain is not an Angry Young Man'... The display card wasn't very effective; I did my term as an 'Angry Young Man' in the press... I, meanwhile, sit in my book-lined cave, getting on with my work.”³¹

Wain zároveň považoval pojem "angry young man" za výmysl novinářů, kteří se více než o podstatu jeho díla zajímají o banální nálepkování, jež navíc silně "jde na nervy".

²⁸ ZARHY-LEVO, Yael. *The making of theatrical reputations : Studies from the Modern London Theatre*. s. 42.

²⁹ ALLSOP, Kenneth. *The Angry Decade : A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties*. s. 9.

³⁰ Informace čerpány z: *The Pelican Guide to English Literature 7 : The Modern Age*. s. 488.

³¹ SHAFFER, Brian W. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000*. s. 29.

V nálepce vidí překážku, neboť jeho díla pak mohou vyznívat poněkud neseriózně, pakliže jsou již předem bezděčně determinována.

“It is the creation of journalists who know nothing, and care less than nothing, for the art to which my life is dedicated; it is a hindrance to anyone who holds serious opinions and is able to be genuinely serious about them; and because I refuse to be institutionalized, whatever may be the immediate advantages in terms of hard cash.”³²

Nejen Wain se negativně vyjádřil k poněkud zjednodušené nálepce, jež vešla do povědomí veřejnosti díky vlivu médií. I ostatní *“Angry Young Men”* se k pochybnému označení vyjadřovali jako k pouhému bezmyšlenkovitému novinářskému produktu, jenž neměl žádné hlubší opodstatnění a jehož cílem byla pouhá senzacechtivost a snaha upoutat pozornost. John Braine nálepku "rozhněvanosti" s nadsázkou okomentoval těmito slovy:

“Well, of course journalists talk about Angry Young Men. You can't blame them; they have to put something together in two hours. So naturally they make generalizations like that. If they had time to think, say, six hours, you'd never have heard about the Angry Young Man.”³³

Ani Alan Sillitoe neviděl v označení "angry" více než pouhý novinářský výmysl a nazval ho jako *“just a journalistic catch-phrase”*. O tom, že nelze brát označení vážně, neboť jeho hlavním cílem je laciná generalizace pojmu, svědčí jeho dodatek:

“Nobody should have taken it seriously, but then people jump onto catch-phrases because it helps them to classify certain people and render them harmless.”³⁴

I Amis měl o "nálepce" smíšené pocity a označil ji rovněž za lacinou a nepodloženou. Hlavní nevýhodu spatřoval ve faktu, že autor, pokud je takto svévolně označen, ji nemá šanci "odlepit" a velmi těžko pak vysvětluje, že se skutečně nejedná o "rozhněvanost", od které je očekáváno rozbíjení nábytku a opíjení se do němoty:

“It is difficult to sound sincere in repudiating free publicity, so I was lucky in never having to. In my case, the simplifications and distortions inevitably in gossip booksy journalism fell short of tempting me irresistibly to break the writer's first rule and start explaining what I 'really meant' by my books. And if it was boring at times to be asked by a new acquaintance what I was so angry about, I was amply repaid on other occasions by

³² SHAFFER, Brian W. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000*. s. 29.

³³ Tamtéž.

³⁴ Tamtéž.

seeing people wondering whether I was going to set about breaking up their furniture straight away or would wait till I was drunk.“³⁵

Autoři se přirozeně chtěli odpoutat od zmíněné limitující "nálepky", ale jejím veřejným odsouzením nevědomě potvrdili účelnost této médii zprostředkované strategie. Je nutno si uvědomit, že ačkoliv pro ně byla "nálepka" do jisté míry omezující, tak na druhé straně výrazně napomohla učinit jejich díla dostupnější, a tudíž čtenářsky oblíbená.³⁶ Vehementnost, s jakou se autoři bránili "škatulkování", má své opodstatnění. "Angry Young Men" rozhodně nebyli rozhněvaní v pravém slova smyslu, nebyli všichni mladí (jejich průměrný věk byl kolem 30 let), ne všichni byli muži a ne všichni sdíleli silný a čerstvý úhel pohledu, který jim byl přisouzen.³⁷

Nejlepší způsob, jak tedy porozumět tomu, kdo byli "Angry Young Men", je v první řadě zjistit, kým především nebyli. V první řadě by neměli být zaměňováni s americkou "Beat Generation", neboť se lišili v některých zásadních rysech. Například byli méně spjatí s undergroundovým způsobem života, osvojeným bohémskými individuály a umělci ve Spojených státech. Za druhé byli více sociálně uvědomělí a připraveni angažovat se v politické kritice. Tyto odlišnosti se dají jednoduše vysvětlit, pokud vezmeme v potaz politické souvislosti Velké Británie a USA (politika sociální demokracie v Británii jako protiklad k mcarthismu ve Spojených státech.)³⁸ Za třetí "Angry Young Men" nebyli v pravém slova smyslu rozhněvaní. Pravdou je, že určitá "rozhněvanost" v jejich dílech panovala a že převážná většina jejich raných prací v sobě nesla kritiku britské společnosti, ale jejich hlavní zbraní byla často více satira než polemika.

"Angry Young Men" byli nespokojení nejen s třídním systémem, ale také se systémem hodnot a morálky, která byla v rukou nesprávných lidí: "I can't go on laughing at the idiocies of the people who rule our lives," napsal John Osborne v Deklaraci v roce 1957.³⁹ Rovněž i jejich zájmy a styly byly velmi odlišné. Mnoho z nich bylo na začátku kariéry politicky orientováno vlevo, ale když se stali staršími a úspěšnějšími, většina z nich otočila

³⁵ SHAFFER, Brian W. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000*. s. 29.

³⁶ Informace čerpány z: ZARHY-LEVO, Yael. *The making of theatrical reputations : Studies from the Modern London Theatre*. s. 41.

³⁷ viz COUGHLAN, Robert . *Why Britain's Angry Young Men boil over*. s. 138.

³⁸ viz PORTIS, Larry. *Soul Trains*. s. 207.

³⁹ MANDLER, Peter . *The English National Character : The History of an Idea from Edmund Burke to Tony Blair*. s. 220.

doprava.⁴⁰ Ačkoliv byli *“Angry Young Men“* individualisté, je třeba zmínit, že nebyli přímým "produktem" "státu blahobytu". Sice těžili z velkého množství významných politických událostí podzimu roku 1956 (např. Suezská krize a sovětská invaze do Maďarska), ale žádná z jejich knih nebo her není o Suezu nebo komunistické totalitě. Jejich kritické postoje měly spíše ovlivnit ty, kdo byli stejně jako oni konsternováni jak ztrátou říše, tak pomalostí, se kterou *“Establishment“* urovnával nové celosvětové skutečnosti.⁴¹ "Rozhněvanost" jako fenomén je tedy dle profesora Stephena Laceyho vnímána spíše jako výsledek možností, které stát blahobytu vytvořil, nehledě na skutečnost, že se její vyznavači jevíli čistě antagonističtí vůči výhodám, které z toho vyplývaly.⁴²

Profesor John Hill, filmový kritik a vědec, ale zastává názor opačný a označuje *“Angry Young Men“* naopak jako výsledek "státu blahobytu":

*“More than their 'youth', it was their status as both products and bearers of a new 'welfare' culture which commanded attention“.*⁴³

Všeobecné povědomí o *“Angry Young Men“* shrnul Hill do následujícího konstatování:

*“Sons of Labour’s post-war Brave New World and the 1944 Education Act... harbingers of the new 'classless' culture, their voice spoke the 'anger' of a generation for whom in the end nothing really seemed to have changed“.*⁴⁴

V odborné literatuře lze najít mnoho kritických studií, které onu "rozhněvanost", jež byla autorům i jejich literárním postavám vtištěna, specifikují. Robert Hewison, britský kulturní historik, např. definuje typického "angry young man" následovně:

“The 'University Wits' provided him with an education, courtesy of the 1944 Education Act; his working-class or lower middle-class origins gave him a view of the world which made him resentful of those who continued to enjoy the privileges from which he felt excluded. The political and literary values of the older generation of intellectuals offered

⁴⁰ viz BULMAN, Colin. *Creative writing: a guide and glossary to fiction writing*. s. 17.

⁴¹ viz SIERZ, Aleks. Alan Sillitoe: Who are you calling angry?.

⁴² Informace čerpány z: LACEY, Stephen. *British realist theatre : The new wave in its context 1956-1965*. s. 27.

⁴³ ZARHY-LEVO, Yael. *The making of theatrical reputations : Studies from the Modern London Theatre*. s. 39.

⁴⁴ Tamtéž, s. 40.

him little except targets for his criticism, to the extent that 'intellectual' was liable to be used as a term of abuse.“⁴⁵

Nikdo nedokázal ale lépe charakterizovat “*Angry Young Men*“ než Kenneth Allsop, který jim zcela otevřeně přisoudil následující rysy:

*irreverence, stridency, impatience with tradition, vigour, vulgarity, sulky resentment against the cultivated and a hard-boiled muscling-in on culture, adventurousness, self-pity, deliberate disengagement from politics, fascist ambitions, schizophrenia, rude dislike of anything phoney or fey, a broad sense of humour but low on wit, a general intellectual nihilism, honesty, a neurotic discontent and a defeated, reconciled acquiescence that is the last flimsy shelter against complete despondency.*⁴⁶

Allsopova charakteristika "rozhněvaného muže" by ale v žádném případě neměla být chápána jako kritika. Jak již bylo zmíněno, podle Allsopa se jedná spíše o "nesouhlas", který byl úzce spojený s okolnostmi charakteristickými pro poválečné období a vzduchoprázdnem zapříčiněným úpadkem spisovatelů 30. let, které výstižně nazval jako *'the old litterati, the candelabra-and-wine rentier writers'*.⁴⁷ Naopak “*Angry Young Men*“ podle Allsopa vytvořili výjimečnou literaturu, která by rozhodně neměla být podceňována.⁴⁸

⁴⁵ BERBERICH, Christine. *The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature : Englishness and Nostalgia*. s. 74.

⁴⁶ ALLSOP, Kenneth. *The Angry Decade : A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties*. s. 37-38.

⁴⁷ Tamtéž, s. 25.

⁴⁸ viz *The Pelican Guide to English Literature 7 : The Modern Age*. s. 488.

4. Interpretace vybraných děl, s nimiž jsou jednotliví autoři tradičně spojováni

4.1 John Braine – muž hledající své "místo v životě"

Změny, které se v období 50. a 60. let udály, zásadním způsobem ovlivnily směr, jakým se literatura ubírala. Ožehavým dobovým tématem byla zejména otázka dělnické třídy, jež se stala inspirací pro mnoho spisovatelů. Ti ve svých románech ojedinělým způsobem dokázali vykreslit charaktery dělníků, s nimiž sympatizovali, a prostřednictvím hlavních postav vyjádřili nesouhlas a nespravedlnost jako podporu naléhavé změny třídní struktury. Někteří kritici tvrdili, že jedině autoři pocházející z dělnické třídy mohli ve svých dílech upřímně popsat podstatu problémů, které se jich dotýkaly. Jedním z nich byl John Braine (1922-1986), rodák z Bradfordu, původem z dělnické rodiny, důvěrně znající život nižší třídy. Svoje životní zkušenosti promítl do svého prvního a nejúspěšnějšího románu *Room at the Top* (1957, Místo nahoře, č. 1960), ve kterém hlavní hrdina Joe Lampton, "a quick-minded twenty-five-year-old North Country working-class boy on the make"⁴⁹ již nechce být součástí dělnické třídy, ale chce najít své "místo nahoře" mezi bohatými.⁵⁰

Otázka Lamptonova postupu na společenském žebříčku je ale již předem determinována rodinným zázemím, z něhož pochází. Obzvláště zásadní vliv na jeho život má smrt rodičů, kteří zemřeli při náletech během 2. světové války. Lampton na tuto událost vzpomíná, když o Vánocích přijíždí do rodného Duftonu navštívit strýce s tetou a jde se podívat na místo, kde stával jejich dům:

*On my way to the Siege Gun that evening I went past my old home. Christmas Eve's snow had already melted, and it was cold with a damp enclosing coldness; it was like being locked in a disused cellar. I paused by the gap where our house had stood; I had no desire to revive old memories but instantly, unbidden, the events of that morning in 1941 – the Bad Morning, the Death Morning – unreeled themselves like a film.*⁵¹

⁴⁹ ALLSOP, Kenneth. *The Angry Decade : A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties*. s. 87.

⁵⁰ viz BULMAN, Colin. *Creative writing: a guide and glossary to fiction writing*. s. 174.

⁵¹ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 91.

Joe si přesně vzpomíná na osudný den, kdy náhle přišel o oba rodiče, které tolik miloval. Jeho mysl je rozjitřena bolestnými vzpomínkami, pocity bezmoci a úzkostí, jež nelze zastavit: “[...] *images of pain and distress, more memories of things I’d seen during the war and would rather have forgotten, rose to the surface of my mind.*”⁵² Smrt rodičů a děsivé vzpomínky na válku by paradoxně mohly učinit z Lamptona morálně stabilní postavu a jeho osiřelost a ztráta domova by ho tím spíše mohly utvrdit v přesvědčení, že je zapotřebí se urputně bránit proti společenským konvencím. Jak ale zmiňuje profesor Dominic Head, “*Lampton’s rootlessness is the key, paradoxically, to his typicality.*”⁵³ Jeho rodiče (a dokonce i teta a strýc) jsou ztělesněním tradiční laskavosti dělnické třídy a jejich smrt Lamptona odděluje od třídních kořenů a společenských hodnot. Braine připodobňuje smrt Lamptonových rodičů k “úmrtí tradičních hodnot dělnické třídy”. I Joe si uvědomuje, že jeho otec byl nesmírně výjimečný člověk, a ačkoliv celý život těžce pracoval, nikdy se mu nedostalo společenského povýšení: “*He was a good workman; too good a workman to be sacked and too outspoken about his Labour convictions to be promoted.*”⁵⁴ Joe ví, že nechce být jako otec. Chce v životě něčeho dosáhnout, a nejlépe bez námahy. Pracovat v továrně na směny je pro něj nemyslitelná představa. Smrt rodičů a s tím spojená ztráta třídní identity Joea sice paradoxně osvobozuje, jak si přál, ale vlivem změny společenských poměrů a touhy po lepším postavení se z něho postupně stává bezemoční stvoření, ačkoliv předtím byl schopen žít s lidmi jemu rovnými.⁵⁵

Joe Lampton je odhodlán podřídit vše tomu, aby se dostal na vrchol, k čemuž využívá všech možných prostředků. Jeho úsilí je ještě zvýšeno vidinou lepšího statusu a materiálních hodnot. Právě materiálně a peníze vidí jako něco, co jediné má hodnotu a umožní člověku dostat se do vyšších kruhů. To potvrzuje jeho následující zamyšlení, když ve Warley vidí mladého muže ve voze Aston-Martin:

*“The ownership of the Aston-Martin automatically placed the young man in a social class far above mine; but that ownership was simply a question of money.”*⁵⁶

Jeho posedlost po materiálu a společenské prestiži ho dovádí k náhlé “rozhněvanosti” na ty, kteří jsou “nahore” (“*at the Top*”). Závidí jim jejich postavení a majetek, který by

⁵² BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 96.

⁵³ HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. s. 70.

⁵⁴ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 94.

⁵⁵ viz HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. s. 70-71.

⁵⁶ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 28.

chtěl mít také: *“I wanted an Aston-Martin, I wanted a three-guinea linen shirt, I wanted a girl with a Riviera suntan - these were my rights, I felt, a signed and sealed legacy“*.⁵⁸ Tato "rozhněvanost" ho přivádí k myšlence, že jediný způsob, jak se vyhoupnout ve společenském žebříčku nahoru a stát se bohatým vlastníkem stejného automobilu, je "přivlastnit" si dívku z vyšší společenské třídy. Třeba tu, kterou viděl sedět v Aston-Martinu, Susan Brownovou: *“The girl, with her even suntan and her fair hair cut short in a style too simple to be anything else but expensive, was as far beyond my reach as the car. But her ownership, too, was simply a question of money, of the price of the diamond ring on her left hand.“*⁵⁹

Joe se oficiálně se Susan setkává v divadelním spolku ve Warley. Zde je možné najít zřejmý autobiografický rys, neboť i Braine byl zapojen v amatérském divadelním spolku v *Bingley Little Theatre* v Yorkshiru.⁶⁰ Joe se do Susan na první pohled zamiluje, a když zjistí, že její otec je nejbohatší muž ve Warley, začne okamžitě sprádat plány, jak Susan získat:

*Susan was Grade Two – if not One – whether or not she had any money; but I had a shrewd idea that she'd qualify for the grade financially as well as sexually. To be quite fair to myself, this wasn't the only reason that I was excited by her, that the genteel commonplaces of the play seemed profoundly poetic, that it seemed at any moment there'd be an annunciation which would transform existence into what it ought to be, hold, as it were, to its bargain the happiness which Warley had promised me.*⁶¹

Susan je ale oficiálně zaslíbená Jacku Walesovi, muži ze stejné sociální třídy, kterému se Joe nemůže rovnat. Joe si uvědomuje, že pokud chce získat Susan a jejím prostřednictvím se dostat do vyšší společnosti, musí se změnit a stát se jiným člověkem: *“Self-pity and class-consciousness weren't included in that conception.”*⁶² Že svoje plány myslí nanejvýš vážně, nehodlá se smířit s porážkou a je "rozhněvaně" odhodlán dosáhnout svého *“room at the Top“*, dokazuje jeho úvaha:

⁵⁸ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 29.

⁵⁹ Tamtéž, s. 28.

⁶⁰ Informace čerpány z: SALVAK, Dale. *Interviews with Britain's Angry Young Men*. s. 43.

⁶¹ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 38.

⁶² Tamtéž, s. 139.

*I continued to take Susan out after the Civic Ball. I had no hope now of marrying her; but I saw no point in letting her go. She was my weekly shilling on the pools, my selection at random with no hope of winning. And I suppose that to run two women at once rather tickled my vanity; and to take her out at all was still a satisfactory way of spitting in the eye of Jack Wales and the rest of them.*⁶³

Joe ale hraje dvojí hru, neboť se ještě tajně schází s vdanou ženou Alicí Aisgillovou, která je starší a má mnoho zkušeností. Při porovnání obou Joeových žen je nasnadě, že Susan je pouze znuděná a rozmazlená dívka, která se k podvodníkovi Joeovi nehodí. Alternativou se jeví právě Alice - starší, o mnoho méně atraktivní, nemajetná, vdaná a neurotická žena.⁶⁴ Moc dobře ví, co znamená "nízký původ", neboť sama nevyrostala v přepychu. Až sňatkem s Georgem Aisgilem se dostala mezi smetánku (*the Top*). V Brainově románu je Alice ztělesněním bohyně a objektem Lamptonových sexuálních potřeb. Sexuální nadvláda a podřízenost jsou v románu explicitními protějšky, které jsou výsledkem třídního antagonismu. Sama Alice Joea prosí, aby jejich vztah nepřesáhl stanovené hranice a nevyústil v lásku:

*After a moment she said: "Please, don't fall in love with me, Joe. We will be friends, won't we? Loving friends?" "Loving friends", I said.*⁶⁵

Jejich sexuální vztah ale přeroste v hluboký cit a Joe si musí vybrat, zda dá přednost lásce nebo penězům. Jeho přítel Charles ho přesvědčí, aby se vzdal Alice a dal přednost Susan:

*"Sometimes a man marries an older woman for her money – people call him nasty names, but as long as he's got the money why should he care? In our class we marry women of our own age, which I suppose is the most decent arrangement. But you want to make the worst of both worlds. You want to marry an older woman who hasn't any money. [...] You don't belong to the class that thrives on scandal. You'd have your heart broken. [...] And you'd break the hearts of a lot of other people. People who don't wish you anything but good. [...] Look, Joe, I don't often ask you a favour. This isn't for me, either. It's for you. Promise me to write to Susan.*⁶⁶

⁶³ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 169.

⁶⁴ viz KARL, Frederick Robert. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. s. 229.

⁶⁵ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 84.

⁶⁶ Tamtéž, s. 194-195.

Joe připouští, že přijmutí Susaniných peněz je v podstatě přijmutím jí samotné. Nazývá ji "krásnou a čistou pannou" a idealizuje ji.⁶⁷ Joeův postoj k Susan ale není pouze kořistnický, vidí ji jako svoji vysněnou madonu. Imponuje mu její krása, čistota a dobré zázemí:

*“Even apart from her money, she was worth marrying. She was the princess in the fairy stories, the girl in old songs, the heroine of musical comedies. She naturally belonged to it because she possessed the necessary face and figure and the right income group.”*⁶⁸

*“I wanted simply to admire what is, after all, a very rare human type: a beautiful and unspoiled virgin.”*⁶⁹

Ve chvíli, kdy Joe získává Susan do své moci, se mnohem zřetelněji rýsuje již zmíněný rozpor mezi sexuální nadvládou a podřízeností. Zatímco ve vztahu Joe-Alice byla dominantní Alice, ve vztahu Joe-Susan přebírá Joe dominantnost, kterou se naučil právě od Alice:

“I love you, you silly bitch, and I’m the one who says what’s to be done. Now and in the future.”

“Let me go,” she said. “I’ll scream for help. You can’t make me stay against my will.” She started to struggle. [...] I shook her as hard as I could. I’d done it in play before, when she’d asked me to hurt her, please hurt her; but this time I was in brutal earnest. [...] Then I kissed her, biting her lip till I tasted blood. [...]

“You hurt me,” she said when I came to my sense afterwards. [...]

*“Oh Joe, I love you with all of me now, every little bit of me is yours. You won’t need her any more, will you?”*⁷⁰

Výrazem *her* je míněna právě Alice, žena, kterou Joe skutečně miluje, ale jejíž lásku obětuje za materiálně, které mu nabízí Susan Brown. Joe, hnán vidinou "vstupenky" do lepší společnosti, dá přednost Susan. Když Susan otěhotní, Susanin otec domluví svatbu, zařídí mu lepší místo ve firmě a velmi dobrý nástupní plat.

Joeovo nekontrolované a vzrůstající poblouznění materiálem ho dovádí až k určitému druhu schizofrenie. To lze vysvětlit například na situaci, kdy Alice spáchá sebevraždu

⁶⁷ viz HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 16.

⁶⁸ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 57.

⁶⁹ Tamtéž, s. 72.

⁷⁰ Tamtéž, s. 198-199.

⁷² viz STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction*. s. 126.

(nabourá autem do stromu), když ji Joe opustí právě kvůli zasnubám se Susan. Předtím, než Alice zemře, trpí čtyři hodiny ve velkých bolestech. Joe si uvědomuje, že ztratil víc, než získal. Získal sice dívku, jejímž prostřednictvím se dostal na pomyslný *“the Top“*, ale ztratil svoji sebeúctu a svobodu. Zděšen a hnán vinou, o sobě poté poblouzněně a s odporem hovoří ve třetí osobě.⁷²

*“What a damned awful way to die,“ Teddy said. “I expected it,“ Joe Lampton said soberly. “She drove like a maniac. It doesn’t make it any the less tragic, though. “I didn’t like Joe Lampton. He was a sensible young accountant with a neatly-pressed blue suit and a stiff white collar. He always said and did the correct thing and never embarrassed anyone with an unseemly display of emotion. Why, he even made a roll in hay with a pretty little teenager pay dividends. I hated Joe Lampton, but he looked and sounded very sure of himself sitting at my desk in my skin; he’d come to stay, this was no flying visit.”*⁷³

Joe vidí, jak moc se sám změnil, což mu připomene fotografie, na které je zobrazen krátce po svém příchodu do Warley:

*“For my face is, not innocent exactly, but unused. I mean unused by sex, by money, by making friends and influencing people, hardly touched by any of the muck one’s forced to wade through to get what one wants.”*⁷⁴

Po Alicině smrti, ze které se obviňuje, bloudí ulicemi, kde jsou ale jeho výčitky svědomí ještě více zesíleny setkáními s "pochybnou" ženou, kterou svede, a homosexuálem, který se pokouší naopak neúspěšně svést jeho. Joe tak na vlastní oči poznává, co je to dno a *“dark night of the soul“*, resp. pád do hluboké reality zla.

Z tohoto úhlu pohledu můžeme nahlížet na *Room at the Top* jako na dílo, pro které je sexualita chápána jako obrana proti třídnímu boji a vykořisťování. Joe, vědomý si viny, vidí smrt Alice jako důsledek svého *“pokleslého lidství“* (*fallen human condition*), kterého se zřekl ve chvíli, kdy zavrhl dělnickou třídu. Když bylo Joeovi patnáct let, jeho moudrý otec mu říkával, aby nikdy neztratil svoji tvář a nikdy nechtěl příliš mnoho, vědom si hodnot, které jsou v životě opravdu důležité: *“Mind what Ah say, Joe. There’s some things that can be bought too dear.”*⁷⁵ Joe byl přesvědčený, že vždy existuje *“místo nahoře“*, ale cena,

⁷³ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 219.

⁷⁴ Tamtéž, s. 7-8.

⁷⁵ Tamtéž, s. 95.

kteřou za něj zaplatil, byla příliš vysoká. Ztratil svoji opravdovou lásku Alici, která se kvůli němu rozvedla, a zavázal se k životu se Susan, kterou nemiloval. Vzpomínky na mrtvou Alici, rezignace, pocit viny a výčitky svědomí, poznání nejnižšího dna lidské existence – to vše Lamptona nenávratně oddálilo od možnosti dostat se na vrchol a dosáhnout svého skutečného "místa nahoře".⁷⁷

*I licked my dry lips, looking round the bus at the other passengers, sleek rosy, whole, stinking of food and tobacco and sleep; I closed my eyes as a big sickness came over me. I was cold and trembling and on the point of vomiting, but it was more than that. It was an attack of the truth: I saw quite clearly that there were no dreams and no mercy left in the world, nothing but a storm of violence.*⁷⁸

Tragédií románu je, že Joe není schopný spojit společenský vzestup s životem, pocity a autentičností. Joe lační v životě jen po těch nejlepších věcech, ale aby je získal, musí si vzít Susan, ženu, kterou nemiluje. Svým rozhodnutím vzít si Susan se Joe stává jedním z bezcitných stvoření, kterými dříve opovrhoval, a tento pád do neautentičnosti je reprezentován jako zženštilost. Ta se projevuje v situaci, kdy jde Joe na flám. Když vstoupí do baru pro homosexuály ("pansy bar"), kdosi se ho pokusí uhodit. Žena, kterou potkává v dalším baru, mu říká: "You've lovely soft hands...Like a woman's", zatímco předtím byly jeho ruce popisovány jako "big and read and brutal".⁷⁹

Z kompozičního hlediska je román vyprávěn Lamptonem retrospektivně po dobu deseti let. Výchozím bodem je rok 1946-47 a zajímavostí je, že román končí rokem 1957, tedy rokem vydání samotné knihy. Tento zajímavý časový rámec, do nějž je vyprávění vsazeno, mapuje nejdůležitější poválečné politické a společenské změny, které měly zásadní vliv na vývoj charakteru hlavního hrdiny. Co je na románu zajímavé, pokud srovnáme s Wainovým poněkud naivním (jak i sám Wain předeslal) *Hurry On Down*, je fakt, že Braine nezkusil (ba spíše odmítl) jakýkoliv způsob sebehodnotící ironie, ke které Joeovo retrospektivní vyprávění přímo vybízelo.⁸⁰ Lamptonovy zážitky spadají do období těsně po válce, které

⁷⁷ viz SINFIELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. s. 68-69.

⁷⁸ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 220-221.

⁷⁹ viz SCHOENE-HARWOOD, Bertold. *Posting the Male : Masculinities in Post-war and Contemporary British Literature*. s. 29.

⁸⁰ viz STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction*. s. 126.

bylo charakteristické přidělovým systémem a probíhajícími úspornými opatřeními, až po "boom" 50. let, jenž přinesl lidem nadbytek a tolik očekávané změny. Právě problematika přidělového systému se v Brainově románu objevuje v několika pasážích, aby čtenáři dala nahlédnout do reality, která byla pro poválečnou Británii charakteristická. Když Alice chce, aby k ní přišel Joe na večeři, Joe cítí, že by měl odmítnout, dobře si vědom toho, že by Alice svým způsobem připravil o jídlo, které by později mohla postrádat:

"You might as well come and have some supper," he said. "You can phone the Thompsons."

"Do come," said Alice.

"The rations –"

*She laughed. "Don't worry about that, honey. It won't be a banquet anyway, just bits and pieces."*⁸¹

Dalším typickým příkladem, kde se objevuje problematika přidělového systému, je situace, kdy na jedné ze schůzek říká Susan Joeovi:

*"I adore treacle toffee. I wish I had some now, but all my coupons are gone." "That's very sad," I said. "If you were to look in my right-hand pocket you might find something..."*⁸²

Joe Lampton je tedy prezentovaný jako produkt dílčí ekonomické revoluce *Welfare State*, který zatímco poskytoval jistý stupeň ochrany a příležitost pro rozvoj, v podstatě ale bohužel nenabídl žádnou skutečnou politickou dynamiku a žádné podněty (kromě těch materiálních).⁸³

Joe Lampton opouští svoje rodné město Dufton a pokouší se začít nový život ve městě Warley jako *"the Town Hall clerk."* Warley je opakem Duftonu. Luxusní domy, drahá auta a přepych, který z města dýchá, je protikladem k dělnickému městu s továrnami a vybombardovanými domy. Joe se o svém rodném městě pohrdavě vyjadřuje slovy: *"Dead Dufton [...]"*⁸⁵ *where "no dreams were possible, where the snow seemed to turn black almost before it hit the ground."*⁸⁶ Na zmíněném příkladě je možné jasně ilustrovat i

⁸¹ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 66.

⁸² Tamtéž, s. 134.

⁸³ viz *The Pelican Guide to English Literature 7 : The Modern Age*. s. 489.

⁸⁵ Tamtéž, s. 34.

⁸⁶ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 85.

morální vývoj hlavního hrdiny, který nepokrytě přiznává, že jeho mladší já bylo “*of a higher quality, that is, if one accepts that a human being is meant to have certain emotions, to be affected strongly by all that happens to him, to live among the people around him.*”⁸⁷ Jeho ambice jsou odrazem poválečné třídní změny, která s sebou přinesla touhu po materiálních hodnotách, ale zároveň odnesla vše dobré, co v člověku bylo.

A tak je z druhé strany možné román vyložit jako explicitní varování před materiálním chtíčem, který má za následek zradu nejbližších a zklamání v sobě samém. Z tohoto úhlu pohledu se tudíž může Lampton jevit jako “*a modern Faust.*”⁸⁸ Zároveň je v podstatě přesnou verzí stendhalovského oportunisty (jako Julien Sorel v románu *Červený a černý*), jehož vzestup těží z prázdnoty společnosti, která nabízí nové příležitosti v době soutěživosti a honby za materiálním.⁸⁹

Zdeněk Vančura ve své publikaci *Dvacet let anglického románu* zmiňuje, že román se zabývá podobným tématem jako *Amisův That Uncertain Feeling*, ale z jiného úhlu pohledu. *Hrdina se podobně jako u románů ostatních spisovatelů dostává do lepšího společenského postavení díky ženské pomoci, ale zradí sám sebe i své nejbližší. Odměnou za zradu je mu ženská přízeň, peníze a společenské postavení, ale jeho život skončí zklamáním.*⁹⁰

Román je z určitého úhlu pohledu až neúměrně naplněn senzacechtivostí a sentimentalitou. Jeho výklad, o kterém se Richard Hoggart, spisovatel a profesor birminghamské univerzity, zmínil jako o nablýskaném barbarství (“*shiny barbarism*”)⁹¹, by nemusel být tak ostře označen, pokud by mu předcházelo důkladnější zhodnocení a odstup. Na druhou stranu je postava Joe Lamptona mnohem zdařileji propracovaná než mnoho ostatních tzv. “nových hrdinů”. Vidíme alespoň do jeho mysli a máme možnost se sami přesvědčit o tom nepatrném (ale přesto existujícím) jádře morální citlivosti, které je schováno za Lamptonovou drzostí a dravostí.⁹²

Braine zcela jasně usiluje o vyjádření něčeho důležitého. Nejen o lidské vůli přežít, ale i o bezvýznamných věcech, které nutí člověka přetrpět bytí. V *Room at the Top* se Braine tudíž ne náhodou zabýval důležitými otázkami: rozporem mezi láskou a penězi, citem a

⁸⁷ BRAINE, John. *Room at the Top*. s. 123.

⁸⁸ viz HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. s. 53.

⁸⁹ viz BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 324.

⁹⁰ VANČURA, Zdeněk. *Dvacet let anglického románu 1945-1964*. s. 76-77.

⁹¹ viz *The Pelican Guide to English Literature 7 : The Modern Age*. s. 490.

⁹² Tamtéž.

rozumem, dočasným uspokojením a dlouhodobými ambicemi. V tomto románu, stejně jako v románu *The Vodi* (1959, Vodiové), je pojetí hlavní postavy ale příliš limitované. Bezvýznamné detaily vypravěče omezují téma a činí ho příliš klišovitě na to, aby nás přesvědčilo. Zásadním problémem Brainova díla – a nejen jeho, ale i dalších mladých románů 50. let – není jeho záměr, ale jeho provedení, nejsou jeho myšlenky, ale neschopnost "vidět" materiál předtím, než ho autor publikuje.⁹³

Braine byl vždy v zásadě romantik, fascinovaný sexuálními vztahy, což se promítlo i do jeho tvorby. Je nasnadě, že předlohou pro román *Room at the Top* mu byla jeho hořká milostná zkušenost, která skončila zklamáním. Braine se kdysi zamiloval do dcery plukovníka, jež mu dovolila, aby se stal jejím prvním milencem. Aby si zasloužil její přízeň a stal se pro ni člověkem, kterého by si mohla vážit, sebral všechny své úspory a odjel do Londýna pokusit se stát úspěšným spisovatelem. Šest měsíců trpěl hlady a jedině, co měl, bylo pár přijatých článků. Nákaza tuberkulózou byla příčinou jeho předčasného návratu do Yorkshiru. Jeho dívka byla už tou dobou vdaná za někoho jiného, kdo byl rovný "její třídě". John se o této skutečnosti dozvěděl, když byl v nemocnici. Naprostá zdrcenost a snaha vymazat dívku z hlavy i ze svého života ho dovedla k napsání románu *Room at the Top*.⁹⁴ Je tedy evidentní, že Braine promítl své hořké milostné zklamání do postavy Susan, která také pocházela z velice bohaté a vlivné rodiny.

Tato trpká životní zkušenost mu byla inspirací i pro jeho další román. Po úspěchu *Room at the Top* se trápil tím, o čem bude psát dál. Rozhodl se pokračovat autobiografickým dílem, románem *The Vodi*, o muži, který leží v nemocnici s tuberkulózou a dozví se, že se s ním jeho dívka rozešla. Tento román se ale setkal s neúspěchem. To Braina trápilo a prohloubilo jeho deprese a závislost na alkoholu. Když se pak vrátil nečekaně dříve z cesty do Ruska, našel doma svoji manželku v kompromitující situaci, čímž se ještě více prohloubil jeho sklon k alkoholu. Na druhé straně mu to ale pomohlo, neboť mu toto trpké zklamání vnuklo myšlenku na pokračování *Room at the Top*, ve kterém se hlavní hrdina nečekaně vrací domů a najde manželku v posteli s někým jiným. *Life At The Top* (1962, Život nahoře, č. 1969) se stal úspěšným a byl zfilmován. Bohužel následně Braine opět řešil problém, co dál. A tak vyprodukoval několik románů s autobiografickými prvky.

⁹³ viz KARL, Frederick Robert. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. s. 231.

⁹⁴ Informace čerpány z: *The Rise and Fall of The Angry Young Men* [online].

Některé z nich, např. *The Queen of a Distant Country* (1972, Královna ze vzdálené země), byly dobré. Později zkusil štěstí s romány o katolickém agentovi (sám byl katolík), ale raději se vrátil zpět k autobiografickým románům. Některá svoje rozpracovaná díla dal na prodej, ale setkala se s malým ohlasem a cena byla menší, než bylo dohodnuto. Závěr života pak strávil v Hampsteadu. Především špatný způsob života měl za následek objevený žaludeční vřed, který Brainovi praskl, a on na následky toho zemřel.

Braine byl především romantik (což román *Room at the Top* dokazuje). Rád se prezentoval jako praktický a tvrdohlavý muž z Yorkshiru, který ve dnech, kdy hodně pil, vedl dlouhé monology o praktických záležitostech (např. o plynových kamnech), dokud nebyli všichni paralyzováni nudou. Uvnitř byl ale plný pocitů úzkosti a sebeepochybování. Protože tuto stránku dobře ukrýval před ostatními, nikdy se nemohla promítnout do jeho práce, což mělo za následek, že do románů vkládal pouze polovinu svého já a již nikdy nedosáhl takové otevřenosti a "rozhněvanosti", která učinila z *Room at the Top* tak úspěšný román.⁹⁵

⁹⁵ Informace čerpány z: *The Rise and Fall of The Angry Young Men* [online].

4.2 Kingsley Amis jako tvůrce "nového románového hrdiny"

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, poválečná literatura se logicky vyznačovala absencí životní síly, humoru a detailní charakteristiky postav.⁹⁶ Jeden z mála autorů, kteří tuto bariéru překonali a dokázali svým románům vtisknout humor, satiru a nadhled, byl Kingsley Amis (1922-1995). Amise je těžké osobnostně charakterizovat pouze několika slovy. Stejně jako ostatní představitelé "*Angry Young Men*" i on od počátku své literární kariéry prosazoval tvůrčí individualismus a striktně odmítal zařazení do jakékoliv skupiny. Když Dale Salvak, autor knihy *Interviews with Britain's Angry Young Men*, navštívil Amise, aby s ním udělal rozhovor, Amis řekl: "*We must arrange things so that you can't possibly mistake me for some relic of the previous generation.*"⁹⁷ Amisova bystrost, vtípnost a pohotovost se promítala i do jeho děl. Amis byl rovněž literárním kritikem a antiromantickým básníkem, zajímajícím se o jazz a detektivní romány. Jeho tvorba v sobě nese smysl a účelovost, která byla vlastní i jemu samotnému. On sám svůj hlavní autorský záměr popsal následovně: "*writing novels within the main English-language tradition...about understandable characters in a straightforward style.*"⁹⁸

Vysokoškolské vzdělání a univerzitní prostředí - neboť on sám studoval na oxfordské univerzitě a od roku 1949 působil jako lektor angličtiny na University College ve velšském Swansea – se mu stalo inspirací pro jeho nejznámější román *Lucky Jim* (1954, Šťastný Jim, č. 1959), který je považován za první univerzitní román – typ románu, v němž se hlavní děj odehrává v akademickém prostředí a autor je většinou sám lektor. Ne náhodou je román označován za jedno z nejzdařilejších poválečných děl, neboť přináší do literatury typ "nového hrdiny".

Zrod nové románové postavy byl zásadním způsobem ovlivněn přátelstvím s básníkem Philipem Larkinem. Pevné pouto, jež mezi oběma autory vzniklo, bylo založeno především na humoru, který ani jednomu z nich nechyběl a často se autenticky promítal i v jejich dílech. Larkin o románu *Lucky Jim* řekl: "*Lucky Jim commemorates a period of intensive*

⁹⁶ viz KARL, Frederick Robert. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. s. 145.

⁹⁷ SALVAK, Dale. *Interviews with Britain's Angry Young Men*. s. 13.

⁹⁸ BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 322.

*joke-swapping between us.*⁹⁹ Koncept románu měl Amis hotovou již v roce 1949, ale nápad na vznik přišel mnohem dříve:

*"Lucky Jim really started in 1946. I went to visit Larkin, who was in Leicester at the time. He took me in the Common Room there, and after about a quarter of an hour I said, "Christ, someone ought to do something about this lot". There was a dawning idea about being bored by powerful people."*¹⁰⁰

Larkin tedy pomohl Amisovi nejen inspirací, ale značně se zasloužil i o vývoj tématu a typizaci hlavní postavy. *"The first draft was very feeble, so I showed it to friends, particularly Philip Larkin again, who made very constructive suggestions."*¹⁰¹

Amis do jisté míry také čerpal inspiraci z románů P. G. Wodehouse. Stejně jako Woodehouse i Amis nachází zálibu v situačním humoru, který je společensky nezávazný a jehož hlavním cílem je vyvolat smích pro smích.¹⁰² Satiru komentuje následujícími slovy: [...] *"Satire offers a social and moral contribution. A culture without satire is a culture without self-criticism and thus, ultimately, without humanity."*¹⁰³ Na rozdíl od Woodehouse, u nějž humor situací nabývá nesmyslného rázu, u Amise komičnost situace nikdy nevybočuje z rámce věrohodnosti a zachovává si vždy realistický charakter.¹⁰⁴ Stejně jako v jiných románech i zde se hlavní postava, Jim Dixon, charakterizovaný jako *scruffy, redbrick, offensive*,¹⁰⁵ vymaňuje z pout nižší třídy a prostřednictvím dívky z bohaté rodiny se dostává do lepší společnosti, což ho odpoutává od jeho kořenů a sociální třídy.

Jak ve své publikaci *The Modern British Novel* uvádí Malcom Bradbury, v mnoha ohledech se Amisův první román jeví jako tradiční romantická komedie:

*Jim, the comic innocent, trapped in someone elses' culture, who always sees that the emperor wears no clothes, receives the comedy's ancient blessing, good luck and good fortune, just like his predecessor in fiction, Henry Fielding's Tom Jones.*¹⁰⁶

⁹⁹ MORRISON, Blake. *The Movement: English poetry and fiction of the 1950s*. s. 11.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 28.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² AMIS, Kingsley. *Šťastný Jim*. Josef Škvorecký, odpovědná redaktorka Wanda Beranová. Vydání první. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. *Úspěch Šťastného Jima*, s. 283-292.

¹⁰³ SHAFFER, Brian W. *Reading the Novel in English, 1950-2000*. s. 45.

¹⁰⁴ AMIS, Kingsley. *Šťastný Jim*. Josef Škvorecký, odpovědná redaktorka Wanda Beranová. Vydání první. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. *Úspěch Šťastného Jima*, s. 283-292.

¹⁰⁵ viz RATCLIFFE, Michael. *Angry young men* [online].

¹⁰⁶ BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 320.

Jim je ztělesněním nových postojů, které byly tolik typické pro 50. léta, kdy se odehrávaly rychlé společenské změny. Amis ve svém románu zmiňuje některé události 50. let a konfrontuje je s Jimovým oborem (středověké dějiny):

*The hydrogen bomb, the South African Government, Chiang Kaishek, Senator McCarthy himself, [...] seem a light price to pay for no longer being in the Middle Ages. Had people ever been as nasty, as self-indulgent, as dull, as miserable, as cocksure, as bad at art, as dismally ludicrous or as wrong as they'd been in the [...] Middle Ages?*¹⁰⁷

Jim je intelektuálním rebellem, který nerevoltuje přímo proti britské společnosti, ale proti puritánství, estetismu a bohémství, a jeho zájem o přednášení na univerzitě je vedlejší. Nejenže využívá různých způsobů, jak se vyhnout svým povinnostem, ale slova jako námaha a komplikovanost jsou mu cizí. Jeho primárním cílem není obohatit svět vědeckým studiem, ale pokud možno se mu vyhýbat. Skutečnost, že Amis sám působil na univerzitě a poněkud odvážně a bez předsudků se opřel do akademického prostředí, mu mohla paradoxně uškodit. Upozorňuje na to Dominic Head, když říká:

*"It would be ridiculous to suppose that Amis was unaware that his provincial fairy-tale undermined his own intellectual position."*¹⁰⁸ Josef Škvorecký ve svém doslovu k českému překladu Šťastného Jima k tomu poznamenal: *hlavním zdrojem satiry se Amisovi nepochybně stalo univerzitní prostředí, potažmo celý systém anglického školství. Amis ve svém románu ostře zaútočil na jeho přežitost, zdůraznil metody soukromých středních škol, jejichž hlavním cílem nebylo přinášení poznatků o vědě, ale příprava na společenskou a politickou kariéru absolventů. Na rozdíl od "kamenné" oxfordské univerzity autor přináší pohled na tzv. "univerzity z červených cihel" (red brick universities), které se oxfordské rovnat nemohou.*¹⁰⁹

Jasným příkladem, ve kterém lze najít pohrdání a výsměch akademickému světu, je situace, kdy Dixon, připravující se na důležitou přednášku, na jejímž úspěchu závisí jeho setrvání na univerzitě, ironicky napodobuje opici:

With a long, jabbering belch, Dixon got up from the chair where he'd been writing this and did his ape imitation all round the room. With one arm bent at

¹⁰⁷ AMIS, Kingsley. *Lucky Jim*. s. 88.

¹⁰⁸ HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. s. 51.

¹⁰⁹ AMIS, Kingsley. *Šťastný Jim*. Josef Škvorecký, odpovědná redaktorka Wanda Beranová. Vydání první. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. *Úspěch Šťastného Jima*, s. 283-292.

*the elbow so that the fingers brushed the armpit, the other crooked in the air so that the inside of the forearm lay across the top of his head, he wove with bent knees and hunched, rocking shoulders across to the bed, upon which he jumped up and down a few times, gibbering to himself.*¹¹⁰

Akademické prostředí Dixona v ničem neinspiruje, a dokonce se ukazuje, že nejenže svoji práci nenávidí, ale je jí přímo znechucen. Později se dozvídáme, že nevyvinul ani nejmenší snahu, aby práci na univerzitě získal. Jak zdůrazňuje Blake Morrison ve své publikaci *The Movement: English poetry and fiction of the 1950s*, hlavní důvod, proč je Dixon učitelem středověké historie, je fakt, že *the medieval papers were a soft option in the Leicester course.*¹¹¹

Jim nejenže pohrdá ctihodnou akademickou obcí, ale úhlavním nepřitelem jeho života je i umělecká smetánka. Jimovo rozhořčení nad oficiální kulturou může v určitých pasážích vyznívat až barbarsky (to dokazuje proslulý Dixonův šosácký útok na Mozarta ("*Filthy Mozart*"), který je ale vyjádřením názoru Larkinova, nikoliv Amisova, jak je mu neprávem vyčítáno). Jimovi úhlavní nepřátelé jsou francouzský spisovatel André Gide a přední anglický esejista Lytton Strachey, zatímco jeho přátelé žijí obyčejnými životy, řeší všední problémy a mají názory bez předsudků.¹¹²

Ačkoliv tedy podstata Dixonovy rozhněvanosti tkví v ironickém pohledu na současný stav společnosti¹¹³, jehož prostřednictvím Amis varuje před snobstvím anglické společnosti a překážkami, které omezují osobnostní rozvoj jedince, je třeba zdůraznit, že hněv, který prolíná nejen tímto románem, ale všemi literárními díly 50. let, je mírný; jde tak spíše o pohodlný způsob protestu než opravdové vyjádření nespokojenosti s politickou a společenskou situací dané doby. Román *Lucky Jim* je více komedie než satira zaměřená na kritiku společnosti. Už samotný přívlastek "*lucky*" neznamena šťastný v pravém slova smyslu, ale vyjadřuje spíše smířenost se společností než touhu po její transformaci.¹¹⁴

Ostatně sám Amis nikde v románu neobjasňuje, že Jimův způsob protestu není skutečný v pravém slova smyslu. Jim je víceméně rozhněvaný na pokrytecké loutky typu profesora Welche. Odmítá neurotické neatraktivní ženy a dává přednost kyprým a mladým dívkám,

¹¹⁰ AMIS, Kingsley. *Lucky Jim*. s. 209.

¹¹¹ Převzato z: MORRISON, Blake. *The Movement: English poetry and fiction of the 1950s*. s. 130.

¹¹² viz BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 321.

¹¹³ viz HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. s. 51

¹¹⁴ viz STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction*. s. 125.

třebaže mají jednodušší způsob myšlení. Jeho jediným cílem a motivací, která ho drží na univerzitě, je získat nejhezčí studentky do svého semináře. Je proti podvodnému jednání, nesnáší faleš a okázalost.

Amis si ve svém románu vzal na mušku celkem povrchní události a postavy a učinil je středobodem svého příběhu.¹¹⁵ Kdyby byl Jim komikem, stala by se z románu zcela určitě výborná komedie. Ale jelikož je Jim prezentován jako rebel, je jasné, že ve své roli naprosto selhává. Všechno, proti čemu Jim revoltuje, je spíše urážlivé.¹¹⁶ Zajímavou poznámku je možno najít v doslovu k českému překladu *Šťastného Jima*, kde Josef Škvorecký tvrdí, že rozhněvanost se v tomto románu projevuje v autorově postoji k hlavním postavám, když Amis Dixon a Welche nazývá trapnými. A právě trapnost se stává hlavním komickým motivem celého románu. Josef Škvorecký onu trapnost definoval následovně: „*Není to náhodné, ale téměř zákonité: trapná je totiž celá ta univerzitní fraška, ta akademická hra na vědu a učinnost.*“¹¹⁷ Jimův způsob vzpoury je tedy nejen trapný, ale dokonce zcela bezvýznamný.

Příkladem může být Dixonova ztráta sebekontroly při konzumaci alkoholu, když se opije víceméně vždy na nevhodném místě a v nevhodnou dobu. Stejným způsobem, jakým Dixon nenávidí akademické prostředí, nesnáší i okázalá společenská setkání. Když je Dixon pozván k Welchovi na víkend, hledá způsob, jak se z prostředí snobů a pokrytců dostat. Požádá tedy svého přítele Atkinsona o laskavost:

“*Could you ring me at this [Welch’s] number about eleven on Sunday morning“*
[...]*“If you can’t get hold of me tell whoever answers that my parents have turned up here out of the blue and I will please come back as soon as I can [...].“*¹¹⁸

Je zcela zřejmé, že trapným se stává okamžik, kdy Welchovi Dixonův podvod prokouknou.

Když vzdor a vzpouru porovnáme s tím, jak ji vyjadřoval Orwell, román do určité míry napodobuje orwellovský model a kritizuje snoby welchovského typu, kterých po světě běhá mnoho. Jenže Amis se od Orwella liší tím, že užívá až příliš mnoho uštěpačných

¹¹⁵ viz KARL, Frederick Robert. *A Reader’s Guide to the Contemporary English Novel*. s. 223.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 224.

¹¹⁷ AMIS, Kingsley. *Šťastný Jim*. Josef Škvorecký, odpovědná redaktorka Wanda Beranová. Vydání první. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. *Úspěch Šťastného Jima*, s. 283-292.

¹¹⁸ AMIS, Kingsley. *Lucky Jim*. s. 34.

poznámek na adresu Jima Dixona a kritizuje jeho fyzickou, sexuální a mravní zženštilost.¹¹⁹ To se například odráží v popisu Jima a profesora Welche, když spolu krácejí po univerzitním nádvoří:

*To look at, but not only to look at, they resembled some kind of variety act: Welch tall and weedy, with limp whitening hair, Dixon on the short side, fair and round-faced, with an unusual breadth of shoulder that had never been accompanied by any special physical strength or skill.*¹²⁰

Kromě narážky na zmíněnou zženštilost je z ukázky možné rozpoznat jasnou odlišnost fyzického vzhledu obou postav. Při konfrontaci povahových vlastností Jima Dixona a profesora Welche se může zdát, že i z tohoto úhlu pohledu se navzájem liší, ale není tomu tak. Oba dva jsou jeden jako druhý, pouze s tím rozdílem, že Jim se dokáže mistrně přetvařovat a hrát roli někoho, kým není. Jimovo postavení univerzitního učitele, nasazování masek a zdánlivě vychytralé vystupování mladému muži umožňují skrývat svoji pravou tvář. Naopak Welchův syn Bertrand, umělec žijící převážně v Londýně, je ztělesněním povznesenosti, neboť si o sobě myslí, že je víc než ostatní. Jim jeho aroganci čelí v situaci, kdy ho Bertrand varuje, aby nechal Christine na pokoji.

*Bertrand goes: "I gave you a straight warning to leave Christine alone. When I say that sort of thing I expect people to have the sense to do as I say. Why haven't you."*¹²¹

Pokud je tedy Bertrandovi přisouzena nálepka pseudoumělce a protivy, pak Jim přirozeně musí být pseudointelektuálem a rovněž protivou. Rozhodně tedy není lepším člověkem než všichni ti, kterými sám opovrhne.¹²²

Skrytá energie a ráznost jako jediný pozůstatek Dixonova dělnického původu jsou nejprve potlačeny, a pak se zcela vytrácí s Dixonovým proniknutím do Welchova pošetilého a rutinního akademického světa. Ve chvíli, kdy se Jim konečně odpoutá od akademické pudy a stane se osobním sekretářem úspěšného podnikatele, začne se paradoxně sám otevřeně vysmívat Welchovi a jeho synovi pro jejich zženštilost a připodobňuje je k již zmíněným úhlavním nepřátelům: ...*standing rigid with poppy eyes...*

¹¹⁹ viz SINFIELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. s. 26.

¹²⁰ AMIS, Kingsley. *Lucky Jim*. s. 8.

¹²¹ Tamtéž, s. 210.

¹²² viz KARL, Frederick Robert. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. s. 227.

*they had a look of being Gide and Lytton Strachey.*¹²³ Tím dokazuje, že jeho charakter není na vyšší úrovni. Naopak je zjevné, že jeho morální kredit ještě více klesá.

Ale není divu. Dixon nemá možnost přehodnotit svůj dosavadní způsob života a postoje, pokud nemá žádný vzor. Ti, kteří by mu měli být autoritou (třeba profesor Welch), ve své roli selhávají. Welch je pouze směšnou figurkou, prototypem snoba, pseudovědce a kariéristy se značně omezeným myšlením. Svě podřízené vykořisťuje a využívá ke svému prospěchářství. Když ale porovnáme Welchovo a Dixonovo pracovní nasazení, ani jeden z nich svoji práci nedělá maximálně. Tím spíš je komické, když Dixon díky náhodě získává místo sekretáře a komentuje to slovy: “*Sort of private secretarial work. Not much correspondence, though; [...]. It'll be mainly meeting people or telling people I can't meet them.*”¹²⁴

Amisova silná stránka spočívá v uplatnění komických prvků, což se ukázalo jako dobrá strategie, která přispěla k úspěchu *Luckyho Jima*. Nicméně humor zůstává jedinou devizou, na které román staví. Podle literárního kritika Fredericka Roberta Karlse byly romány 50. let příliš jednoduché, aby mohly být považovány za umění. Obecně postrádají epickou šíři, která by mohla uspokojit čtenářská očekávání. Příliš omezený rozsah, povrchní analýza, nezodpovědná hlavní postava, jež nemá žádný životní cíl, nehrdinské činy, absence intelektu a fraškovitá komedie – to jsou charakteristiky románových hrdinů 50. let.¹²⁵

Nepochybně jednotlivé postavy připomínají spíše směšné karikatury, jimž chybí pevný charakter. Dixonovy eskapády z něj dělají druh středostavovského člověka, který vyjadřuje falešnou ušlechtilost k lidem, jako je Welch. Naopak objekt jeho touhy, Christine Callaghanová, je ztělesněním vyšší sociální třídy, jež se obejde bez falešné přetvářky, a její strýc Gore-Urquhart se jeví jako ztělesnění hodnot vyšší střední třídy.¹²⁶ Právě Gore-Urquhart (paradoxně “*a rich devotee of the arts*”¹²⁷) je jediný pobaven Dixonovou přednáškou na téma Merrie England¹²⁸, které se Jim zhostil ve stavu značné opilosti. Toto fiasko Dixonovi paradoxně přináší Gore-Urquhartovu nabídku na lepší práci, kterou mladík

¹²³ AMIS, Kingsley. *Lucky Jim*. s. 256.

¹²⁴ Tamtéž, s. 238.

¹²⁵ viz KARL, Frederick Robert. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. s. 220.

¹²⁶ viz HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. s. 51.

¹²⁷ AMIS, Kingsley. *Lucky Jim*. s. 47.

¹²⁸ *Merrie England* = *Veselá stará Anglie* - vžitý termín, vztahující se přibližně na tzv. alžbětinskou renesanci (16. st.), kdy bylo v Anglii umění v největším rozkvětu (Shakespeare, Marlow, Dowland, Donne atd.) a kdy život byl zdánlivě bezstarostný, veselý a nezkažený.

přijímá. Po zjištění, že Christine Callaghanová je Gore-Urquhartova neteř, je jasné, jaké má Jim "štěstí". Předtím než potkal Gore-Urquharta, snil o lepším místě a penězích, a to se mu nakonec splní:

*If only I could get hold of a millionaire I'd be worth a bag of money to him. He could send me on ahead into dinners and cocktail-parties and night-clubs, just for five minutes, and then by looking at me he'd be able to read off the boredom-coefficient of any gathering.*¹²⁹

Z předchozí analýzy je patrné, že většina postav evidentně postrádá čestnost a poctivost. Když Dale Salvak dělal rozhovor s Amisem pro svou knihu *Interview with British Angry Young Men*, Amis mj. vysvětlil, v čem spočívá špatný charakter hlavních představitelů:

*Professor Welch is a bad person because he treats Dixon very badly [...] Bertrand is rather a bad person – pretentious, rides all over people's feelings, women's feelings especially. But he's also a ridiculous person.*¹³⁰

Ať již je na Amise a jeho Jima Dixona nahlíženo jakkoliv, autor prostřednictvím hlavní postavy vnesl do literatury typ "nového hrdiny". Walter Allen v recenzi na román nadšeně popsal Amisova "nového hrdinu" takto:

*A new hero has risen among us. Is he the intellectual tough, or the tough intellectual? He is consciously, even conscientiously, graceless. His face, when not dead-pan, is set in a snarl of exasperation. He has one skin too few, but his is not the sensitiveness of the young man in earlier twentieth-century fiction: it is the phoney to which his nerve-ends are tremblingly exposed, and at the least suspicion of the phoney he goes tough.*¹³¹

Ne všichni Amisovi literární současníci ale sdíleli nadšení, které se kolem románu rozpoutalo. Jedním z nich byl Somerset Maugham, jenž byl pevně spjat se starým a tradičním řádem anglického románu, a viděl tudíž "*Angry Young Men*" jako protiklad k hodnotám, které zastával.¹³² Není divu, že se ostře vyjádřil proti prototypu nového britského intelektuála, kterého do literatury uvedl právě Amisův Dixon:

"It (Lucky Jim) describes a new class, the white-collar proletariat... which does not go to the university to acquire culture, but to get a job, and when they get one, scamp it.

¹²⁹ AMIS, Kingsley. *Lucky Jim*. s. 219.

¹³⁰ SALVAK, Dale. *Interviews with Britain's Angry Young Men*. s. 18.

¹³¹ MORRISON, Blake. *The Movement: English poetry and fiction of the 1950s*. s. 52.

¹³² viz SHAFFER, Brian W. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000*. s. 27.

(scamp?) *Their idea of a celebration is to go into a public house and drink six beers. They are mean, malicious, envious... they are scum.*“¹³³

Nehledě na rozdílné názory, Amisův román, jakkoliv oblíbený i zatracovaný, se stal bestsellerem. Když se kniha objevila na pultech knihkupectví, prodalo se jen prvního rána sto výtisků. “*What caused that?*“ zeptal se Amis. “*The Irish have just put it on the banned list,*“ zněla odpověď.¹³⁴ Během následujících čtyř let se počet vydání vyšplhal na rekordních dvacet tisíc, čímž se román stal největším britským bestsellerem od konce druhé světové války.¹³⁵

Druhý Amisův román *That Uncertain Feeling* (1955, Ten nejasný pocit) nepřináší žádný nový pohled. Jeví se spíš jako uměle a rychle vyprodukované dílo, jež bylo ovlivněno úspěchem *Luckyho Jima*. Místo Jima Dixona vidíme Johna Lewise, který změnil své působiště a jehož příběh je zasazen do malé městské knihovny ve Walesu, kde je knihovníkem. Stejně jako pro Jima Dixona, i pro Johna Lewise je charakteristická role hlupáka. John také získává štěstí tím, že si najde práci, která ho vysvobozuje z pout nižší společenské vrstvy.¹³⁶

V roce 1957 Kingsley Amis publikoval “*Fabian pamphlet*“ nazvaný *Socialism and the Intellectuals*, který se stal výchozím bodem pro diskuzi o podstatě politických závazků. Amis v něm zastával poněkud sporný názor, že “*the best and most trustworthy political instinct is self-interest.*“¹³⁷ V 60. letech je tedy možné pozorovat Amisovu proměnu. Jeho *Lucky Jim*, břitce satirický román s komediálními prvky, se rozplývá do pošetilosti, kterou nabízí *I Like it Here* (1958, Mně se tu líbí, č. 2001). Jedná se o nejvíce sebeodhalující román, jehož hlavní hrdina je sám autor. Román je o spisovateli Garnettu Bowenovi (jeho příjmení má být literární narážkou), který odchází do Portugalska (stejně jako jeho autor, který se dal na cestování, poté co vyhrál Traveller Prize), a tam zažívá pocity osamělosti v cizí zemi. Tón románu je ale poněkud ironický a hrdina se již předem obává cesty do neznáma. V románu je možné najít i určité intertextové narážky na modernisty, Conrada, Joyce a Prousta. Bowen je trvale sužován emigrantem jménem Strether, který v dlouhých

¹³³ CODRESCU, Andrei. *Thus spake the Corpse: an Exquisite corpse reader, 1988-1998 : Volume I - Poetry & Essays*. s. 49.

¹³⁴ SHAFFER, Brian W. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000*. s. 28.

¹³⁵ viz AMIS, Kingsley. *Šťastný Jim*. Josef Škvorecký, odpovědná redaktorka Wanda Beranová. Vydání první. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. *Úspěch Šťastného Jima*, s. 283-292.

¹³⁶ viz KARL, Frederick Robert. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. s. 231.

¹³⁷ viz LACEY, Stephen. *British realist theatre : The new wave in its context 1956-1965*. s. 32.

věťách hovoří o nepodstatných životních věcech. Bowen se nakonec dočkává satisfakce, když objeví v Lisabonu hrob Henryho Fieldinga, který mu byl vzorem:

*Bowen thought about Fielding. Perhaps it was worth dying in your forties if two hundred years later you were the only non-contemporary novelist who could be read with unaffected and whole-hearted interest, the only one who never had to be apologized for or excused on grounds of changing taste. And how enviable to live in the world of his novels, where duty was plain, evil arose out of malevolence and a starving wayfarer could be invited indoors without hesitation and without fear. Did that make for a simplified world? Perhaps, but that hardly mattered beside the existence of a moral seriousness that could be made apparent without evangelical puffing and blowing.*¹³⁸

Že se Amis dovolával Fieldinga, bylo již zmíněno. Podle Fieldinga měl román vyjadřovat *“a moral seriousness that could be made apparent without evangelical puffing and blowing“*.¹³⁹ Kingsley Amis pak *“moral seriousness“* ukázal v podobě komedií, které psal. Někdy je román označován za úzkoprsý, neboť úzkoprsost byla pro 50. léta v Británii typická. Ono zmíněné *“here“* je vykládáno jako současná Británie. Sám Amis ale popřel, že by se jednalo o úzkoprsý román, spíše mu šlo o vyjádření toho, *“what it means to be English“*.¹⁴⁰

Na Amise se pohlíželo jako na příkladného spisovatele, ale s koncem 50. let se jeho díla výrazně změnila. V roce 1960 vyšla kniha *Take a Girl Like You* (Dívka jako ty), kde již neodkazuje na Fieldinga, ale na Samuela Richardsona, z jehož románu *Clarissa* převzal tematiku svedení a znásilnění, vedoucí tradičně k pokání. Příběh je nahlížen očima hlavní hrdinky Jenny Bunn a konfrontuje otázku poválečné mravní změny a zlom v genderových vztazích. Mužský *“shit-hero“* Patrick Standish je spojován s dalším klíčovým tématem – strachem ze smrti. To, že hrdinové Amisových románů jsou víceméně záporné postavy, je zřejmé. Že jsou ale zápornými postavami víceméně muži, je více než zajímavé. Amis to vysvětluje následovně:

“To make a good character prominent is very difficult. This has been a perennial, incurable problem ever since literature existed. I think that one would find in my books that

¹³⁸ Převzato z: MORRIS, Robert K. *Old Lines, New Forces : Essays on the Contemporary British Novel, 1960-1970*. s. 76.

¹³⁹ viz BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 323.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 322.

*it's much more likely that an important good character would be a woman rather than man. I think that Jenny Bunn is a good character, and Patrick Standish is a bad character.*¹⁴¹

Kniha je zvláštní a nejednoznačná, ale z určitého hlediska odemyká některá klíčová témata, kterými se Amis zabýval později.¹⁴² Bernard Bergonzi ve své studii *The Situation of the Novel* (1970) hodnotí román *Take a Girl Like You* jako "*heavily padded and impaired by moral and artistic incoherence*".¹⁴³ Hlavní hrdina Patrick se dopustí znásilnění Jenny, což je okomentováno pouze slovy "*rather a pity*". Bergonzi popisuje *Take a Girl Like You* jako...*an imperfect and indeed annoying novel... it is an incisive anatomy of the England of rising affluence in the late fifties... shot through with a sense of other values which are fast disappearing.*¹⁴⁴

Společenské změny se pochopitelně promítaly i do tvorby našich autorů, a tudíž je logické, že jejich rané práce z 50. let se zabývají tematikou společnosti této doby, na rozdíl od pozdějších prací, kdy se spisovatelé zaměřili na to, aby dílo bylo literárně zajímavé. Vlivem politických změn se i Amisovo politické smýšlení otočilo jiným směrem. V roce 1967 přišel Amis s vlastní esejí "*Why Lucky Jim Turned Right*". Amisovo politické otočení doprava byla jedna z nejvíce dokumentovaných politických změn hnutí "*The Movement*". Už v *Lucky Jimovi* se objevuje jeden náznak změny úhlu pohledu, který Blake Morrison vidí následovně:

*Dixon's reservations about the expansion of higher education expressed during a discussion with Beesley, anticipate Amis's much quoted slogan of the 1960s that "MORE WILL MEAN WORSE".*¹⁴⁵ Možná je to ale lépe vidět na Dixonově názoru, jak upozorňuje Morrison: "*If one man's got ten buns, and another's got two, and a bun has got to be given up... then surely you take it from the man with ten buns.*"¹⁴⁶

V Amisově románu *One Fat Englishman* (1963, Jeden tlustý Angličan, č. 1968) Amis rezolutně odmítá antiamerické postoje Angličanů a hájí americký idealismus. Pokud porovnáme s Greeneovým románem *Quiet American*, tak právě v něm se americká

¹⁴¹ SALVAK, Dale. *Interviews with Britain's Angry Young Men*. s. 18.

¹⁴² viz BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 323.

¹⁴³ viz STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties: An Introduction*. s. 128.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 129.

¹⁴⁵ viz MORRISON, Blake. *The Movement: English poetry and fiction of the 1950s*. s. 252.

¹⁴⁶ Tamtéž.

nevinnost a idealismus stávají vražednou zbraní.¹⁴⁷ Amisovo politické otočení tedy nemělo vliv jen na jeho romány, ale i na názory, které hlásal. Striktně odmítal integraci Británie do Evropy¹⁴⁸, plně podpořil americkou válku ve Vietnamu, a později o sobě ironicky a provokativně prohlásil, že si zakládá na své pověsti reakcionáře, že nemá rád odbory, většinu cizinců, Arnolda Weskera, lajdácky napsanou prózu, imigranty, labouristy, negramotné studenty a Picassa, zatímco je pro Jamese Bonda, americkou válku ve Vietnamu a Margaretu Thatcherovou (překlad M. Hilského).¹⁴⁹ Z Amise se postupně stává autor, který se zajímá o totalitářství a více než sociální změny v Británii ho zajímá zahraniční politika. A tak i jeho romány ztrácí příslovečnou satiru a humor. Jeho romány 60. let jako *I Want It Now* (1968, Chci to hned, č. 1991) a *Girl, 20* (1971, Dvacetiletá) zobrazují prudkou změnu mravů v období vzrůstajícího sexuálního zrovnoprávnění.¹⁵⁰

V románu *I Want It Now* se Amis vrací k modelu hrdiny 50. let. Ronnie Appleyard chce najít bohatství v podobě sňatku s dcerou zámožného aristokrata, a tím se dostat na společenském žebříčku výše. Appleyard se ale značně liší od Dixona tím, že již nějaký společenský status má. To mu umožňuje ostře zaútočit na společnost, a poněkud více než Amisův Jim Dixon.

Kingsley Amis byl pravděpodobně jediným z autorského uskupení „*Angry Young Men*“, kdo i v 70. letech dokázal udržet krok a vytvořit úspěšné romány. Amisova tvorba se v průběhu let měnila, od realistických komedií přes thrillery, univerzitní román apod. V 70. letech se navrátil zpět k satirickým komediím a vydal *Ending Up* (1974, Tak to končí), *Alteration* (1977, Přeměna, č. 1994) a nakonec román *Jake's Thing* (1978, Jakeův problém, č. 1985), jehož protagonista Jake Richardson je všeobecně považován za šťastného Jima Dixona po 25 letech. Je evidentní, že Amis ani jeho Jim Dixon se nezměnili, ale v 70. letech se změnila atmosféra v Británii.¹⁵¹

Jake je devětapadesátiletým profesorem historie na oxfordské univerzitě. Nemá žádné ambice a jeho život se pomalu dostává do fáze, kdy je jeho nejmilejším přítelem televize a láhev vína.¹⁵² Stejně jako v 50. letech, i zde se román dotýká sexuální tematiky, ale

¹⁴⁷ viz HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 11.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 12.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 11.

¹⁵⁰ viz BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 323.

¹⁵¹ viz HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 16.

¹⁵² Tamtéž, s. 29.

v opačném slova smyslu. Srovnáme-li stárnoucího Jakea s Brainovým Joe Lamptonem, pak Jake Richardson má problém s uvádající sexualitou. Všechny nejmodernější pokusy, které jsou na Jakeovi prováděny, ale ztroskotají a v závěru románu se dostavuje rezignace, ovšem ne tragická, ale břitká a jízlivá.

Když porovnáme se sexuální tematikou v literatuře 50. let, je zřejmé, že v 70. letech se přistupuje k této problematice poněkud otevřeněji. Během uplynulého dvacetiletí se Británie zbavila puritánské pruderie, která svazovala anglickou literaturu až do roku 1960 a otázce sexu začalo být věnováno mnohem více pozornosti než v letech padesátých. Přehnaný zájem o sex má za následek frustraci hlavní postavy, pocity méněcennosti a s tím spojené psychologické problémy.

Autor chtěl rovněž nastínit vzrůstající genderové konflikty mezi muži a ženami a jejich dopad na rodinu a psychologii muže.¹⁵³ Stejně jako v ostatních románech, i zde se projevují antifeministické předsudky, které ženy odsouvají do tradiční role ženy v domácnosti, která se má starat o děti, zatímco muž si může dělat, co chce. Tomu nahrává i situace, kdy Jake je ostře proti tomu, aby na oxfordské univerzitě měly možnost studovat ženy. I když je Amis proti feminizaci, na druhou stranu přiznává, že bez ženy by se žádný muž nemohl obejít.

Amis byl jasný postmodernista, který odmítal jakýkoliv lingvistický pokus v próze. Striktně se držel modelů a fieldingovského dědictví, třebaže s žánry občas experimentoval. To dokazuje např. jeho román *The Russian Hide and Seek* (1980, Ruská hra na schovávanou), jehož děj se odehrává v budoucnosti.¹⁵⁴

V Amisově tvorbě 80. let, např. *Stanley and His Women* (1984, Stanley a jeho ženy), *Old Devils* (1988, Staří parťáci, č. 1992) a *Difficulties with Girls* (1988, Obtíže s dívkami) se kromě tradiční ironie objevuje určitá míra lidského porozumění a sounáležitosti stejně jako respekt ke stáří.¹⁵⁵ V těchto románech se odráží citlivost, k níž se dopracovali na sklonku života všichni „*Angry Young Men*“.¹⁵⁶

Nejen citovost, změna politického úhlu pohledu, dlouhodobě neudržitelné postoje, ale i Amisův sklon k alkoholismu, zapříčinily jeho postupný úpadek, jak z hlediska literárního, ale i osobnostního. Amisův soukromý život nebyl ani zdaleka růžový. Jeho druhá žena,

¹⁵³ viz BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 324.

¹⁵⁴ viz HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 31.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 32.

¹⁵⁶ viz BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 324.

spisovatelka Elizabeth Jane Howardová, popsala, jak se vzájemně odcizili mj. kvůli Amisově závislosti na alkoholu. Když poté Howardová vypustila do světa Amisův názor na ženy, nebylo pochyb, proč se ti dva rozešli:

“He regarded them as intellectually inferior, and often as ‘pests’, hanging about and getting in the way, and interrupting men. Women were for bed and board...”¹⁵⁷

Každopádně lze říci, že ať už byl Amis jakkoliv rozporuplná osobnost a jeho romány se v průběhu let více či méně proměňovaly, jedno jim zůstalo vždy společné – odmítavý postoj k přetvářce a klišovitosti, kterou stejně jako Fielding dokázal Amis mistrně odhalit.¹⁵⁸

¹⁵⁷ viz *The Rise and Fall Of The Angry Young Men* [online].

¹⁵⁸ HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 32.

4.3 Příliš "rozhněvaný" muž John Osborne

Jestliže se předchozí podkapitola zabývala vznikem "nového románového hrdiny", který se v literatuře objevil v podobě Amisova Jima Dixona, následující část bude věnována průkopníkovi "Angry Young Men", bez jehož divadelní hry *Look Back in Anger* (1956, Ohlédni se v hněvu, č. 1961) by se poválečná anglická literatura stěží vymanila z tradičních okovů, kterými ji 2. světová válka spoutala. John Osborne (1929-1994) byl výjimečný autor, který prostřednictvím svého hrdiny Jimmyho Portera vystihl všechny klíčové prvky charakteristické pro poválečné období - rozhořčenost nižších společenských tříd vůči nově vzniklému sociálně-politickému systému, průměrnosti a pokrytectví středních a vyšších tříd.¹⁵⁹ Osborne vnesl do literatury tolik potřebný nový svěží vítr, který byl v poválečné literatuře zapotřebí, a jeho hra *Look Back in Anger* se stala typickým "angry" textem, neboť pomohla vyjádřit přirozený "hněv" veřejnosti.¹⁶⁰

Poválečná léta byla obdobím, kdy se mnohem více prosazovala próza než drama. Od doby G. B. Shawa, jenž dokázal nezaměnitelným způsobem vtisknout britskému dramatu satiričnost, hořkost i útočnost, ztrácelo drama své postavení. Hlavní příčinou bylo bezpochyby poválečné období naplněné prázdnotou a rozpaky. Kolem roku 1956 se britské divadlo nacházelo v tristním stavu. Převážně se hrály středostavovské hry, v nichž hlavní postavy nebyly charakterově vykreslené. Vrchol jejich talentu spočíval v umném držení cigarety a skleničky alkoholu.¹⁶¹ Drama poválečných let neodkrývalo pravý obraz britské společnosti. Lítost, vztek a hněv tak vždy zůstávaly "schovány za oponou". Divadelní hry znázorňovaly pouze omezený život střední třídy. Zlom nastal až v roce 1956, přesněji 8. května, kdy se na divadelních prknech objevila Osbornova hra *Look Back in Anger*, v jejímž hlavním představiteli Jimmovi Porterovi se zhlédly tisíce obyčejných lidí. Důvod byl prostý, neboť hra odrážela pocity obyčejného člověka v poválečném období, Jimmyho Portera, studenta tzv. "red brick university", třídně uvědomělého radikála a příležitostného jazzového hudebníka, nenávidějícího vyšší třídu, do které patřila rodina jeho ženy Alison.¹⁶²

¹⁵⁹ viz *Merriam-Webster's collegiate encyclopedia*. s. 64.

¹⁶⁰ viz LACEY, Stephen. *British realist theatre : The new wave in its context 1956-1965*. s. 17.

¹⁶¹ viz REBELLATO, Dan. *1956 and all that: the making of modern British drama*. s. 1.

¹⁶² viz PORTIS, Larry. *Soul Trains*. s. 209.

Úspěch hry byl nevídaný a následujícího dne po premiéře vyšlo v tisku několik spontánních recenzí. Např. John Barber, novinář listu *Daily Express*, svoji recenzi začal následovně:

*A first play by an exciting new English writer – 27-year-old John Osborne – burst on the London stage last night. It is intense, angry, feverish, undisciplined. It is even crazy. But it is young, young, young.*¹⁶³

T. C. Worsley, který psal recenzi na Osbornovu hru pro liberální levicový časopis *New Statesman*, nejen potvrdil tyto názory, ale více je i specifikoval:

*His [Porter's] is genuinely the modern accent – one can hear it no doubt in every other Espresso bar, witty, relentless, pitiless and utterly without belief... don't miss this play. If you are young, it will speak for you. If you are middle-aged, it will tell you what the young are feeling.*¹⁶⁴

Dle jeho názoru není hra určena pouze pro mladou generaci, která toužebně volá po změně, ale i pro lidi středního věku. Worsley chce naznačit, že by se starší lidé, kteří už žádné změny neočekávají, měli více vžít do pocitů mladé generace, která má vše před sebou, a pochopit její pocity a názory.

Jak je patrné z recenzí, úspěch Osbornovy hry byl nevídaný a spočíval především v autorově upřímném názoru a otevřenosti: *“I tried to write it in a language in which it was possible only to tell the truth.”*¹⁶⁵ Jak se vyjádřil John Elsom, spisovatel a akademik, od chvíle, kdy hra spatřila světlo světa, bylo potřeba vytěsnit vše, co bylo před Osbornem. Toto období nazval výmluvně jako *“pre-Osborne dark age”* a doplnil zásadním výrokiem: *“Look Back in Anger marks an impermeable boundary, behind which no one can go. It is a boundary marked “8 May 1956”.*¹⁶⁶ Úspěch, který hra zaznamenala, byl opravdu nevídaný. Poválečná britská kultura se vyznačovala především klidností a náhlý úkaz v podobě Osbornovy hry přinesl velký rozkvět, který neměl obdoby. Spisovatel Sandry Craig svým prohlášením naprosto přesně vystihl podstatu důležitosti Osbornovy hry: *“Look Back in Anger was the torch that set the theatre alight.”*¹⁶⁷ Příčina úspěchu byla logická, neboť hra oslavuje dravě sobecký postoj energického samorosta, bojujícího proti překážkám, které mu

¹⁶³ LACEY, Stephen. *British realist theatre : The new wave in its context 1956-1965*. s. 18-19.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 19.

¹⁶⁵ REBELLATO, Dan. *1956 and all that: the making of modern British drama*. s. 213.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 3.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 9.

život staví do cesty. Jimmy Porter se jeví v určitém smyslu jako hrdina: nepoddajný, provinční a nedůvěřivý heterosexuál, rozhněvaný na privilegia, kterými byla obdařena vyšší třída. Jedním z jeho oblíbených slov je *"phoney"* - falešný, předstíraný. Stejně jako Amisův Jim Dixon a Brainův Joe Lampton, i on sám paradoxně využívá přízně žen ve snaze získat místo v lepší společnosti, čímž se dostává do konfrontace se svým kritickým postojem.¹⁶⁸

Stěžejním klíčem k vysvětlení, proč a z čeho pramenila ona rozhněvanost, se zdá být již samotný název hry *Look Back in Anger*. Hra nenabízí pouze jedno ucelené vysvětlení, neboť hlavní hrdina se zdá být rozhněvaný snad na všechno. Jak Stephen Lacey vysvětluje:

"Porter's opinions are not directed out to the audience, or even naturalised as "political opinions", but are part of Jimmy's psychological warfare with Alison (and occasionally Cliff)." ¹⁶⁹

V případě Porterova přítele Cliffa ale není konflikt tak markantní, neboť Cliff pochází stejně jako Jimmy z dělnické rodiny, a tudíž je spojuje společný původ. Právě obyčejnost typická pro dělnickou třídu je věc, která Cliffa a Jimmyho pojí dohromady:

"Well, I suppose he and I think the same about a lot of things, because we're alike in some ways. We both come from working people, if you like. Oh I know some of his mother's relatives are pretty posh, but he hates them as much as he hates yours. Don't quite know why. Anyway, he gets on with me because I'm common. Common as dirt, that's me." ¹⁷⁰

"Rozhněvanost" na život vyšší třídy a revolta proti společenským konvencím se ale paradoxně jeví spíše zbaběle než hrdinsky. Objektivně hodnoceno podle jednotlivých desetiletí, muži třicátých let byli vystaveni těžké zkoušce během španělské občanské války, muži čtyřicátých let porazili Hitlera. V padesátých letech však ve světě cynicky rozděleném mezi supervelmoci a imobilizovaném hrozbou atomové války neexistovaly žádné příležitosti, ve kterých by mladí muži mohli být vystaveni podobným zkouškám.¹⁷¹ Nedostatek životních zkušeností a převážně subjektivní kritika politických událostí měly za následek zrod "rozhněvanosti", která ale ve skutečnosti neměla velký efekt. Pokud přihlédneme ke zmíněným skutečnostem, musíme dát za pravdu britskému akademikovi

¹⁶⁸ viz MORRISON, Blake. *The Movement: English poetry and fiction of the 1950s*. s. 247.

¹⁶⁹ REBELLATO, Dan. *1956 and all that: the making of modern British drama*. s. 11-12.

¹⁷⁰ OSBORNE, John. *Look Back In Anger*. s. 30.

¹⁷¹ viz SINFIELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. s. 27.

Davidu Marquandovi, který nechápe, proč by měl být vůbec někdo "rozhněvaný", když nemá v podstatě na co: "*What these angry young men are most angry about is that they have nothing on which to focus their anger*".¹⁷² A za druhé, když se ohlédneme zpět do 50. let, vidíme celou řadu příčin, které by mohly poskytnout relevantnější důvod k "rozhněvanosti", např. narůstající brutalita britských vazeb k impériu, vodíková bomba nebo studená válka. Ve světle těchto skutečností se zcela výstižným jeví názor divadelního historika Raymonda Mandra: "*The play simply does not add up to a significant statement about anything*".¹⁷³

Identické názory Marquanda a Mandra mají svá opodstatnění a jsou logická. Ovšem Osborne s nimi pochopitelně nesouhlasil, neboť viděl hru jako odraz komplikovanosti bytí a zbabělosti mu čelit.¹⁷⁴ Vyjádřeno slovy Jimmyho Portera: "*They all want to escape from the pain of being alive. And, most of all, from love*".¹⁷⁵ Velmi důležité je ale nahlížet na skutečnosti i z druhé strany. Je nutno si uvědomit, že Osbornův hněv, který ve hře vyjádřil, je opodstatněný a sugestivní. Jedním z důkazů může být i fakt, že Osborne hru napsal za pouhých sedmnáct dnů. I když si nezakládal na technické přesnosti, jeho devizou bylo maximální zaujetí a vášně, kterou do hry vložil. Jak sám řekl: "*It was a "solo dash" [...] fuelled by a reckless untutored frenzy*".¹⁷⁶

Ačkoliv pro "*Angry Young Men*" bylo příznačné, že uznávali Orwella a snažili se jít v jeho stopách, z předchozích podkapitol je zřejmé, že snahy o napodobení orwellovského modelu víceméně selhaly. Podivná neřízenost, nestabilita a zběsilost, která se vymyká Orwellovu modelu, není nikde více evidentní než právě v Osbornově hře. Jimmy Porter vidí, že "*Brave-new-nothing-very-much-thank-you*" svět v "buskellitském" státě blahobytu umožňuje jen dusný rodinný život.¹⁷⁷ O tom, že "*Angry Young Men*" ve svých románech zobrazovali vzrůstající genderové konflikty mezi muži a ženami, již zde padla zmínka. Žena měla předem determinovanou roli hospodyně, zatímco muž byl svobodný a mohl si dělat, co chtěl.

¹⁷² REBELLATO, Dan. *1956 and all that: the making of modern British drama*. s. 12.

¹⁷³ Tamtéž, s. 13.

¹⁷⁴ viz SCHOENE-HARWOOD, Bertold. *Posting the Male : Masculinities in Post-war and Contemporary British Literature*. s. 23.

¹⁷⁵ OSBORNE, John. *Look Back In Anger*. s. 93.

¹⁷⁶ REBELLATO, Dan. *1956 and all that: the making of modern British drama*. s. 76.

¹⁷⁷ viz SINFIELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. s. 27.

Např. Jimmy Porter měl spojenou ženu s domovem, rodinným životem, s "Establishmentem", tudíž se vším, co omezovalo jeho svobodu.¹⁷⁸ Narůstající genderové konflikty románových postav zcela jistě odrážely i život samotných autorů (viz názor Kingsleyho Amise na ženy v předchozí podkapitole). V Osbornově hře je útok na ženy ale více než extrémní. Podle polského spisovatele Tadeusze Żuczkowskiho nebyla cílem hry sociální nespravedlnost nebo pokrytectví, ale degradace žen¹⁷⁹, což dokazuje mj. i následující úryvek:

*"Perhaps, one day, you may want to come back. I shall wait for you that day. I want to stand up in your tears, and splash about in them, and sing. I want to be there when you grovel. I want to be there, I want to watch it, I want the front seat. I want to see your face rubbed in the mud - that's all I can hope for. There's nothing else I want any longer".*¹⁸⁰

Porterův vztah k jeho ženě Alison je podle zmíněné ukázky spíše tyranský. Jeho výbušná povaha ji zraňuje stejně jako zrada Helen, která přebírá místo po boku Jimmyho po jejím odchodu, a stejnou měrou přispějí ke ztrátě dítěte, které Alison s Jimmem čekala. Jimmovo tyranské a sebestředné chování a malicherná "rozhněvanost" změní Alison v zoufalou a vyčerpanou ženu. Dalo by se říci, že Porterova "rozhněvanost" hraničí až s paranoiou. Zvláště pak na své ženě Alison vidí jen to špatné a vadí mu, cokoliv udělá. Se svými pocity se svěřuje příteli Cliffovi:

*"She's so clumsy. I watch for her to do the same things every night. The way she jumps on the bed, as if she were stamping on someone's face, and draws the curtains back with a great clatter, in that casually destructive way of hers. It's like someone launching a battleship. Have you ever noticed how noisy women are?"*¹⁸¹

Spojitost mezi třídními rozdíly a citovou nestálostí je tedy ve hře více než výmluvně zobrazena. Třídní boj je pevně spjat s nepřátelstvím se ženami. Osborne např. ve hře zobrazuje Alisonina otce, plukovníka Redferna, jako sympatického muže, zatímco opovrhuje její matkou, neboť nesouhlasila s jejich sňatkem, vědoma si Jimmyho původu i

¹⁷⁸ viz SCHOENE-HARWOOD, Bertold. *Posting the Male : Masculinities in Post-war and Contemporary British Literature*. s. 28.

¹⁷⁹ viz ŻUCZKOWSKI, Tadeusz. *Nauczycielskie Kolegium Języków Obcych w Lesznie* [online].

¹⁸⁰ OSBORNE, John. *Look Back In Anger*. s. 59-60.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 24.

jeho emoční lability. Jimmy pochopitelně vidí situaci až vyhroceně: *“There is no limit to what the middle-aged mummy will do in the holy crusade against ruffians like me.”*¹⁸²

Provázanost snobství s oslabením ženského pohlaví je jednoznačné. Jak konstatuje britský profesor a feminista Lynne Segal, s respektem k dílům Osborna, Sillitoa a Amise, v jejich dílech jsou ženy nedůvěryhodné. Jsou součástí systému, který má za cíl muže chytit do pastí, zkrotit a oslabit. Zatímco mužští představitelé se sami vidí jako nepřátelé veškerých autorit, ve skutečnosti potají svádí bitvu se svými matkami a manželkami.¹⁸³ To je možné ilustrovat na následujícím úryvku, kdy Jimmy Porter si stěžuje Cliffovi:

*“Why, why, why, why do we let these women bleed us to death? Have you ever had a letter, and on it is franked “ Please Give Your Blood Generously?” Well, the Postmaster-General does that, on behalf of all the women of the world. I suppose people of our generation aren’t able to die for good, brave causes any longer. We had all that done for us, in the thirties and the forties, when we were still kids.” [...] “No, there’s nothing for it, me boy, but to let yourself be butchered by the women.”*¹⁸⁴

Jimmy Porter je bezesporu nejnepříjemnějším hrdinou moderní literatury. Násilnický, sebestředný sadista plný sebelítosti, který ale paradoxně neprojevuje lítost vůči ostatním. Jinými slovy mizera.¹⁸⁵ Svoji "rozhněvanost" dává najevo nejen své ženě, ale i tchýni, což je až naturalisticky vyjádřeno např. v této pasáži:

*“I said she’s and old bitch, and should be dead! [...] I say she ought to be dead. My God, those worms will need a good dose of salts the day they get through with her!”*¹⁸⁶

Jimmy striktně odmítá, že by rozhněvanost měla kořeny v jeho dětství, ačkoliv trauma ze smrti otce, kterého velmi miloval, ho zásadním způsobem ovlivnilo.

*“He would talk to me for hours, pouring out all that was left of his life to one, lonely, bewildered little boy, who could barely understand half of what he said. All he could feel was the despair and the bitterness, the sweet, sickly smell of dying. You see, I learnt at an early age what it was to be angry – angry and helpless.”*¹⁸⁷

¹⁸² OSBORNE, John. *Look Back In Anger*. s. 52.

¹⁸³ viz WHYTE, Christopher. *Gendering the nation : Studies in Modern Scottish Literature*. s. 90.

¹⁸⁴ OSBORNE, John. *Look Back In Anger*. s. 84-85.

¹⁸⁵ viz COUGHLAN, Robert . *Why Britain’s Angry Young Men boil over*. LIFE. s. 138.

¹⁸⁶ OSBORNE, John. *Look Back In Anger*. s. 53.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 59.

Nejen jeho dětství, ale i stereotyp manželského života v dospělosti ho dohání k "rozhněvanosti". Jimmy se domnívá, že má nárok na víc než jen nudný manželský život. V manželství s Alison vidí něco, co ho obírá o jeho mládí a nutí ho k zodpovědnosti, která je mu cizí.

*"God, how I hate Sundays! It's always so depressing, always the same. We never seem to get any further, do we? Always the same ritual. Reading the papers, drinking tea, ironing. A few more hours, and another week gone. Our youth is slipping away."*¹⁸⁸

Obava z odpovědnosti, sexuální touhy a snaha šokovat dělají z Jimmyho, který nazírá na svět zlomyslně nevinnými očima, oidipovský prototyp. Zajímavý je i jeho ambivalentní vztah k plukovníkovi Redfernovi, který se jeví na jednu stranu jako charakterní člověk a na druhou jako šedá eminence.¹⁸⁹ Oidipovská problematika, která se románem prolíná, má ale některé své slabiny. *Look Back in Anger* nemá oslavovat mládí a rebelství, ale má se zabývat spíše jejich odvrácenou stranou. Jimmy nebyl pouze kritikem společnosti, ale byl i sám objektem kritiky. Osbornova hra se tedy nezabývá pouze rebelstvím a mladickou "rozhněvaností", ale otevírá mnohem širší témata jako společenské odcizení a pocity uvězněnosti ve světě nesmyslných zákonů a zvyků.¹⁹⁰ Divadelní hra je prostoupena pesimismem a snahou šokovat, ačkoliv její závěr, kdy se Jimmy a Alison udobří, je relativně smířlivý a z určitého úhlu pohledu i překvapivý. Z Alisoniných slov otci, plukovníkovi Redfernovi, je vidět, že Alison, přes veškerá muka, která s Jimmym prožila, dokáže pochopit Jimmyho rozhněvanost: *"You are hurt because everything is changed. Jimmy is hurt because everything is the same. And neither of you can face it."*¹⁹¹

Podle spisovatele Schoenne-Harwooda je Porterova temperamentní výbušnost předzvěstí boje s koncem patriarchálního imperialismu.¹⁹² Paradoxem Jimmyho povahy je, že ačkoliv vystudoval univerzitu, je prodavačem sladkostí na londýnském trhu. Jeho nedůvěra v poválečné politické sliby ho dohání k "rozhněvanosti" a urputné zatvrzelosti. Kriticky konstatováno - co jiného tedy zbývá mladému muži, který odmítá pracovat v

¹⁸⁸ OSBORNE, John. *Look Back In Anger*. s. 14-15.

¹⁸⁹ viz ELSOM, John. *Post-war British theatre*. s. 76.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 77.

¹⁹¹ OSBORNE, John. *Look Back in Anger*. s. 68.

¹⁹² viz SCHOENE-HARWOOD, Bertold. *Posting the Male : Masculinities in Post-war and Contemporary British Literature*. s. 28.

úřední mašinérii státu blahobytu. Svou vytouženou nezávislost si může pojistit leda tak tím stánkem se sladkostmi.¹⁹³

Osbornův "pád" byl podobně jako u mnohých dalších "Angry Young Men" zapříčiněn duševními problémy. Poté, co byla jeho hra *Watch It Come Down* (1976) stažena, protože o ni nebyl zájem, Osborne začal čím dál více inklinovat k alkoholu. Nicméně první náznaky nevyrovnané osobnosti se projevily již v jeho dramatických začátcích. Stejně jako Jimmy Porter, i Osborne měl výbušný temperament a mezi jeho vlastnosti patřila stejně jako u Portera sebelítost. Je tedy evidentní, že Osborne při psaní hry čerpal ze svého já. Jeho nevyrovnanost se projevila nejzřetelněji v roce 1961, když v deníku *Tribune* zveřejnil otevřený dopis, který začínal slovy: "This is a letter of hate. It is for you my countrymen", a pokračoval následovně: "Damn you, England. You're rotting now, and quite soon you'll disappear..."¹⁹⁴

Pro Osborna bylo typické, že své hry psal rychle, a tudíž postrádaly propracovanost. Za to si vysloužil kritiku mnoha odborníků. Jak se vyjádřil např. kritik Ronald Hayman: "What was most disappointing about them was a total lack of the energy that had made the earlier plays so exciting..."¹⁹⁵ Osborne byl ale svérázný autor, který nebral kritiku vážně a pokračoval v psaní dalších divadelních her. Na přelomu 50. a 60. let zaznamenal úspěchy ještě s několika divadelními hrami. Za zmínku zcela jistě stojí hra *The Entertainer* (1957, Komik, č. 1958), v níž přirovnal Británii k *tatty old seaside revue of goose-pimpled nudes and rock 'n' roll*.¹⁹⁶ Hlavní role Archieho Rice, podřadného varietního umělce s "dead eyes", se výtečně zhostil Laurence Olivier, největší z herců tohoto období. Hra je považována za jedno z jeho nejvíce politicky zaměřených děl. Kabaretní divadlo, ve kterém se odehrává, má být metaforickým zobrazením tehdejšího stavu britské společnosti. Ne všichni to byli ochotni přijmout. Např. Colin Wilson napsal pro deník *The Express* recenzi hry, kde sice naplno nevyjádřil svůj názor, že Osborne je autor zcela bez talentu, ale zaobalil to slovy, že *the myth of the angry young men, invented by journalists, was now dead*.¹⁹⁷

¹⁹³ viz SINFIELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. s. 27.

¹⁹⁴ Informace čerpány z: *The Rise and Fall Of The Angry Young Men* [online].

¹⁹⁵ Tamtéž.

¹⁹⁶ RATCLIFFE, Michael. *Angry young men* [online].

¹⁹⁷ Tamtéž.

V další hře *Luther* (1961) se Osborne zabýval mužem, který se obává svého vlastního rebelství. Hra částečně čerpá z historické postavy Martina Luthera, ačkoliv druhé dějství, které se zaměřuje na historii, je méně úspěšné než první, kde se Luther pouští do boje, protože věří ve spravedlnost věcí.¹⁹⁸

Postavami jako Jimmy Porter, Archie Rice a Martin Luther projevili Osborne svoji schopnost psát vynikající hry, ve kterých dominuje jedna hlavní postava.¹⁹⁹ Osbornova další tvorba už ale bohužel nebyla tak výrazná a neúspěch jeho pozdějších her a závislost na alkoholu ho stáhly postupně až na samotné dno. Kombinace alkoholu a komplikace způsobené cukrovkou se mu nakonec v roce 1994 staly osudnými.

Ať již bylo Osbornovi vytýkána neodbornost a jeho hry byly víceméně průměrné, *Look Back in Anger* se stal jedinečným fenoménem, který Osbornovi zajistil slávu. I sám Alan Sillitoe, další zástupce "*Angry Young Men*", se o hře vyjádřil pochvalně: "*John Osborne didn't contribute to the British theatre: he set off a land-mine called Look Back in Anger and blew most of it up.*"²⁰⁰ Hra vyjádřila nespokojenost střední třídy a její význam nespočíval v tom, že to byla proletářská hra, ale v tom, že prezentovala chmurný obraz vykořeněného člověka. Osborne skrz Jimmyho Portera vyjádřil přirozené nejistoty mládí, zklamání nad zbavením moci a strach o její další zneužití. John Osborne o sobě kdysi prohlásil: "*I want to make people feel, to give them lessons in feeling. They can think afterwards.*"²⁰¹ Nelze než konstatovat, že se mu to do určité míry zcela jistě podařilo.

¹⁹⁸ viz ELSOM, John. *Post-war British theatre*. s. 78.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 79.

²⁰⁰ REBELLATO, Dan. *1956 and all that: the making of modern British drama*. s. 9.

²⁰¹ COUGHLAN, Robert. *Why Britain's Angry Young Men boil over*. LIFE. s. 150.

4.4 Alan Sillitoe jako představitel dělnické třídy

V podkapitole o Johnu Brainovi bylo naznačeno, že ožehavým tématem 50. a 60. let byla problematika dělnické třídy, která se stala inspirací pro mnoho autorů. Je nutno zmínit, že tato tematika neměla v literatuře postavení, jaké by jí právem náleželo. Ovlivněno to bylo především skutečností, že v 50. letech se mnohem více prosazovala tvorba "rozhněvaných" autorů, zatímco autoři píšící o problematice dělnické třídy postupně literárně dozrávali a vyčkávali v pozadí, aby koncem 50. let rozvířili hladinu anglické prózy. Mezi autory, kteří dokázali sugestivně popsat život dělnické třídy a navázat na letitou tradici anglického proletářského románu, rozhodně patří již zmíněný John Braine a také Alan Sillitoe (1928-2010), jehož romány *Saturday Night and Sunday Morning* (1958, V sobotu večer, v neděli ráno, č. 1967) a *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1959, Osamělost přespolního běžce, č. 1965) vyvolaly vlnu nadšení.

Zajímavé je, že Sillitoe odmítal, aby byl román *Saturday Night and Sunday Morning* označen za "dělnický". Kořeny pro tento postoj je možné najít již v autorově dětství, kdy jeho vztah k rodičům, kteří pocházeli z dělnického prostředí, nebyl citově pevný. Jeho otec pracoval v továrně na kola a sám Sillitoe již ve 14 letech nastoupil do stejné továrny. Mohlo by se tedy zdát, že román je autobiografický. Nicméně Sillitoe to popřel hned v úvodu románu následujícími slovy: "*It is not, at least not in the strictest sense of the word. When I was writing it I had not been in a factory for ten years.*"²⁰² Sillitoeovým hlavním záměrem bylo víc než cokoliv jiného, především co nejautentičtěji vylíčit životy obyčejných pracujících lidí.

I když je Sillitoe tradičně řazen k "*Angry Young Men*", nelze opomenout, že k této skupině byl přiřazen až později. Když vyšly první recenze na jeho dva nejznámější romány, anglický spisovatel Humphrey Carpenter je označil jako "*respectful rather than ecstatic*". Až když se romány dočkaly filmových verzí, které byly poněkud odvážně zpracované, byl Sillitoe dodatečně zařazen do skupiny "rozhněvaných" autorů.²⁰³

²⁰² SILLITOE, Alan. *Saturday Night and Sunday Morning*. s. 7.

²⁰³ viz SIERZ, Aleks. Alan Sillitoe: Who are you calling angry?. *The Telegraph* [online].

Román *Saturday Night and Sunday Morning* je vyprávěn ve 3. osobě, a tudíž dovoluje užití různých metaforických výrazů.²⁰⁴ Zachycuje život Arthura Seatonu, mladého muže pocházejícího z Nottinghamu, pracujícího v továrně na kola. Svoji práci, která je stereotypní, nenávidí a jediným únikem jsou mu víkendové milostné aféry se ženami a alkoholová opojení.

*For it was Saturday night, the best and bingiest glad-time of the week, one of the fifty-two holidays in the slow-turning Big Wheel of the year, a violent preamble to a prostrate Sabbath. Piled-up passions were exploded on Saturday night, and the effect of a week's monotonous graft in the factory was swilled out of your system in a burst of goodwill.*²⁰⁵

Již v samotném názvu románu je metaforicky naznačen tento podivný dvojí život hlavního hrdiny, a tak je tedy i román rozdělen na dvě části. První část popisuje Seatonovy sobotní večery vyplněné alkoholovým opojením a povrchními známostmi se ženami. Druhá část prezentuje nedělní rána, kdy přichází vystřízlivění v podobě kocoviny a návratu do reality. Pátky mají v Seatonově životě také významnou roli – jsou to dny, kdy dostává výplatu a chce si svoje peníze užít alespoň jeden den, než je v sobotu utratí. Seatonovy aféry a alkoholová opojení jsou ale pouhým únikem od neschopnosti najít své místo ve společnosti. Pokud porovnáme s Brainovým Joe Lamptonem, vidíme markantní rozdíl. Zatímco Arthur nemá žádné ambice, Joe Lampton ví naprosto přesně, co chce – dosáhnout určitého postavení ve společnosti. Stejně tak otázka boje proti třídním nespravedlnostem se jeví v obou románech odlišně. Zatímco Arthur Seaton svádí boj vnitřní, Joe Lampton ho manifestuje navenek. To jsou tedy zásadní rozdíly, které odlišují "rozhněvané" hrdiny od hrdinů pocházejících z dělnické třídy.

Lze říci, že Arthur Seaton je pravděpodobně nejlépe propracovaným prototypem "nového hrdiny", pokud srovnáme např. s Brainem, na jehož hrdinovi Joe Lamptonovi (potažmo celém románu) vidí profesor Richard Hoggart některé nedostatky (viz podkapitola John Braine – muž hledající své "místo v životě", s. 28.). Primární hodnota románu spočívá ve faktu, že Arthur Seaton je v porovnání s ostatními hrdiny "rozhněvaných" autorů nejvíce spjat se svým zázemím. Stejně jako Brainův román *Room at the Top*, i Sillitoeův román *Saturday Night and Sunday Morning* vykazuje nedostatky jak

²⁰⁴ viz SINFIELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. s. 249.

²⁰⁵ SILLITOE, Alan. *Saturday Night and Sunday Morning*. s. 9.

po technické stránce, ale i v otázce výstavby – např. vzpomínky do minulosti na život v armádě, což je patrně jediná instituce, z níž má Seaton respekt, neboť sloužil dva roky ve válce.²⁰⁶ V tomto ohledu je možné najít autobiografické prvky, neboť i sám autor sloužil u RAF.

Každopádně ale román podává mnohem důkladnější obraz vztahů dělníků a jejich nadřízených než kterýkoliv jiný podobný literární počín.²⁰⁷ Sillitoe v něm dal nahlédnout do problematiky odcizenosti v současném systému, který je spjat mj. i s mzdovou politikou. V románu je možné najít několik narážek na politickou a sociální nespokojenost. Seaton není příznivcem ani konzervativní ani labouristické politiky. Konzervativce nazývá *“big fat Tory bastards”*²⁰⁸ a labouristy *“Labour bleeders”*, neboť podle jeho názoru *“they rob our wage packets every week with insurance and income tax and try to tell us it’s all for our own good.”*²⁰⁹ Jak zmiňuje M. Hlinský, *velmi podstatným rysem téměř všech dělnických románů byla právě apolitičnost jejich protagonistů, spojená s vyhraněným egoismem a hédonismem.*²¹⁰

Hlavní hrdina je tedy osobnostně svobodný mladý muž, který otevřeně prezentuje kritické politické postoje, užívá si svobody a rozhodně odmítá sňatek a jakoukoliv formu počestnosti.²¹¹ Při srovnání s Brainovým hrdinou Joe Lamptonem lze najít jednu zásadní spojitost – Joe i Arthur udržují několik mimopartnerských milostných vztahů. Podřazenost žen v patriarchální společnosti je tedy možné najít i v tomto románu. Ačkoliv Arthur nevede zrovna příkladný život, zapřísahá se, že pokud by se některé z jeho žen chovaly nepřístojně, raději by je zabil. Jeho vize o roli muže a ženy je více než výmluvně vykreslena v následujícím úryvku:

*My wife ‘ll have to look after any kids I fill her with, keep the house spotless. And if she’s good at that I might let her go to the pictures now and again and take her out for a drink on Saturday. But if I thought she was carrying on behind my back she’d be sent back to her mother with two black eyes before she knew what’s happening. By God she would.*²¹²

²⁰⁶ Informace čerpány z: *The Pelican Guide to English Literature 7 : The Modern Age*. s. 490-491.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 489.

²⁰⁸ SILLITOE, Alan. *Saturday Night and Sunday Morning*. s. 36.

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 10.

²¹¹ viz SINFIELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. s. 22.

²¹² SILLITOE, Alan. *Saturday Night and Sunday Morning*. s. 149-150.

Paradoxní je, že ačkoliv by Seaton byl schopen ženu potrestat za nepřístojné chování, jemu samotnému se dostává trestu v podobě ran, které mu uštedří Bill, manžel Winnie, s níž udržoval milostný poměr; jeho milenkou byla ale paralelně i Winniina sestra Brenda, jež byla vdaná za Jacka, Seatonova kolegu z továrny. Není tedy divu, že si Seaton za své aféry zasloužil trest. Jak je tedy patrné, ve světě Arthura Seatona je téměř vše spojeno se sexualitou.

Ženy jsou v podřadné pozici a slouží mužům víceméně pouze pro uspokojení sexuálních potřeb. Z hlediska literárního nejsou ženy tohoto období nikdy hlavními postavami a zastávají roli, která jim byla společensky přiřazena. V této roli obvykle trpí, neboť se neodvažují mužům vzepřít. Martin Hliský říká, že *mužský protagonista v tomto mocenském boji vlastně v jakémsi zrcadlovém převrácení reprodukuje mocenské poměry společnosti*.²¹³ Ovšem ve chvílích, kdy mají muži slabé chvílky, jsou přece jen schopni o ženách smýšlet i lépe, jak vyjádřil např. Arthur Seaton, když řekl:

*“That women were more than ornaments and skivvies: they were warm wonderful creatures that needed and deserved to be looked after, requiring all the attention a man could give, certainly more than the man’s work and a man’s own pleasure.”*²¹⁴

V závěru románu je Arthur Seaton, který vyznával touhu po svobodě, vlivem okolností přece jen lapen do sítí manželství.

Sillitoeova autorská tvorba pokračovala stejně úspěšně i dalším dílem, tentokrát novelou *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1959, Osamělost přespolního běžce, č. 1965). Pod tímto názvem dílko vyšlo v souboru krátkých povídek, které jsou psány naopak v 1. osobě a popisují autentické životní pocity a pády Colina Smithe. Titulní povídka zachycuje drama hrdiny, čelícího systému, jímž je utlačován.²¹⁵ Z kompozičního hlediska novela sleduje tematicky jednosměrně zaměřenou linii a tvoří znepokojující změť myšlenek hlavního hrdiny, snažícího se uniknout ze životního stereotypu, ve kterém je uvězněn.

Colin se výrazně liší věkem od hrdinů románů “rozhněvaných autorů“, neboť mu je pouhých sedmnáct let. Logicky se tedy nezajímá o politiku britské vlády, neboť válečná

²¹³ HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 16.

²¹⁴ SILLITOE, Alan. *Saturday Night and Sunday Morning*. s. 45.

²¹⁵ viz SINFELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. s. 22.

léta ho minula: “*Government wars aren't my wars; they've got nowt to do with me, [...]*”²¹⁶ Stejně jako Arthur Seaton, i Smith pochází z nottinghamské dělnické rodiny. On i jeho otec pracují v továrně a vedou obyčejný život nízké třídy do okamžiku, kdy Smithův otec zemře. Peníze, které paní Smithová získává od továrny, jejich život rapidně mění. Není divu. 50. léta byla obdobím nadbytku a nabízela v hojné míře vše, čeho se za války nedostávalo. Vysoký životní standard ale logicky nemohl trvat dlouho a rodina se ocitla bez peněz. Smith, raději než by šel opět pracovat do továrny, začal krást. Svými delikty se dostal až do nápravného zařízení pro mladistvé v Essexu, kde se odehrává stěžejní část povídky.

Ze Smithovy situace vyplývá, že jeho revolta nespočívá v kritice vlády (o tu se Smith nezajímá), ale v kritice institucí, konkrétně nápravného zařízení, v němž musí žít. Smithův výsměch je ale možné chápat i jako nespokojenost a pohrdání všemi institucemi obecně. Absurdita spočívá v praktikách nápravného zařízení, jehož zřízenci se naivně domnívají, že jejich svěřence lze převychovat tím, že budou každý den ráno běhat. Pro Colina Smithe to neznamená nic víc než možnost být alespoň na chvíli volný:

*Because when on a raw and frosty morning I get up at five o'clock and stand shivering my belly off on the stone floor and all the rest still have another hour to snooze before the bells go, I slink downstairs through all the corridors to the big outside door with a permit running-card in my fist, I feel like the first and last man on the world, both at once [...].*²¹⁷

Colin tak má možnost každý den přemýšlet o pokrytectví vedení ústavu a odpoutat se alespoň na chvíli od čtyř stěn:

*I couldn't see anybody, and I knew what the loneliness of the long-distance runner running across country felt like, realizing that as far as I was concerned this feeling was the only honesty and realness there was in the world [...].*²¹⁸

I když ho běh osvobozuje, sám sebe vnímá jako oběť vedení ústavu, které zachází se svěřenci jako s *race horses, only [they] don't get so well looked-after as race horses [...]*²¹⁹ Když si Colin uvědomí, že ústav chce profitovat na jejich výhrách v běžeckých soutěžích, rozhodne se, že velmi důležitý závod v přespolním běhu za žádnou cenu nevyhraje, neboť

²¹⁶ SILLITOE, Alan. *The Loneliness of the Long Distance Runner*. s. 17.

²¹⁶ Tamtéž, s. 8.

²¹⁷ Tamtéž, s. 43.

²¹⁸ Tamtéž.

²¹⁹ Tamtéž, s. 9.

by to znamenalo výhru nikoliv jeho, ale oné nenáviděné instituce. Tímto činem potvrzuje svoji zásadovost a nesouhlasný postoj k určitému druhu systému.

*I'm not going to win because the only way I'd see I came first would be if winning meant that I was going to escape the coppers after doing the biggest bank job of my life, but winning means the exact opposite, no matter how they try to kill or kid me, means running right into their white-gloved wall-barred hands and grinning mugs and staying there for the rest of my natural long life of stone-breaking anyway, but stone-breaking in the way I want to do it and not in the way they tell me.*²²⁰

Od poloviny 60. a v průběhu 70. let dochází u hrdinů Sillitoeových románů k výrazným proměnám. Především se to týká Franka Dawleyho, který je hlavní postavou trilogie *The Death of William Posters* (1965, Smrt Williama Posterse), *A Tree on Fire* (1967, Hořící strom) a *The Flame of Life* (1974, Plamen života). Stejně jako Arthur Seaton, i Frank je dělníkem v nottinghamské továrně a jeho život je stereotypní. Po dlouholetém manželství opouští svoji ženu a vydává se na cestu po Anglii. Jak zmiňuje M. Hilský, v mnoha ohledech trilogie vybízí k porovnání s beatnickou generací, především Kerouacem a jeho románem *On the Road*. Stejně jako Kerouacův hrdina, i Frank Dawley neodchází hledat práci, ale snaží se jí uniknout. Hlavní podstatou románu se tak stává věčné hledání, hledání sebe sama, hledání cesty.²²¹ Právě vytržením z kořenů domoviny, z prostředí, které bylo autorovi blízké, se podle Hilského najednou oslabila autentičnost, která patřila k příznačným rysům dělnických románů konce 50. let.²²²

Závěr trilogie se nese v duchu návratu k rodinnému štěstí a je zde možné postřehnout markantní rozdíl v pojetí genderové problematiky, která se dotkla nejen Sillitoeových románů. Jak již bylo nastíněno u Amise, hrdina se v zásadě nemění, ale mění se dobová atmosféra. Právě v románu *The Flame of Life* je již jasně zobrazeno, že muži a ženy zastávají rovnocenné pozice. M. Hilský zmiňuje, že smysl bytí dává Frankovi právě onen "plamen života", který když se rozhoří, proměňuje každou maličkost v něco neobyčejného, a bez něhož by byl život prázdný, dutý a nudný.²²³

²²⁰ SILLITOE, Alan. *The Loneliness of the Long Distance Runner*. s. 45.

²²¹ viz HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 35.

²²² Tamtéž, s. 36.

²²³ Tamtéž, s. 37.

V Sillitoeových románech lze evidentně najít mnoho autobiografických prvků. Život tohoto významného spisovatele nebyl jednoduchý, počínaje finančními problémy rodiny přes zdravotní obtíže v podobě tuberkulózy. Proto i jeho romány a povídky v sobě nenesou téměř žádnou dlouhodobou radost ze života, ale popisují víceméně myšlenkové pochody mladých hrdinů z chudinských čtvrtí, kteří vzdorují pevně zavedenému řádu věcí, ale jsou zároveň ovlivněni konzumní společností a libují si v požitkářství.²²⁴ Jak vyjádřil Petr Pujman v poznámce k českému překladu povídkové sbírky *The Loneliness of the Long Distance Runner*, půvab Sillitoeovy prózy spočíval především v autorově osobnosti. Sillitoe byl výborným pozorovatelem, který dovedl naslouchat lidem. Právě z toho důvodu byla jeho próza tak působivá a dialogy mistrovsky přesvědčivé.²²⁵ V roce 2010 byl život tohoto výjimečného autora ukončen ve věku 82 let rakovinou.

²²⁴ viz LIUKKONEN, Petri. *Books and Writers* [online].

²²⁵ viz SILLITOE, Alan. *Osamělost přespolního běžce*. Z angl. orig. přel. Josef Škvorecký a Petr Pujman, odpovědná redaktorka Eva Masnerová. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. Poznámka, s. 120.

4.5 Hořké hledání sebeidentity v románech Johna Waina

Druhá kapitola se zabývala proměnou románu 50. let, zejména literární revolucí, jejíž hlavní stoupcem hlásali nové myšlenky a postoje, které ovlivnily vznik hnutí „*The Movement*“, jehož představiteli byli i Kingsley Amis (více viz podkapitola 4.2 *Kingsley Amis jako tvůrce "nového románového hrdiny"*) a John Wain, jemuž bude věnována podkapitola následující.

John Wain (1925-1994) byl uznávaným básníkem, kritikem, literárním vědcem a univerzitním učitelem. Wain studoval na St John's College v Oxfordu. V letech 1949-1955 přednášel anglickou literaturu na univerzitě v Readingu a od roku 1973 do roku 1978 byl profesorem poezie na oxfordské univerzitě.²²⁶ Jeho blízkým přítelem byl Kingsley Amis, a ačkoliv je pojilo pevné pouto (které bylo ale později narušeno), je třeba připomenout, že Amisovy a Wainovy romány se od sebe v zásadě lišily. Zatímco Amisovy romány byly o anti-intelektuálech, Wain zachází dále a zaujímá postoj intelektuála, který má pouze vyzníti anti-intelektuálně. Na rozdíl od ostatních „*Angry Young Men*“, jejichž hrdinové se proměňovali v kontextu doby, hlavní postavy Wainových románů jsou zajímavé především svojí neměnností.

Wainův nejznámější román *Hurry on Down* (1953, Pospíchej dolů, č. 1978) je z kompozičního hlediska sledem nesouvislých epizod. Postrádá dramatickou výstavbu a souvislost a začátek s koncem splývají. Z hlediska tematického navazuje román na tradici anglického pikareskního románu 19. století a řeší základní otázku rebelství vs. konformismu.

*It is a "picaresque" novel, whose slapstick humour seems to owe something to Smollett, about a young man who (as Wain says) "had been given the educational treatment and then pitchforked into the world" to find his place. He wanders from job to job, finding them all boring and dissatisfying.*²²⁷

Poté, co se hlavní postava, Charles Lumley, stává absolventem podprůměrné univerzity, okamžitě dává najevo svůj odhodlaný nesouhlas s očekáváním, které se od něj jako od absolventa univerzity vyžaduje. Když Lumley přichází za ředitelem své bývalé školy a žádá

²²⁶ Informace čerpány z: *Encyclopædia Britannica* [online]. 2011 [cit. 2011-10-02]. John Wain. Dostupné z WWW: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/634150/John-Wain>>.

²²⁷ SALVAK, Dale. *Interviews with Britain's Angry Young Men*, Svazek 39. s. 5-6.

ho o místo, ředitel mu bohužel nemůže zaměstnání nabídnout. Tím víc je překvapen, když zjistí, že Lumley nepřišel kvůli pozici učitele, ale kvůli místu čističe oken:

*"I can only conclude, Lumley, that you felt some kind of grudge against me that impelled you to come back and waste my time with this foolish joke. Window cleaning! I suppose the implication is that your education had unfitted you for anything worth doing, and you seek to drive the point home by coming here with this foolish talk about having turned artisan. You need not have spoken in parable."*²²⁸

Je tedy evidentní, že Lumley raději zavrhuje perspektivní kariéru, která mu byla vysokoškolským vzděláním předurčena, a místo toho se stává pouhým čističem oken. Tím si udržuje kontakt s pracující třídou. Charles Lumley se mylně domnívá, že s novou prací začíná i nový život. Jeho pocity jsou shrnuty do následujících slov:

*.....He seemed to have been doing it all his life : perhaps, in all but a literal sense, that was true. His life has only really begun a week ago. Until then he had merely been an offshoot, an appendage, a post script, to the lies of several other people. This new life was really his own.*²²⁹

Je ale pochopitelné, že podřadná práce nemůže Lumleyho uživit a zajistit mu příjem odpovídající nákladům na živobytí. Lumley se tak dostává na společenském žebříčku čím dál tím níž, poznává, co je to chudoba, těžká dřina a zločin, ale stejně jako Jim Dixon má "štěstí" a na poslední chvíli se zachraňuje nabídkou dobře placené práce a známostí s přitažlivou dívkou.²³⁰ Lumley zásadovitě a poněkud komicky revoltuje všemi možnými způsoby ve snaze očistit se od zkažené společnosti. Později vystřídá i některá další povolání jako nemocniční sluha, šofér, a nakonec se žíví psaním módních rozhlasových komedií.²³¹

Lumleyho životní cesta je podobná osudům hlavních hrdinů Dostojevského románů. Wainův protagonista je hnán vlastní vášní k bohaté mladé ženě, kterou náhodně potkává v hospodě: *"he would steal, kill, maim... for the sake... of giving himself even a remote chance of possessing her."*²³² Aby získal peníze, a tím pádem i ženu svého srdce, neváhá spáchat zločin. Jenže tato trpká zkušenost ho přivádí ke zjištění, že žena jeho snů je pro něj

²²⁸ WAIN, John. *Hurry on Down*. s. 36.

²²⁹ Tamtéž, s. 31.

²³⁰ viz STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction*. s. 125.

²³¹ viz BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 317.

²³² SINFIELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. s. 25.

najednou bezcenná. Tímto poznáním se osvobozuje od iluzí a na konci se smiřuje se společností:²³³ *Neutrality; he had found it at last. The running fight between himself and society had ended in a draw.*²³⁴

Wain popsal román jako *“the young man’s problem of how to adapt himself to “life“, in the sense of an order external to himself [...] the whole being complicated by the fact that in our civilization there is an unhealed split between the educational system and the assumptions that actually underlie life.*“²³⁵

Právě kritika školského systému je jedním z hlavních témat Wainova románu. Autor chce naznačit, že vzdělání je na míle vzdáleno od toho, co obnáší skutečná škola života. Jen ta může člověku dát to, co škola neposkytne – životní zkušenost.

Ačkoliv Wainův román byl úspěšný, brzy byl zastíněn Amisovým *Lucky Jimem*. Následkem toho utrpělo přátelství mezi Wainem a Amisem, kteří si byli do té doby blízcí a v jejichž románech se objevovaly podobné postoje. Stejně jako Wain i Amis byl proslulým svůdcem žen a v jeho dílech ženy zastávají role pouhých sexuálních objektů. To se jeví jako druh sobeckosti a touha dokázat si svoji mužnost. Není ale divu, sám Wain měl poněkud rozpolcené paranoidní myšlení. Sám sebe považoval za extrémně vážného a nepochyboval, že je skvělým spisovatelem, který jednoho dne získá Nobelovu cenu. Ale realita byla poněkud jiná. Místo toho zažíval s každým dalším románem čím dál tím větší frustraci a jeho cíle se mu postupně vzdalovaly. Problém spočíval v tom, že sám sebe viděl jako humoristu, jenže jeho humor byl příliš široký a fraškovitý, a hlavní postavy se tak stávaly pouhými karikaturami.

Wainův egoismus se promítá i do románu *A Winter in the Hills* (1970, Zima v horách, č. 1980), ve kterém hlavní hrdina, akademik Roger Furnivall, přijíždí po smrti svého bratra do Walesu, kde plánuje získat místo na univerzitě v Uppsale a doufá, že tam budou dlouhonohé blondýny s krásným úsměvem (*“tall, blonde girls with perfect teeth“*²³⁶) a kladným postojem k nezávaznému sexu. Ale po dvou neúspěšných pokusech svést zdejší dívky řeší svoji situaci tím, že se raději uchýlí do náruče ženy řidiče autobusu Garetha. Jak vyzdvihuje M. Hilský, román čerpá z podstatné skutečnosti, že příběh je atypicky zasazen

²³³ SINFIELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. s. 25.

²³⁴ WAIN, John. *Hurry on Down*. s. 250.

²³⁵ KARL, Frederick Robert. *A Reader’s Guide to the Contemporary English Novel*. s. 232.

²³⁶ WAIN, John. *A Winter in the Hills*. s. 11.

do oblasti Walesu, ke které má autor blízký vztah. O Wainovi říká, že se v některých rysech až nápadně podobal Wordsworthovi, který rovněž dokázal sugestivně propojit vnitřní svět s krásou přírody.²³⁷

Rozdíl mezi Rogerem a Charlesem spočívá v odlišném postoji k řešení otázky třídní struktury. Lumley cítí, že žije v nepřátelské společnosti, a domnívá se, že hodnoty, které vyznává, mu současná podoba třídní společnosti nemůže nabídnout. A tak hledá satisfakci v podobě podřadných prací, které jsou vzdálené od jeho kvalifikace. Rogerův postoj je sice stejný, ale na rozdíl od Charlese dokáže nasadit perfektní masku a hrát roli někoho, kým není, aby sám sebe ochránil. V této roli ale trpí: *“I suffer. That's my profession. I walk the earth's crust aching all over with misery. I don't do anything.”*²³⁸ Očistec, který Roger podstupuje, vyústí v podobný životní krok, jaký učinil Charles – i on nachází své místo v pro něj podřadné práci řidiče autobusu. A nejen to. Roger především nachází sám sebe a dokáže se vcítit do pocitů prostých lidí, se kterými ho pojí vnitřní svoboda bez přetvářky, touhy po moci a společenském postavení.

Román *The Smaller Sky* (1967, Menší nebe, č.1969) je příběhem vědce Arthura Gearyho, který je zdánlivě nadšený svou prací, má rodinu a mnoho přátel. Životní zvrát, který má v důsledku tragický konec, přichází ve chvíli, kdy si Arthur uvědomí svoji osamělost a *suddenly finds himself being driven beyond endurance.*²³⁹ A tak se vydává na nádraží Paddington Station, kde nachází anonymitu, klid a zažívá "něco jiného", co dosud v životě nepoznal. Když je náhodně objeven jedním ze svých přátel, Philipem Robinsonem, v jeho očích se jeví jako duševně nevyrovnaný člověk:

*“I think“, said Robinson slowly, “that you've been under great emotional strain and you must be very exhausted and you probably aren't in a position to judge what's best for you.”*²⁴⁰

Arthurův příběh se pochopitelně začne šířit jako lavina, čehož chce využít i podlý novinář Adrian Swarthmore, aby na Arthurově příběhu "udělal kariéru". Arthur, jenž se snaží ukrýt před kamerami, vylézá na nádražní střechu. Právě tam nahoře, vysoko od všeho, co je dole na zemi, svůj pohled upře k nebi a cítí, že ta zlá samota je najednou pryč.

²³⁷ HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 34.

²³⁸ WAIN, John. *A Winter in the Hills*. s. 357.

²³⁹ WAIN, John. *The Smaller Sky*. s. 2 (the cover).

²⁴⁰ Tamtéž, s. 19.

Ve chvíli, kdy konečně přichází satisfakce a Arthur nachází sám sebe, je příběh ukončen tragédií. Okenní sklo na střeše nádraží se s Arthurem prolomí a on na následky pádu na místě umírá.

Životní postoje, které John Wain promítl do postavy Arthura Gearyho, se zdají být pravdivé i pro samotného Waina. Jeho pozdější život byl navíc ovlivněn nedostatkem peněz a Wain musel žít z finanční podpory *Royal Literary Fund*. Stejně jako Arthur Geary před tragickým pádem ze střechy, i John Wain před svým životním pádem chtěl najít své "menší nebe", kde by byl svobodný a našel smysl života. Přes nezdolnou víru ale nedokázal zakrýt pocity odcizení a zoufalství, které se odehrávaly v jeho nitru.

4.6 Osobnostní rozpolcenost hrdinů románů Davida Storeyho

Stejně jako Alan Sillitoe i David Storey (1933) se nedílnou měrou zapsal do literárního povědomí veřejnosti. Tento významný dramatik a prozaik se narodil do hornické rodiny ve Wakefieldu (Yorkshire), studoval *Slade School of Fine Art* v Londýně a vystřídal několik povolání, od profesionálního hráče rugby po učitele, farmáře aj.²⁴¹ Svůj původ i životní zkušenosti velmi často promítal i do svých románů. Ačkoliv Storey poněkud trpce prohlásil, že *"the most discouraging thing about writing novels... for a young novelist in this country is the fact that they have no importance, I mean they have no intellectual currency"*²⁴², v jeho případě to zcela jistě neplatí, neboť hodnota jeho literárních děl je nezměrná.

I když David Storey primárně nepatřil mezi *"Angry Young Men"*, jeho první román *This Sporting Life* (1960, Ten sportovní život, č. 1965) má až neuvěřitelnou spojitost právě s romány "rozhněvaných" autorů. Jeho zasazení do oblasti severní Anglie připomíná kontext Sillitoeova románu *Saturday Night and Sunday Morning*. Storeyho román je vyprávěn v 1. osobě z pozice hlavní postavy, Arthura Machina, který se chováním velmi nápadně podobá Arthurovi Seatonovi. Stejně tak sdílí i některé materiální ambice Brainova Joe Lamptona a je do jisté míry ovlivněn novými vymoženostmi, se kterými jsou 50. léta spojena (např. televize, automobily apod.) Machin je ale komplexnější postava než Brainův Joe Lampton nebo Sillitoeův Arthur Seaton. I když je Machin postava víceméně cynická, i přesto je schopen silných citů a něžnosti, kterou se snaží projevit své bytné. Jeho omezenost a tragika ale spočívá v neschopnosti přiznat svou citově založenou povahu ostatním. Tím spíš, když se dává na dráhu profesionálního rugbyového hráče, kde potyčky, surovost a bezcitnost jsou na denním pořádku a kde city nemají své místo.

*... I had no feelings... I'm a natural professional. What I don't get paid to do I don't bother with. If I was paid enough to feel then I'd probably make a big splash that way.*²⁴³ Svou vlastní neschopností poznat příčinu toho, proč se ochuzuje o citově naplněný život, se z něj stává muž, který se vyhýbá porozumění sobě samému. Tyto překážky značně charakterizují

²⁴¹ Informace čerpány z: OUSBY, Ian. *The Cambridge Guide to Literature in English*. s. 908.

²⁴² BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 279.

²⁴³ Převzato z: STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction*. s. 131.

jeho život, ve kterém se emoce přímo nabízí, ale hůře se projevují. Výsledkem je mnohem propracovanější postava než ta, která je tradičně známá z románů "Angry Young Men".²⁴⁴

Úspěch Arthura Machina jako úspěšného rugbyového hráče tak poukazuje na intrikářské chování a ambice hrdinů dělnických románů. Navzdory Machinově postavení místní hvězdy je Machin stále konfrontován se svým třídním původem. To nejmarkantněji pociťuje ve chvíli, kdy vezme svoji bytnou, vdovu Margaret Hammondovou a její děti, na jídlo do restaurace "Howton Hall". Restaurace má dva oddělené jídelní prostory – jeden pro obyčejné lidi a druhý pro exkluzivní a bohaté hosty. Machin si vybere druhou, luxusnější část. Číšník, když je uvidí, je zděšen a hledá způsob, jak jim naznačit, že patří do jiné části restaurace. Tužkou poukazuje na vysoké ceny a snaží se je odradit. Machin si nicméně vybírá nejdražší položky a pedantsky se dotazuje na účet a nechává směšné spropitné.

Vztah mezi Machinem a paní Hammondovou je již předem odsouzen k zániku vzhledem k vykořisťovatelskému prostředí, ve kterém žijí. Ona žije v trvalém šoku ze ztráty manžela (tragicky zemřelého v továrně u Weaverů, tedy ve stejné továrně, ve které pracoval Machin jako soustružník²⁴⁵), za jehož smrt ovšem nedostala žádnou finanční kompenzaci, neboť jeho úmrtí bylo klasifikováno jako sebevražda, a tak je střídavě citově apatická a imunní vůči Machinově útočné vášni. Ve chvíli, kdy začne snášet Machinův zájem, pozná, že on ji bere jen jako získaný majetek. Žena pochopí, že jeho vášeň je příkladem vykořisťovatelského systému, který zničil její štěstí a připravil ji o milovaného manžela. Když jí Machin konečně vyzná lásku, ona mu pohrdavě plivne do tváře. Ve chvíli, kdy se chce Machin s Margaret usmířit, se dozvídá, že je v nemocnici po mozkové příhodě. Tam také brzy umírá.

Storey ve svém románu, který je plný rychlých přechodů mezi sportovními úspěchy a osobními neúspěchy, podtrhuje nejen zkaženost světa, který se krutě změnil, ale i zkaženost lidského charakteru a rozpad osobností, jenž má za následek tragický konec.

Spisovatel Caryl Phillips, který vyrůstal v Leedsu a hodně psal romány se sportovní tematikou, označuje Storeyho román jako "the best novel about sport I've read. That it's about working-class northern sport, with the concomitant class tension, meant it spoke to me with all the more force..."²⁴⁶ Nicméně jak zmiňuje M. Hilský, David Storey však vždy

²⁴⁴ Převzato z: STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction*. s. 131.

²⁴⁵ viz HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. s. 53-54.

²⁴⁶ CAMPBELL, James. *A Chekhov of the north*. The Guardian [online].

důrazně protestoval proti tomu, aby jeho kniha byla chápána jako dokumentární záznam ze života profesionálního ragbyového hráče, tedy jako popisný román se sportovní a sociální tematikou. Detailní evokace prostředí je pouze vnějším kontextem románu Davida Storeyho – jeho podstata spočívá ve vnitřním dramatu Arthura Machina.²⁴⁷

Některé osobnostní rozkoly, které narušují Arthura Machina, ovlivňují i Storeyho dalšího hrdinu v románu *Radcliffe* (1963). Leonard Radcliffe říká: *I think there's an element in us which refutes and condemns our understanding of ourselves.*²⁴⁸ Většina napětí je dramaticky soustředěna do konfliktu mezi Radcliffem – citlivým, křehkým a kultivovaným člověkem a jeho fyzicky hrubým milencem Victorem Tolsonem. Jejich zápas je částečně spojen s obnovenou třídní uvědomělostí 50. let. Zatímco Tolson je pevně přízemní stoupenec dělnické třídy, Radcliffe a jeho rodina obývají rozpadající se aristokratické sídlo "*The Place*" na severu města. Jak Radcliffe vysvětluje, jeho zápas s Tolsonem je částečně symbolický, dokonce alegorický:

*"Vic was my body and I was his soul... it's the division that separates everything in life now, everything... the battle was so intense between us because we could see something beyond it... the split in the whole of Western society."*²⁴⁹

Postupný rozklad Radcliffova vědomí pod tíhou stresu z okolností a jeho vztahů je vyvrcholením románu. Napůl nevinný a napůl šílený je připodobněn k "*reluctant Messiah*"²⁵⁰ a "*the divine idiot*"²⁵¹. Tím má blízkou souvislost s Dostojevského knížetem Myškinem z románu *Idiot*. Jeho život končí vraždou a šílenstvím, ale ještě předtím, než jeho zklamané city vyústí v tragédii, se Radcliffova mysl postupně ocitá na pokraji fantazie, gotické melancholie a nočních děsů. Temnota a morbidní intenzita románu byly ranými kritiky někdy srovnávány s atmosférou románu Emily Brontë *Wuthering Heights*, ačkoliv próze bylo vytýkáno, že byla až příliš nafouknutá, činy nepravděpodobné a alegorický smysl byl až příliš jednoduchý. I přes tuto kritiku je Storeyho představitost působivě stabilní a pohybuje se za hranicí přímočarého realismu typického pro "rozhněvané" autory. I tak si ale stále zachovává zaměření na třídní podstatu a společenské změny.

²⁴⁷ viz HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 37.

²⁴⁸ Převzato z: STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction*. s. 131-132.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 132.

²⁵⁰ Tamtéž.

²⁵¹ Tamtéž.

Vzhledem k tomu, že hornické prostředí bylo Storeymu velmi blízké, promítl ho do mnoha svých románů, v nichž zobrazuje tradiční morální hodnoty staré dělnické třídy v konfrontaci s novou intelektuální generací jejich potomků. Právě schopnost promítnout společenské otázky do komplexní postavy představuje Storeyho román *Pasmore* (1972).

Stejnomený hrdina strávil celý život v tmavé štolě, zatímco jeho syn se stal intelektuálem žijícím na vysoké noze, ovšem bez empatie a schopnosti čelit životním obtížím. Pasmore, stejně jako většina Storeyho hrdinů, má touhu změnit svůj život, ale zároveň je svázán hrdostí a předsudky. „*Blackness*“ ("temnota") je hlavním motivem románu i z metaforického hlediska. Hlavní hrdina přemýšlí o neustálé "temnotě", kterou vidí všude kolem sebe. "Temnota" není jen připomínkou práce jeho otce, který byl horníkem v dole, ale příkladem nicoty, kterou Albert Camus a další existencialisté označují za něco, co obklopuje jedince v období dezintegrace. Sebumučený, osamělý a zmatený Pasmore zjišťuje, jak rychle se jeho život rozpadá na kousky. Pasmorova zvětšující se osobní krize částečně připomíná Camusův román *The Fall* (La Chute, 1956). Důsledky společenských změn a nejistota 50. let, temnota a rozpad osobnosti jak Pasmora, tak Radcliffa ukazují, že Storeyho próza přináší do moderní doby a jejího sociálního a duchovního rozkladu novou atypickou sílu nezměrného rozsahu.²⁵³

V průběhu života se Storey dočkal několika významných ocenění, z nichž nejcennější byla *Booker Prize* v roce 1975 za román *Saville*.²⁵⁴ Ten se podobně jako román *Pasmore* zabývá vztahem rodičů a dětí z hornického prostředí a zobrazuje hořkou dezintegraci mladé nezkušené generace, která je vržena do světa, ve kterém hledá smysl bytí.

Storeyho největší devizou je, že podobně jako Alan Sillitoe čerpá z odkazu D. H. Lawrence. Oba autory pojí autobiograficky motivované zobrazování života lidí z hornického prostředí, kteří sice mají mezi sebou úzké sociální vazby, ale rozděluje je touha po novém životě a nalezení vlastního místa ve společnosti. Jak zmiňuje M. Hilský, *toto hledání je u všech postav Davida Storeyho velmi bolestným a komplikovaným procesem, v němž se do značné míry odráží autorova osobní zkušenost*.²⁵⁵

²⁵³ viz STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction*. s. 131-133.

²⁵⁴ viz HUTCHINGS, William. *The plays of David Storey: a thematic study*. s. 1.

²⁵⁵ HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 37.

Hlavním pojátkem všech románových postav Davida Storeyho je zoufalá snaha o změnu jejich života, která téměř vždy vede k rozpolcení osobnosti a pádu na samotné dno. Cesta k nalezení vlastního já a zoufalý únik ze stávajícího světa se stávají pro hlavní hrdiny tragickými. M. Hilský vidí tento proces jako kruh, ze kterého není úniku, neboť *všechny Storeyho postavy se snaží uniknout ze svého světa a ze svého prostředí, a všechny jsou do něho nakonec zase vrženy zpět.*²⁵⁶

²⁵⁶ HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 38.

5. Konfrontace autorů a jejich literárních hrdinů

Důležité východisko pro konfrontaci autorů a jejich literárních hrdinů lze najít již v románech z 18. století. Tvorba "*Angry Young Men*" se často tematicky podobá jejich předchůdcům a zabývá se otázkou, jak se "čestný" člověk pocházející z nízké třídy může dostat do vysoké společnosti pomocí vlastních promyšlených, a často i podezřelých způsobů, a přitom si zachovat svoji nevinnost. I přes tyto lsti ale ve svém životě nenachází to, po čem touží. Hrdinové jsou nespokojeni sami se sebou, se svým společenským postavením a s ubohostí obyčejného života, zklamáni neschopností dosáhnout sebenaplnění a uspokojení vlastního soutěživého ducha, unaveni nedostupností žen a alkoholu a honbou za úspěchem, který je připravuje o sílu.²⁵⁷

A tak za závazný vzor, kterým se "rozhněvaní" autoři řídili, lze brát nejen hrdiny románů 18. století. Dalším obdobím, ze kterého "*Angry Young Men*" čerpali náměty pro své romány, byla 20. léta 20. století, především tvorba Aldouse Huxleyho a Evelynu Waughu. I v jejich dílech je možné najít podobný anarchismus, cynismus a snobství, které se stalo inspirací pro "rozhněvané" autory. V malé míře byli ovlivněni (např. Amis) i satirickými romány P. G. Wodehouse, které se převážně zabývaly životem aristokracie. Jak se poněkud otevřeně vyjádřil Josef Škvorecký, *ostří jejich satiry bývá ale otupeno staromilským nářkem nad úpadkem šlechty*.²⁵⁸

Z tohoto úhlu pohledu je možné spatřit evidentní rozdíl mezi charakteristikou hrdiny 20. let a hrdinou 50. let. Zatímco hrdinové 20. let byli dobrodruzi a romantičtí hrdinové, "stát blahobytu" 50. let z nich udělal anti-hrdiny, anti-romantiky a anti-estéty, často vnitřně zakomplexované, kteří si svůj pocit méněcennosti kompenzovali nasazováním masek a hraním pošetilých rolí.

Pokud bychom měli velmi obecně charakterizovat hrdinu románů 50. let (a to zejména autorů Kingsleyho Amise, Johna Waina, Johna Braina a dramatika Johna Osborna), tito autoři, jak říká Martin Hilský, *v podstatě uvedli do literatury prototyp mladého, rozčarovaného, individualistického intelektuála, různým způsobem a různou měrou*

²⁵⁷ viz KARL, Frederick Robert. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. s 221.

²⁵⁸ viz SILLITOE, Alan. *Osamělost přespolního běžce*. Z angl. orig. přel. Josef Škvorecký a Petr Pujman, odpovědná redaktorka Eva Masnerová. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. Poznámka, s. 285.

nespokojeného se stavem poválečné britské společnosti a s rolí, kterou mu tato společnost přidělila či hodlala přidělit. Tento intelektuál pocházel většinou z nižší střední vrstvy, někdy z dělnické rodiny, v důsledku Butlerova demokratizačního zákona z roku 1944 získal univerzitní vzdělání a tím i možnost společenského vzestupu.²⁵⁹

Hilského tvrzení je ale do jisté míry možno chápat jako zobecněné. Hrdinové románů měli sice reflektovat celkovou nespokojenost a "rozhněvanost" britského lidu, ale je třeba upřesnit, že s výjimkou Alana Sillitoa byli všichni "Angry Young Men" bohužel zřídka skutečně kritičtí ke společenské a politické situaci poválečného období. Jejich nesouhlas (nelze mluvit o "rozhněvanosti") trvá pouze do chvíle, než hlavní postavy jejich románů najdou dobře placenou práci a svoje (lepší) místo ve společnosti. Spisovatel Gilbert Phelps k tomu dodává, že autoři byli *...often too emotionally committed to the negative values they sought to illustrate: their attitudes were ambivalent... one has the feeling that they beat against the doors not in order to destroy them, but in the confident hope that if they made enough fuss they would be let in... how little dynamic was contained in the "anger" or "dissentience" of the period as far as the novel was concerned is perhaps demonstrated by the disappointing later careers of many of the writers.*²⁶⁰

Ona příslovečná "rozhněvanost" tedy pramenila z docela jiných věcí. Amis a Wain byli absolventy oxfordské univerzity a učitelé na tzv. "red brick universities", které se nemohly svou úrovní rovnat univerzitám v Oxfordu a Cambridgi. Mezi hlavní cíle jejich podvrtných komedií patřila exkluzivita názorů. Braine, římsko-katolický provinční knihovník, psal o hořkých útocích na maloměstský cynismus a pokrytectví, které ničí milostné vztahy. Naopak Sillitoe čerpal především ze svých osobních zkušeností, kdy jako čtrnáctiletý chlapec nastoupil do továrny v Nottinghamu a dokázal svými očima objektivně popsat podstatu třídní války "that had never gone away." Osborne, kočovný herec bez vyššího vzdělání, zase zaútočil na netečnost a lhostejnost a s naléhavostí prosazoval city.²⁶¹

Srovnáme-li např. s díly Beckettovými, romány "Angry Young Men", z nichž většina není příliš "rozhněvaných", smutně dokazují, jak komedie ztratila svůj sarkasmus. Počínaje Amisovým *Jimem Dixonem* jsou hrdinové románů rozhněvaní na pokrytectví, přetvářku a třídní omezení. Bohužel ale nehledají způsob, jak vytvořit svět lepším, jen se zbaběle

²⁵⁹ HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 7.

²⁶⁰ STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction*. s. 129.

²⁶¹ viz RATCLIFFE, Michael. *Angry young men* [online].

přízpůsobují všemu, co je pro ně z morálního hlediska ještě přijatelné. Pravá vzpoura vypadá zcela jinak. Jde o protest nejen proti něčemu osobně nepříjemnému, ale proti celému řádu světa. Pokud je vzbouřenec skutečný, a ne pouze pozér, tak ví, že existuje vždy nějaký kompromis, jak najít smír se společností. Když se podíváme např. na tvorbu Conrada a Lawrence, tak část toho, co učinilo jejich díla působivými, bylo jejich uvědomění, že jedinec získává svoji jedinečnost svým bojem proti tomu, co ho zároveň posiluje a zároveň ničí. Je to přesně ten druh výrazu protestu, který zůstal v románu 50. let nevyjádřen. A ať už se mladí spisovatelé jako Amis, Wain a Braine pokoušeli vytvořit jakkoliv útočný román, jeho výraz byl bohužel vždy příliš slabý.²⁶²

Nelze se tedy divit, že např. Somerset Maugham označuje hlavní hrdiny Amisových, Wainových a Brainových románů jako tzv. “scums“ (odpadky společnosti). Jak Maughamova slova do češtiny přeložil Josef Škvorecký, *mají raději pivo než burgundské, nepatří mezi lepší lidi a dávají přednost životu na venkově a v provinčních městech před životem v Londýně a na Riviéře*.²⁶³

Hlavní hrdinové románů jsou evidentně nespokojení sami se sebou, společenským postavením, prací, kolegy, bídností obyčejného života, zklamanými nadějami na seberealizaci, soutěživým duchem a nedostupností žen a alkoholu, za jejichž honbou se obírají o životní energii. Jak říká Frederick Robert Karl:

*If we want genuine anger, we must turn to the continental novel. An angry man, if his protest is to have significance, must react in terms beyond his own wants and dislikes. When he is angry or when he rebels, ideas are set into motion – he must stand for something significant, inarticulate though his feelings may be.*²⁶⁴

To lze jasně ilustrovat třeba na příkladu Amisova *Jima Dixona*, jehož rozhněvanost je spíše k smíchu. Šance a příležitosti, které se mu naskytnou, ihned promarní. Jeho svět se tedy zmenšuje na omezený prostor, stejně jako je omezená i jeho mysl. Právě Jimova malichernost se stává hlavním objektem autorova zájmu a ironický autorův odstup jen podtrhuje absurdnost a hořkou komičnost hlavní postavy.

²⁶² viz KARL, Frederick Robert. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. s. 8.

²⁶³ viz AMIS, Kingsley. *Šťastný Jim*. Josef Škvorecký, odpovědná redaktorka Wanda Beranová. Vydání první. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. *Úspěch Šťastného Jima*, s. 283-292.

²⁶⁴ KARL, Frederick Robert. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. s. 221.

Stejně se jeví i Brainův *Joe Lampton*. Oba dva sdílejí stejnou touhu – dostat se na společenském žebříčku co nejvýše. Ale rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že Jim nemá na rozdíl od Joea propracovaný plán, jak lepší místo získat, a jeho pokusy tak vyznívají spíše komicky než seriózně. Jak poznamenává Zdeněk Vančura, [*Joe Lampton*] *závidí všem “těm nahore” a chce se mezi ně dostat za každou cenu a jakýmkoliv způsobem. Na rozdíl od Amise a Waina není třídní konflikt maloměšřáctví s buržoazií schován za humor a komické scény.*²⁶⁵ I přes nekontrolovatelné materiální ambice vykazuje Joe (stejně jako Jim Dixon a Charles Lumley) určitou rozpolcenost ve svém postoji ke společenské morálce tehdejší doby. Ve svých rozpravách sice v podstatě zavrhuje abstraktní myšlení, ale přesto se u něj objevují pochybnosti a pocit spoluviny na zkaženosti společnosti, která holduje materiálním hodnotám.²⁶⁶ Lamptonův paradox je, že si přesto přeje stát se součástí toho “materiálního nesmyslu“, i když postupně poznává jeho nedostatečnost.

Na rozdíl od Wainova *Charlese Lumleyho*, který se chce ospravedlnit a najít ztotožnění s nižší třídou, Joe Lampton nerozlišuje činy a jejich následky, a tak se vrhá střemhlav za velkými penězi do světa obaleného do "zlatého pozlátka".²⁶⁷ Když se podíváme na Osbornovu postavu *Jimmyho Portera*, právě on je úplným opakem Joe Lamptona. Zatímco Joe Lampton prahne po lepším společenském postavení a jeho jediným přáním je dostat se společensky výše, Jimmy Porter naopak opovrhne střední a vyšší třídou, do které se řadí i jeho manželka Alison.

Neméně zajímavá je i problematika vztahu hrdinů k ženám. Tento vztah vyplývá již z osobních postojů samotných autorů, kteří v převážné většině viděli ženy jako pouhé objekty svých sexuálních potřeb a někteří jimi i opovrhovali (viz Kingsley Amis). Jak tvrdí Martin Hliský, *v románech Amise a Waina z 50. let mají hrdinové střízlivý a racionální postoj k sexu. Úmyslně ho demystifikují a zbavují jej romantické glorifikace, přičemž tento bytostně antiromantický postoj k sexu odpovídal celkové atmosféře padesátých let v Británii.*²⁶⁸ I když byly ženy vnímány jako nerovnoprávné a byla jim společensky předurčena role poslušné ženy v domácnosti, v románech rozhněvaných autorů měly přesto významnou pozici, neboť byly nástrojem kariéry ambiciózních hrdinů. Díky nim se mladí muži bez

²⁶⁵ VANČURA, Zdeněk. *Dvacet let anglického románu 1945-1964*. s. 76-77.

²⁶⁶ viz STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction*. s. 126.

²⁶⁷ viz KARL, Frederick Robert. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. s. 229.

²⁶⁸ HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 15.

námahy dostali na společenském žebříčku výše. Ženy ale rozhodně nebyly bezmocné. Jejich vnitřně skrytá síla spočívala v tom, že měly za cíl muže zkrotit, oslabit, případně dostat "na dno". Např. Joe Lampton je stejně jako Jimmy Porter a Jim Dixon záletník, ale jeho záletnictví je vykoupeno sebedestruktivní vinou za smrt Alice.²⁶⁹ Paradoxní je, že sám Braine byl romantik, ale zastával názor, že v jeho románech nemá romantika své místo. Stejně jako ostatní autoři upřednostňoval formu před výrazem.

Ženy ale nejsou jediným článkem, který zapříčiňuje morální pád hlavních hrdinů na samotné dno. Velkou roli hraje i doba. 50. léta byla obdobím nadbytku a peněžní rozmařilost se stává tragickou (např. *The Loneliness of the Long Distance Runner*). Sillitoeovi hrdinové sice nelačnili po úspěchu a lepším společenském statusu, ale spíše útočí na tlak, který na ně společnost vyvíjí. *Arthur Seaton*, hrdina románu *Saturday Night and Sunday Morning*, to demonstruje v podobě opakujícího se sobotního alkoholového opojení a *Colin Smith* v podobě cíleně prohraného závodu v běhu. Výsledek tlaku společnosti má ale často tragický konec, jako např. v příběhu *Arthura Gearyho* z Wainova románu *The Smaller Sky*.

Otázka citů nebyla pro hlavní hrdiny prioritní a často jich nebyli ani schopní. To dokazuje např. Storeyho postava *Arthura Machina*. Stejně tak i osobnostní rozkoly a hledání sebe sama často končí tragédií, jak ilustrují postavy *Radcliffa* a *Pasmora*. Na druhou stranu ale tragický životní osud přináší na konci přerod, prozření, a uvědomění si vlastní osobnosti, což je případ *Rogera Furnivalla* v románu *A Winter in the Hills*.

Je evidentní, že každý z autorů byl literární individualitou a romány každého z nich se setkaly s jiným ohlasem, ale přesto tyto autory lze charakterizovat obecnými rysy, které jim byly společné. Hlavním rysem byl realismus, který se do jejich děl promítal, a přesnost, s jakou hlavní hrdina do románu zapadal. Lze říci, že i zápletky si byly v mnoha románech podobné. Pokud bychom tedy měli shrnout společné rysy, které spojují hrdiny uvedených románů, zcela jistě musíme konstatovat, že k jejich základní charakteristice patří jistá společenská ambivalence.

Martin Hilský si ve své studii *Současný britský román* bere jako srovnání tři postavy ze tří různých románů – Amisova Jima Dixona, Wainova Charlese Lumleye a Brainova Joe Lamptona, přičemž konstatuje, že těžiště jejich společných rysů spočívá ve faktu, že

²⁶⁹ viz RATCLIFFE, Michael. Angry young men [online].

všichni pocházejí sice z nižší střední vrstvy, ale v závěru románů se prostřednictvím sňatku s eroticky přitažlivou dívkou z vyšší společenské vrstvy posouvají o stupeň výš na společenském žebříčku. Stejná situace se v autorových románech padesátých let opakuje tak často, že Hilský neváhá hovořit o jakémisi *zápletkovém a charakterizačním modelu, ve kterém splývá erotický a společenský status a erotika v něm nabývá zcela nepochybně sociální funkce, zatímco status vyšší společenské vrstvy je přizdoben, a zároveň retušován, erotickou přitažlivostí.*²⁷⁰

V podstatě lze říci, že nový románový hrdina má rysy jak kompromisní, tak konformní, čímž se velmi znatelně odlišuje od hrdinů románů americké generace beatníků. Přestože jde o jakousi společenskou přetvářku, která má za úkol budit zdání radikalismu, Hilský označuje tuto přetvářku jako pouhou snahu o integraci do poválečného "státu blahobytu".²⁷¹ Právě stát sociálního zabezpečení vytvořil ze společenského hlediska nová privilegia, ale zároveň nezničil stará. Tím představil světu *nové typy úspěšných kariéristů, nové druhy zájmových klik, ale nezničil přitom staré symboly světského úspěchu: milionáře a jejich soukromá sídla, výlučnost a odtrženost akademických kruhů a přežilý duch koloniálního imperialismu; neodstranil, naopak mnohde zdůraznil výraznou a složitou třídní strukturu nejstaršího evropského buržoasního státu.*²⁷²

Neméně důležité je sledovat, jak se jeví mýtus "rozhněvaného muže", pokud zaměříme pozornost na pozdější romány autorů více než na ty první. Postupem let každý z autorů dosáhl velkého uznání v současné anglické literatuře a míra kvality jednotlivců nespočívá v jednom díle. Spíše by měla být brána v úvahu komplexnost jejich díla. *Amis* se například projevil jako neklidný a ambiciózní spisovatel, který se zřídka opakoval a který využíval vlastního pozorování k objasnění změn v anglické společnosti po 2. světové válce a k zobrazení změn v chování. *Wain* vyrostl v geniálního spisovatele a kritika vysokého stylu, když pobýval na akademické půdě jako profesor poezie na oxfordské univerzitě. S každým následujícím dílem *Braina*, *Sillitoa* a ostatních je zřetelně znát kontrast mezi jejich úsilím a úsilím jejich předchůdců.²⁷³

²⁷⁰ viz HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. s. 7.

²⁷¹ Tamtéž.

²⁷² viz AMIS, Kingsley. *Šťastný Jim*. Josef Škvorecký, odpovědná redaktorka Wanda Beranová. Vydání první. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. *Úspěch Šťastného Jima*, s. 283-292.

²⁷³ viz SHAFFER, Brian W. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000*. s. 30.

Důvod, proč se ale *“Angry Young Men”* nemohou stát pokračovateli svých literárních předchůdců, spočívá ve skutečnosti, že jsou často příliš emočně svázaní s negativními hodnotami, o jejichž zobrazení se pokoušejí: jejich postoje jsou rozpolcené a v důsledku nejsou jejich hlavní postavy vždy plně realizovány.

V reakci na nespokojenost se společností a společenskými institucemi se ale sami paradoxně od této problematiky distancují. To je např. případ K. Amise. Na jedné straně zobrazuje své hrdiny, které silně irituje *“filthy Mozart”* a kultura celkově, ale když se má autor se svým hrdinou ztotožnit, nastává problém. A právě ztotožnění s hlavním hrdinou by mělo být hlavním účelem románů. Amis navíc zachází mnohem dál, když ve své recenzi ve *Spectatoru* Wilsonova *The Outsider* (1956) charakterizuje takové spisovatele jako Kierkegaard, Nietzsche, Dostojevskij a Blake jako *“those characters you thought were discredited, or had never read, or (if you are like me) had never heard of...”*²⁷⁴ Zdá se, že se jedná pouze o ironicky myšlenou pózu univerzitního lektora. Jenže ono z toho spíše vyplývá, že Amis degraduje nejen zmíněné autory, ale i vzdělání, které považuje za něco, za co by se měl člověk stydět.

Na závěr lze říci, že autoři sice vykreslili ve svých románech charakterly lidí z dělnické třídy, ale vždy se řešením hlavních hrdinů stal přechod ke střední třídě obyvatelstva. Za to ale také hrdinové častokrát draze zaplatili a sáhli si až na samotné dno. Stejně tak i životy "rozhněvaných autorů" byly zpočátku ovlivněny slávou a úspěchem, které jim jejich romány přinesly. Jejich prudký vzestup měl i obrácenou stranu mince. Pocity frustrace z neschopnosti navázat na úspěchy svých raných románů, časté deprese a útěcha ve sklence alkoholu zapříčinily jejich stejně strmý pád. Poněkud hořká zůstává skutečnost, že ať už se jednalo o samotné autory nebo o hlavní hrdiny románů, jejich charakterly se sice mohly v důsledku vlivu společnosti změnit, ale samotná společnost zůstala paradoxně stále stejná.²⁷⁵

²⁷⁴ *The Pelican Guide to English Literature 7 : The Modern Age*. s. 489.

²⁷⁵ viz BULMAN, Colin. *Creative writing: a guide and glossary to fiction writing*. s. 174.

6. Vliv "rozhněvaných mladých mužů" na dobové postoje a literární současníky

Ať je již na tvorbu "rozhněvaných autorů" nahlíženo jakkoliv, nelze popřít, že jejich romány mají v literatuře své místo a neměly by být opomíjeny. Ačkoliv byli jako jednotlivci v mnohém odlišní, lze na ně přesto aplikovat několik kritických zobecnění. Především spojili své nesporné tvůrčí dovednosti, aby ve svých románech vyzdvihli jasnost, upřímnost a rozum. Nedůvěřovali nadměrným emocím a technickému experimentalismu za každou cenu.²⁷⁶ I když jejich vrcholné období tvorby trvalo pouhých devět měsíců mezi léty 1956 a 1957, zanechali po sobě nesmazatelnou stopu, která se odrážela v literatuře ještě dalšího půl století.²⁷⁷ Dle odborníků jsou totiž navzdory veškeré kritice jejich romány považovány za nejlepší z hlediska žánru. Nepostrádají energii a vitalitu a přinášejí osvěžující kontrast ke zmíněným "candelabra-and-wine" spisovatelům, neboť velmi dobře odrážejí určité aspekty období 50. let.²⁷⁸ Novinář Harry Ritchie o "Angry Young Men" říká:

*"Middlebrown newspapers had discovered that these "Angry" writers carried definite news value as indefinite representatives of a new Welfare State generation."*²⁷⁹

Jenže přes veškeré prvotní nadšené ohlasy je třeba uvést, že "Angry Young Men" nebyli schopní a ani nemohli změnit společnost, jak se od nich možná mylně očekávalo. Jejich romány sice měly vyjadřovat revoltu proti společenským konvencím, ale jak již bylo naznačeno v předchozí kapitole, tento pokus byl poněkud slabý. *One has the feeling that they beat against the doors not in order to destroy them, but in the confident hope that if they made enough fuss they would be let in.*²⁸⁰ Autoři a jejich hrdinové se tedy pouze na krátký čas stali jakousi nadějí na změnu společnosti. Stali se fenoménem, ze kterého čerpali mnozí další spisovatelé.

Fenomén "Angry Young Men" pochopitelně neovlivnil jen literaturu, ale i kulturu. Když v roce 1956 došlo k významné události, kterou byl počátek rock 'n' rollové éry

²⁷⁶ viz SHAFFER, Brian W. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000*. s. 29-30.

²⁷⁷ viz RATCLIFFE, Michael. *Angry young men* [online].

²⁷⁸ viz *The Pelican Guide to English Literature 7 : The Modern Age*. s. 491.

²⁷⁹ ZARHY-LEVO, Yael. *The making of theatrical reputations : Studies from the Modern London Theatre*. s. 39.

²⁸⁰ *The Pelican Guide to English Literature 7 : The Modern Age*. s. 489.

v Británii, "Angry Young Men" byli ve spojitosti s tím nazváni "the first pop stars of literature". Colin Wilson sám dokonce podotkl, "how extraordinary" it was that his fame "should have corresponded with that of James Dean, Elvis Presley, Bill Haley and Lonnie Donegan".²⁸¹

"Angry Young Men" rovněž velkou měrou ovlivnili počáteční "novou vlnu" (New Wave) anglického filmu.²⁸² Umělecké kvality britských filmů rostly od konce 50. let a nová generace filmových režisérů, jako byli Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson a John Schlesinger, byla významně ovlivněna tvorbou "rozhněvaných" autorů. A tak není divu, že na základě románových adaptací vznikla celá řada velmi úspěšných filmových zpracování, např. *Lucky Jim* (1957), *Room at the Top* (1959), *Look Back in Anger* (1959), *The Entertainer* (1960), *Saturday Night and Sunday Morning* (1960) či *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962).

"Rozhňevaní" autoři, ač se mezi sebou až na výjimky vzájemně neznali a odmítali jakoukoliv spojitost i zařazení do skupiny, byli celkově vnímáni jako poslové nových nadějí na lepší zítřky, a víra, že dokáží změnit společnost, byla až neúměrná. Možná proto byl jejich vzestup tak strmý a jejich pád doprovázen zklamanými nadějemi.

Z pohledu současné literatury jsou jejich díla hodnocena poněkud rozporuplně. V roce 1997 např. vyšla sbírka úvah o Osbornovi a jeho divadelní tvorbě, kde Austin Quigley konstatuje:

*Forty years after it made its historic appearance on London stage Look Back in Anger is widely regarded as a very important but not very good play...This apparant disjunction between the quality of the play and the scope of its impact remains something of a puzzle.*²⁸³

Evelyn Waugh ve svém románu *The Ordeal of Gilbert Pinfold* z roku 1957 na adresu svých mladších kolegů uvedl:

It may happen in the next hundred years that the English novelists of the present day will come to be valued as we now value the artists and craftsmen of the late eighteenth century. The originators, the exuberant men, are extinct and in their place subsists and modestly flourishes a generation notable for elegance and variety of contrivance. It may

²⁸¹ viz ŽUCZKOWSKI, Tadeusz. *Nauczycielskie Kolegium Języków Obcych w Lesznie* [online].

²⁸² Viz Multi-Cultural Research at the Open University by Adrian Petch [online].

²⁸³ ZARHY-LEVO, Yael. *The making of theatrical reputations : Studies from the Modern London Theatre*. s. 57.

*happen that there are lean years ahead in which our posterity will look back hungrily to this period, when there was so much will and so much ability to please.*²⁸⁴

Zdá se, že přání, které nejen Waugh, ale i mnoho jeho literárních současníků projevilo, bylo do určité míry vyslyšeno. I přes výtky, že jejich díla nebyla revoluční, se “*Angry Young Men*“ se stali fenoménem. O jejich díla je dodnes velký zájem, možná i z toho důvodu, že v nich při troše štěstí lze najít i menší reflexi současné společnosti.

²⁸⁴ BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. s. 264.

7. Závěr

Jedním z cílů této práce bylo přinést objektivní skutečnosti o vzniku fenoménu, který se do literatury zapsal pod názvem "*Angry Young Men*". Poněkud znepokojivé bylo zjištění, že málokterá česká publikace dnes poskytne hlubší vysvětlení, kdo skutečně byli "*rozhněvaní mladí muži*". Obvykle si přečteme zjednodušující charakteristiku, že šlo o *skupinu autorů, kteří byli rozhněvaní na tehdejší společnost*. Nelze se divit, že při přečtení této simplifikující definice si širší čtenářská obec okamžitě utvoří mylný obrázek, který předem ovlivní jejich úsudek nejen o autorovi, ale i o samotném díle. Aby bylo dosaženo objektivnosti a docíleno náplně práce, bylo zapotřebí čerpat fakta především z cizojazyčné literatury.

V první části práce jsem nejdříve stručně nastínila ekonomickou, politickou a společenskou situaci v Británii po 2. světové válce a proměnu sociálního rozvrstvení společnosti a společenských postojů. Charakteristika poválečného období, kdy se Británie ocitla v nelehkém postavení, a odehrávající se změny se staly východiskem pro pochopení revoluce v poezii a próze, která započala již na začátku 50. let a do literatury přinesla nové nekonvenční postoje, rebelství a revoltu proti společenským předsudkům. Jak se domnívají literární historikové a kritici, tento způsob protestu ale nebyl revoluční, ani neměl skutečné opodstatnění. Pravdou je, že fenomén, který se v literatuře objevil v podobě autorů, jež byli zjednodušeně označováni jako "*Angry Young Men*", sice vzbudil velký ohlas, ale podstata jejich revolty postrádala smysl. Autoři se vzájemně až na výjimky neznali, dokonce na sebe slovně útočili a nepatřili už vůbec do žádné skupiny, jak je mylně definováno. Jejich nálepka "rozhněvanosti" postrádala účelovost a smysl, navíc byla pouhým novinářským výmyslem, ke kterému se nehlásili ani sami autoři. Naopak jej striktně odmítali.

Osobní postoje samotných autorů v měnících se podmínkách poválečné a "blahobytné" Británie se odrážejí v téměř identických postavách jejich fiktivních příběhů. Do většiny analyzovaných literárních protagonistů jejich tvůrci promítali nejen autobiografické prvky (John Braine, David Storey), ale zároveň i své nesplněné sny a touhy (John Wain). I když každý z autorů měl jiný životní osud a jiné společenské zázemí, někteří z nich pocházeli z dělnického prostředí (John Braine a Alan Sillitoe) a dokázali jej autentickým způsobem zobrazit ve svých dílech. V delší časové perspektivě je možno v jejich tvorbě sledovat

určité myšlenkové zrání a změny hodnotových postojů tak, jak se měnila společnost. To je typické zejména pro Kingsleyho Amise, který později nejen změnil politickou orientaci, ale ve své tvorbě experimentoval s několika literárními žánry. Po počáteční literárním úspěchu se jedni potýkali s průměrností (např. John Osborne, jenž byl schopen napsat divadelní hry během pár dnů, ale bohužel na úkor propracovanosti a průměrnosti), jiní už svůj talent vyčerpali (např. John Braine, jenž nedokázal projevit takovou otevřenost, kterou měl jeho první román *Room at The Top*), a jen málokterí se udrželi na literárním výsluní během celé své kariéry (David Storey).

Díla "rozhněvaných autorů" reflektují nejen politické a ekonomické změny, ale hlavně změny člověka, který vlivem transformace společnosti touží po lepším společenském postavení i za cenu vlastního morálního úpadku, výčitek a pocitů viny. Většina děl se zabývá tematikou proměny člověka v kontextu společnosti. Příběhy často končí pádem hlavního hrdiny na samotné dno, i když některým z nich to přináší morální přerod a procitnutí. Nejen proměny hlavních hrdinů, ale i proměna samotných autorů dává nahlédnout pod pokličku toho, jak nás vliv společnosti mění k horšímu a postupně stahuje ke dnu. Proto jsou si všichni hrdinové v něčem podobní a sdílejí i podobné myšlenky. Odlišný je pouze způsob, jakým se každý jednotlivec vlivem doby mění. Je nesporné, že autoři, kteří byli nazýváni "*Angry Young Men*", měli velký vliv nejen na své literární současníky, ale všeobecně i na kulturu, film, divadlo. Ať už se tedy na tento fenomén nahlíželo jakkoliv pozitivně či negativně, nelze mu upřít nespornou literární i ideovou hodnotu.

8. Summary

One of the motives for writing this thesis was to provide an objective description of the origin of a literary phenomenon known as “*Angry Young Men*“. As a matter of fact almost no Czech publication gives a comprehensive explanation of the “*angry young men's*“ literary achievements. The Czech surveys or commentaries usually apply a slightly simplistic approach, describing the authors as a *group of writers who were angry with the then society*. No wonder that wide readership thus gets an incorrect picture not only of these authors, but their works as well. To maintain objectivity and fulfil the aim of this thesis, it was essential to draw mainly on British sources.

The first part of the thesis outlines the economic, political and social situation in Britain after the Second World War, including the changing social structure of post-war Britain. At the beginning of the 1950's the new conditions were reflected in new unconventional attitudes, which became the starting point for revolution in fiction and poetry as young rebels revolted against social prejudice in literature. However, English literary historians and critics think that this way of protest was not revolutionary and did not have any real reason. The truth is that the phenomenon, which appeared in literature in the form of authors who were simply labelled as “*Angry Young Men*“, aroused a great response, but the nature of their revolt lacked any sense. The authors (with some exceptions) did not know each other – they even diatribed against each other - and they did not belong to any group, as it is incorrectly defined. Their label of “anger” lacked sense and purpose, moreover, it was only a journalistic catch-phrase and the authors did not claim allegiance to it. They strictly refused it, in fact.

The uncompromising attitudes of “angry” authors towards the changing situation of post-war and “affluent” Britain are reflected in their almost identical fictional characters. Most of the analyzed protagonists reflect not only autobiographical features (John Braine, David Storey), but also their creators' unfulfilled dreams and desires (John Wain). Although each of the authors had a different social background and destiny, a lot of them came from the working class (John Braine and Alan Sillitoe), which they were able to portray authentically. Observed over a longer time span, their works show an increasing maturity of thought and a gradual shift in values. This is typical especially for Kingsley Amis, who

later changed not only the political orientation, but in his work experimented with several literary genres. Following their spectacular initial success, some of the writers struggled against mediocrity (for example John Osborne, who was able to write a play within few days, but unfortunately at the expense of sophistication and mediocrity), others had no more talent left (for example John Braine, who failed to show such openness as it was in his first novel, *Room at the Top*), and only a few maintained a deserved reputation throughout their literary career (David Storey).

The work of "angry writers" reflects not only political and economic changes, but mainly the change of a young person, who, influenced by the transformation of the society, longs for a better social status, even for the price of their own moral decadence, reproaches and guilts. Most works deal with the protagonist's transformation within their social background. The stories often end with the fall of the main character, but on the other hand, some characters achieve moral rebirth and awakening. Yet the transformation of the "angry" characters, is largely modelled on the transformation of the authors themselves, who take a look under the cover of the fact that it is the society that makes us worse persons. It is its influence that pulls us down. That is why all the heroes are similar and share similar thoughts. Only the way of transformation of an individual, due to the change of the time, is different. It is undeniable that the authors who were labelled "*Angry Young Men*" had a great impact not only on their literary contemporaries, but also on the film and theatre world at that time. No matter whether the writers' personalities may be seen in a positive or a negative perspective, their creations have indisputable literary and ethical values.

9. Bibliografie

Primární literatura

AMIS, Kingsley. *Lucky Jim*. London : Gollancz, 1957. 256 s.

AMIS, Kingsley. *Šťastný Jim*. Z angl. orig. přel. Jiří Mucha, odpovědná redaktorka Wanda Beranová. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. 294 s.

BRAINE, John. *Room at the Top*. Harmondsworth : Penguin Books, 1959. 234 s.

OSBORNE, John. *Look back in Anger : a play in three acts*. London : Faber and Faber, 1965. 96 s.

SILLITOE, Alan. *Saturday Night and Sunday Morning*. London : Star Book, 1975. 224 s. ISBN 0352300981.

SILLITOE, Alan. *The Loneliness of the Long Distance Runner*. London: W.H. Allen, 1959. 176 s.

SILLITOE, Alan. *Osamělost přespolního běžce*. Z angl. orig. přel. Josef Škvorecký a Petr Pujman, odpovědná redaktorka Eva Masnerová. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. 119 s.

STOREY, David. *This Sporting Life*. London : Longman, 1960. 262 s.

WAIN, John. *A Winter in the Hills*. London : Macmillan & Co., Ltd., 1970. 384 s. ISBN 0333112164.

WAIN, John. *Hurry on Down*. London : Secker & Warburg, 1960. 251 s.

WAIN, John. *The Smaller Sky*. London : Macmillan & Co., Ltd., 1967. 184 s.

Sekundární literatura

ALLSOP, Kenneth. *The Angry Decade : A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties*. 1st Edition. New York : British Book Centre, 1958. 212 s.

BERBERICH, Christine. *The image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature : Englishness and Nostalgia*. I. Title. Hampshire : Ashgate Publishing Limited, 2007. 207 s. ISBN 978-0-7546-6126-9.

BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. London ; New York : Penguin Books, 1994. 515 s. ISBN 0-14-023098-X.

BULMAN, Colin. *Creative writing: a guide and glossary to fiction writing*. Cambridge : Polity Press, 2007. 249 s. ISBN 0-7456-3687-X.

CODRESCU, Andrei. *Thus spake the Corpse: an Exquisite corpse reader, 1988-1998 : Volume I - Poetry & Essays*. Boston : David R. Godine Publisher, 1999. 417 s. ISBN 1-57423-100-6.

COUGHLAN, Robert . *Why Britain's Angry Young Men boil over*. LIFE. May 26, 1958, Vol. 44, No. 21, s. 138-150. Dostupný také z WWW:
<<http://books.google.cz/books?id=vVMEAAAAMBAJ&lpg=PP1&dq=life%201958&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>>.

ELSOM, John. *Post-war British theatre*. London : Routledge, 1996. 228 s. ISBN 0710083505.

FRIEDMAN, Lester D. *Fires Were Started : British Cinema and Thatcherism*. Second edition. London : Wallflower Press, 2006. 341 s. ISBN 1-904764-71-1.

GINDIN, James Jack. *Postwar British Fiction*. London : Cambridge University Press, 1962. 246 s.

HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. I. Title. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 307 s. ISBN 0-521-66966-9.

HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. Praha : Nakladatelství H&H ve spolupráci s filosofickou fakultou University Karlovy, 1992. 191 s. ISBN 80-85467-00-3.

HUTCHINGS, William. *The plays of David Storey: a thematic study*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1988. 205 s. ISBN 0-8093-1461-4.

KARL, Frederick Robert. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. New York : Syracuse University Press, 2001. 304 s. ISBN 0-8156-0697-4.

LACEY, Stephen. *British realist theatre : The new wave in its context 1956-1965*. London : Routledge, 1995. 206 s. ISBN 0-415-12311-9.

MANDLER, Peter . *The English National Character : The History of an Idea from Edmund Burke to Tony Blair*. Bury St Edmunds : Yale University Press, 2006. 348 s. ISBN 0-300-12052-4.

Merriam-Webster's collegiate encyclopedia. I. Springfield : Merriam-Webster Inc., 2000. 1792 s. ISBN 0-87779-017-5.

MORRIS, Robert K. *Old Lines, New Forces : Essays on the Contemporary British Novel, 1960-1970*. London : Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1976. 211 s. ISBN 0-8386-1771-9.

MORRISON, Blake. *The Movement: English poetry and fiction of the 1950s*. I. Title. London : Oxford University Press, 1986. 326 s. ISBN 0-416-30250-5.

OUSBY, Ian. *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 1054 s. ISBN 0-521-44086-6.

PORTIS, Larry. *Soul Trains*. Texas : Virtualbookworm Publishing, 2002. 280 s. ISBN 1-58939-220-5.

REBELLATO, Dan. *1956 and all that: the making of modern British drama*. London : Routledge, 1999. 265 s. ISBN 0-415-18939-X.

ROBSON, W. *20th Century Britain*. Second edition. Oxford : Oxford University Press, 1983. 343 s. ISBN 0199132852.

SALVAK, Dale. *Interviews with Britain's Angry Young Men, Svazek 39*. San Bernardino : Wildside Press LLC, 1984. 96 s. ISBN 0-89370-259-5.

SCHOENE-HARWOOD, Bertold. *Posting the Male : Masculinities in Post-war and Contemporary British Literature*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2003. 171 s. ISBN 90-420-0976-4.

SCHOLL, Guido. *Victorian Concepts in Kipling's 'A Matter of Fact'*. Norderstedt : GRIN Verlag, 2008. 52 s. ISBN 978-3-640-11642-3.

SHAFFER, Brian W. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000*. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2005. 583 s. ISBN 1-4051-1375-8.

SHAFFER, Brian W. *Reading the Novel in English, 1950-2000*. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2006. 264 s. ISBN 1405101148.

SINFIELD, Alan. *Society and literature 1945-1970 : The Context of English Literature – Svazek 833*. London : Methuen & Co. Ltd, 1983. 266 s. ISBN 0-416-31760-X.

STEVENSON, Randall. *The British Novel Since the Thirties : An Introduction*. I. Title. London : B. T. Batsford Ltd, 1986. 257 s. ISBN 0-7137-4663-3.

The Pelican Guide to English Literature 7 : The Modern Age. Edited by Boris Ford. Second edition reprinted with revisions. Aylesbury, Bucks : Penguin Books Ltd, 1964. 580 s. ISBN 140204652.

VANČURA, Zdeněk. *Dvacet let anglického románu 1945-1964*. Vydání 1. Praha : Academia, 1976. 113 s. ISBN 509-21-826.

WHYTE, Christopher. *Gendering the nation : Studies in Modern Scottish Literature*. Edinburgh : Edinburgh University Press Ltd, 1995. 235 s. ISBN 0-7486-0619-X.

ZARHY-LEVO, Yael. *The making of theatrical reputations : Studies from the Modern London Theatre*. Iowa City : University of Iowa Press, 2008. 290 s. ISBN 978-1-58729-626-0.

Internetové zdroje

BĚLOVÁ, Alice. *The Angry Young Men and Their Decade in the 1950s in Britain* [online]. Brno : Masarykova univerzita, 2006. 45 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce prof. Mgr. Milada Franková, CSc., M.A. Dostupné z WWW: <http://is.muni.cz/th/104905/ff_b/BAKALARKA.pdf>.

CAMPBELL, James. *A Chekhov of the north*. The Guardian [online]. Saturday 31 January 2004, [cit. 2011-11-18]. Dostupný z WWW: <<http://www.guardian.co.uk/stage/2004/jan/31/theatre.stage>>.

Encyclopædia Britannica [online]. 2011 [cit. 2011-10-02]. John Wain. Dostupné z WWW: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/634150/John-Wain>>.

HA VÍŘOVÁ, Pavla. *The Angry Young Men Movement* [online]. Brno : Masarykova univerzita, 2009. 58 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce prof. Mgr. Milada Franková, CSc., M.A. Dostupné z WWW: <http://is.muni.cz/th/216601/ff_b/BAKALARSKA_PRACE.pdf>.

LIUKKONEN, Petri. *Books and Writers* [online]. 2008 [cit. 2011-11-17]. Alan Sillitoe. Dostupné z WWW: <<http://kirjasto.sci.fi/sillitoe.htm>>.

Multi-Cultural Research at the Open University by Adrian Petch [online]. 2000 [cit. 2011-11-18]. Open University Research. Dostupné z WWW: <<http://www.adrianpetch.com/p8ok.html#wave>>.

RATCLIFFE, Michael. *Angry young men* [online]. c2004-11 [cit. 2011-10-20]. Oxford Dictionary of National Biography. Dostupné z WWW: <<http://www.oxforddnb.com/public/themes/95/95563.html>>.

SIERZ, Aleks. Alan Sillitoe: Who are you calling angry?. *The Telegraph* [online]. 26 April 2010, 2010, [cit. 2011-10-25]. Dostupný z WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/7633432/Alan-Sillitoe-Who-are-you-calling-angry.html>>.

The Rise and Fall Of The Angry Young Men [online]. 1999 [cit. 2011-11-04]. Colin Wilson World. Dostupné z WWW: <<http://colinwilsonworld.co.uk/cntr3.aspx>>.

Wikipedia [online]. last modified on 24 December 2010 [cit. 2011-10-26]. The Movement (literature). Dostupné z WWW: <[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Movement_\(literature\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Movement_(literature))>.

ŻUCZKOWSKI, Tadeusz. Nauczycielskie Kolegium Języków Obcych w Lesznie [online]. 2005 [cit. 2011-11-13]. What did the Angry Young Men have to be angry about?. Dostępne z WWW: <<http://www.nkjoleszno.pl/publikacje/tzuczkowski1.htm>>.