



# Román Severní vody Iana McGuirea v kontextu neoviktoriánské prózy

Petr Chalupský

Univerzita Karlova

petr.chalupsky@pedf.cuni.cz

## IAN MCGUIRE'S *THE NORTH WATER* IN THE CONTEXT OF NEO-VICTORIAN FICTION

Over more than fifty years of its existence, and particularly since the 1990s, the genre of Neo-Victorian fiction has gained in popularity, readership, status and prestige not only in Britain but worldwide. Its definition and delineation, however, have undergone certain evolution over the past three decades which, understandably, has included a number of substantial metamorphoses. Ian McGuire's novel, *The North Water* (2016), is set in Victorian England and tells a story of a fraudulent whaling expedition to the Arctic Circle. Although in its portrayal of a moral conflict between good and evil, or more precisely, between fallible responsibility and ultimate selfishness, *The North Water* follows the Conradian tradition rather than that of a conventional mainstream Victorian narrative, this article argues that the novel in fact represents a distinct example of Neo-Victorian fiction which complies with the more recent development of this genre.

### KLÍČOVÁ SLOVA:

Ian McGuire — *Severní vody* — neoviktoriánská próza — etika — alternativní viktoriánství

Ian McGuire — *The North Water* — Neo-Victorian Fiction — Ethics — alternative Victorianism

### DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2021.2.3>

Britský spisovatel Ian McGuire (1964) se v anglosaském čtenářském světě dostal do širšího povědomí v roce 2016, když byl jeho druhý román s názvem *Severní vody* (*The North Water*) zařazen do širšího výběru prestižní Man Bookerovy ceny. Tato nominace byla do jisté míry překvapením, neboť McGuire do té doby vydal pouze jednu prózu, postmileniální univerzitní román s názvem *Incredible Bodies* (2006), a navíc již před deseti lety.<sup>1</sup> Poté se neúspěšně pokoušel začít psát hned několik románů, ale žádnou z těchto knih se mu nedařilo dokončit, a tak inspirován románem Colma Tóibína *Mistr* (2004) začal pracovat na biografickém románu o Hermanu Melvillovi, jehož dílo vždy obdivoval.<sup>2</sup>

1 Začít svou spisovatelskou kariéru právě žánrem univerzitního románu bylo pro McGuirea v zásadě přirozené, neboť profesí je již takřka dvacet pět let akademik a vysokoškolský učitel.

2 Historia Editor 2017.

Výsledkem tohoto procesu — a také dílem shody okolností<sup>3</sup> — jsou *Severní vody*, povídkový román, který využívá pozadí upadajícího viktoriánského velrybářského průmyslu k mnohvrstevnatému zkoumání různých otázek a problémů týkajících se nejen historického období, v němž se jeho příběh odehrává, ale také ukazuje jejich aktuálnost pro svět 21. století.

Co se (inter)textového kontextu *Severních vod* týká, McGuire hovoří zejména o vlivu tvorby Hermana Melvilla a Cormaca McCarthyho, což jenom potvrzuje fakt, že jeho román v sobě spojuje tradici 19. století se současnou literární senzibilitou.<sup>4</sup> Pojetí konfliktu dobra a zla v *Severních vodách* však nicméně takřka spontánně upomíná na fiktivní svět Josepha Conrada, konkrétně na jeho patrně nejznámější romány *Srdce temnoty* (1899) a *Lord Jim* (1900).<sup>5</sup> V první řadě je tu protagonistu McGuireova románu, který je, podobně jako Conradův Jim, pronásledován výčitkami svědomí kvůli svému morálnímu selhání a následné ztrátě profesní cti, které mu zničily kariérní vyhlídky a učinily z něj již v rané dospělosti zdiskreditovaného a zahořkle rezignovaného muže. McGuireův román také poukazuje na mnohdy záhadnou a neproniknutelnou jinakost druhého člověka a na to, jakým způsobem může dodržování etických norem tvářit v tvář bezohledné podlosti uvrhnout jednotlivce do osamělosti a sklíčenosti.<sup>6</sup> Po narativní stránce pak McGuire rozvíjí svůj příběh, přestože vyprávěný v er-formě, spíše v conradovském duchu Marlowových „nekonečných dobrodružství“<sup>7</sup> než v tradici hlavního proudu viktoriánského románu: nejen že mu chybí obvyklý uspokojivý

3 V průběhu rešerší o velrybářství 19. století se McGuireovi dostala do ruky faksimile deníku, který si vedl jistý osmnáctiletý student medicíny z Edinburghu jménem Arthur Conan Doyle během léta, které strávil jako loďní lékař velrybářské výpravy. A tak samotný fakt, že jeho autorem je tvůrce Sherlocka Holmese přivedl McGuirea na myšlenku příběhu o vraždách na palubě velrybářské lodi (Historia Editor 2017).

4 McGuire zdůrazňuje, že jeho cílem bylo vytvořit takový námořní román, jaký by Melville nenapsal a ani napsat nemohl, a to jak po stránce obsahové, tak i jazykové a stylistické. Proto svůj román vnímá jako poctu Melvillovi, ale zároveň jako určitou revizi jeho slavné *Bílé velryby* (RNZ 2017). U McCarthyho pak McGuire obdivuje jeho jedinečnou schopnost plynulého přecházení mezi různými jazykovými registry v rámci jednoho příběhu (Steger 2017) a přiznává, že za prvky thrilleru vděčí *Severní vody* právě McCarthyho vlivu (Hunt nedatováno), zejména pak jeho románu *Krvavý poledník* (1985). Například úvodní věta *Severních vod* — „Pohleďte na toho muže“ — evokuje úvodní větu „Hleďte, dítě“ McCarthyho textu. McCarthyho román také obsahuje nespočet scén velmi explicitně a detailně popisujících nejružnější formy násilí páchaného na lidech i zvířatech. Navíc některé rysy a vlastnosti soudce Holdena, podle něžž je člověk zrozen pro hru, jejíž nejvyšší formou je válka, a podle něžž je morálka jen nástroj, který si lidstvo vytvořilo, aby vzalo právo silným ve prospěch slabých (McCarthy 2019, s. 256–257), lze vysledovat v McGuireově postavě Henryho Draxe.

5 Na tuto skutečnost upozorňují i někteří kritici, např. Cartwright 2017, Dunmore 2016 či Forbes 2017.

6 O tom hovoří i Marlow v *Srdci temnoty*: „Jakmile se člověk pokusí zabývat se něčí nejdůvěrnější bolestí, tehdy si teprve uvědomí, jak nepochopitelné, kolísavé a mlhavé jsou bytosti, jež s námi sdílejí pohled na hvězdy a teplo slunce. Jako by samota byla tvrdou a nevývratnou podmínkou existence“ (Conrad 1959, s. 129).

7 Conrad 1980, s. 11; v originále „inconclusive experiences“ — zde se tedy nejedná o doslovný překlad.



závěr, ale také si ponechává značnou míru otevřenosti a ambivalentnosti tím, že se zdržuje jakýchkoli výslovných etických soudů. A stejně jako v *Srdci temnoty*, i příběh *Severních vod* nejsilněji rezonuje v rovině morálního sebezkoumání, ke kterému je jeho představitel přinucen tím, že se musí postavit zlu, jež svou intenzitou dalece přesahuje jeho dosavadní životní zkušenost.<sup>8</sup>

Cílem této studie je však dokázat, že *Severní vody* představují osobitý, ač ne zcela typický příklad tzv. neoviktoriánské či novo-viktoriánské prózy.<sup>9</sup> Ačkoliv svým časovým zasazením i tematickou materií beze zbytku zapadá do vymezení tohoto žánru, z výše zmíněného je možné se domnívat, že přímo a systematicky nereflektuje, ať už pozitivně, či kriticky, oficiální viktoriánskou románovou tradici.<sup>10</sup> Tento článek se snaží ukázat, že tak ve skutečnosti činí nepřimo. Kromě toho argumentuje, že svou návazností na conradovské pojetí příběhu pojednávajícího o chybujícím jedinci, který se provinil proti etickým pravidlům a pod tíhou extrémních okolností s obtížemi balancuje na hranici mezi dobrem a zlem ve vztahu k druhému člověku, román obohacuje žánr neoviktoriánské prózy a posiluje tak jak jeho vnitřní dynamiku, tak i jeho schopnost oslovit současného čtenáře prostřednictvím příběhu odehrávajícího se před více než jedním a půl stoletím.

## SOUČASNÁ NEOVIKTORIÁNSKÁ PRÓZA

V průběhu posledních třiceti let se neoviktoriánská próza etablovala jako nedílná součást současné britské literatury, či přesněji anglicky psané literatury. Ačkoliv její kořeny sahají do šedesátých let minulého století k románům *Širé Sargasové moře* (1966) Jean Rhysové a *Francouzova milenka* (1969) Johna Fowlese, začal se tento žánr plně rozvíjet až mezi koncem osmdesátých let a počátkem nového tisíciletí. Toto načasování tak může být ve Velké Británii částečně interpretováno jako sociokulturní a filozofická reakce na politické, a tudíž nevyhnutelně pragmaticky zjednodušené a stereotypní přisvojení si obrazu viktoriánské éry a jejího étosu Margaret Thatcherovou,<sup>11</sup> která navíc probíhala ve stejnou dobu jako rozmach tzv. „průmyslu

8 Kritici a recenzenti — např. Evans 2016, O'Donnell 2016, Tóibín 2016 a Rigsby 2016 — zmiňují další možné vlivy a inspirace tohoto románu, ačkoliv se k nim jeho autor veřejně nikdy nepřihlásil. Z anglicky píšících autorů námořních vyprávění jde nejčastěji o Jacka Londona a jeho román *Mořský vlk* (1904) a Patricka O'Briana, autora série historických námořních románů (1969–1999), jejímiž hrdiny jsou kapitán Aubrey a lodní lékař Maturin.

9 V originále „Neo-Victorian fiction“. V tomto textu se budeme držet v českém kontextu nejčastěji užívané varianty „neoviktoriánská“ próza.

10 Na tomto místě je nutné podotknout, že pojem viktoriánský román je již z podstaty velmi široký a obsáhlý, neboť v průběhu tohoto dlouhého časového období doznal mnohých, leckdy citelných proměn. Tyto jsou například patrné v odlišnostech mezi romány ranějších viktoriánů (Dickens, sestry Brontëovy, Thackeray, Gaskellová) a jejich pozdějšími následovnicí (Eliotová, Hardy, Meredith). Navíc je to také pojem vnitřně různorodý, neboť kromě výše zmíněné linie hlavního proudu zahrnuje i mnohé další typy prózy, od thrillerů, detektivních a dobrodružných románů až po brakovou literaturu. V tomto ohledu pak McGuireův román nejsilněji evokuje dobrodružné a napínavé příběhy Roberta Louise Stevensona.

11 Viz např. Hadley 2010, s. 6–15; Mitchell 2010, s. 47–53.



kulturního dědictví“.<sup>12</sup> Následná popularita románů jako *Posedlost* (1990) A. S. Byatové, *Golem z londýnských doků* (1994) Petera Ackroyda, *Alias Grace* (1996) Margaret Atwoodové, *Jack Maggs* (1997) Petera Careyho, trilogie Sarah Watersové *Špičkou jazyka* (1998), *Náklonnost* (1999) a *Zlodějka* (2002), *Kvítek karmínový a bílý* (2002) Michela Fabera a *Arthur & George* (2005) Juliana Barnese umožnila próze pojednávající o viktoriánské Anglii získat prestiž a status svébytného žánru. S tím také souvisí zvýšený zájem o tento druh historické prózy ze strany kritiků a akademiků, jenž trvá od počátku tisíciletí až dodnes, a to nejenom v podobě četných recenzí a odborných článků,<sup>13</sup> ale také monografií zabývajících se vznikem a následným vývojem a proměnami tohoto žánru.

Postavení neoviktoriánské prózy neoslabilo ani v průběhu posledního desetiletí,<sup>14</sup> přičemž s každým dalším novým příspěvkem nabývá tento žánr na formální i tematické různorodosti a komplexnosti. Jeho přetrvávající popularita jen potvrzuje, že nejen pro Brity „sú viktoriáni stále zajímaví, neboť jim nepřestávají přiznávat význam. [...] Tyto romány zdůrazňují důležitost historické paměti jako takové, tedy vybavování si minulosti v jejich nesčetných možných podobách a významech.“<sup>15</sup> Takřka sto dvacet let po skončení vlády královny Viktorie se toto historické období stále ukazuje jako podnětné, neboť v sobě kombinuje jinakost na jedné straně s jistou důvěrností a dějinnou blízkostí na straně druhé. Je to období, jehož výrazné určující hodnoty mohou svádět ke stereotypnímu vyobrazení, ale jehož zdánlivě a klamně jednoduše, homogenní podoba v nás zároveň pěstuje povědomí o jeho skrytých tendencích a jevech, které se vzpírají této obecně přijímané konvenční, až ideologizující veřejné představě. Kulturní zájem o viktoriánské předky tak nepramení pouze z toho, že v mnoha ohledech vnímáme jejich život jako fascinující v jeho nesrozumitelnosti a tajemnosti, ale také protože ho shledáváme relevantním v jeho spřízněnosti, blízkosti a vnímání světa ne nepodobném našemu.

Z diachronního pohledu prošla za tuto dobu neoviktoriánská próza určitým vývojem. Ačkoliv se tento žánr vyvíjel takřka současně s literaturou postmoderny, většina jeho textů má tendenci se radikálním postmodernistickým strategiím a závěrům spíše vyhýbat. Toto nicméně neplatí o jeho začátcích, neboť raná neoviktoriánská díla jako *Širé Sargasové moře* či *Francouzova milenka* si v užití podvrtných narativních prostředků (ve smyslu revize či zpochybnění tradičních forem vyprávění) v ničem nezadají s jinými postmodernistickými texty. A přestože můžeme tyto prostředky sledovat i v pozdějších neoviktoriánských románech osmdesátých a devadesátých let (nejsilněji patrně v *Posedlosti* A. S. Byatové), postupem doby se stávají méně častými a především méně radikálními. Do popředí tak pozvolna opět vystupuje napínavý

12 V originále „heritage industry“, Mitchell 2010, s. 53.

13 První číslo specializovaného interdisciplinárního časopisu *Neo-Victorian Studies* vydala The University of Swansea v roce 2008 (viz <http://www.neovictorianstudies.com>, časopis je v režimu Open Access).

14 Důkazem jsou například čtenáři i kritikou velmi dobře přijaté romány *The Mistress of Nothing* (2009) Kate Pullingerové, *Florence a Giles* (2010) Johna Hardinga, *The Asylum* (2013) Johna Harwooda, *Nestvůra z Essexu* (2016) Sarah Perryové, *Ve svitu plynových lamp* (2016) Stevena Pricea či *The Silent Companions* (2017) Laury Purcellové.

15 Mitchell 2010, s. 62.



příběh vystavěný na zápletku obsahující nějakou záhadu či tajemství, i když již ne v oné původní zidealizované viktoriánské podobě, a to především v důsledku absence jednoznačného (či dokonce šťastného) konce a stálé přítomnosti významotvorné metafikční roviny vyprávění. Spolu s příběhem a drobnokresbou prostředí, v němž se odehrává, pak ožívají i nejrůznější dobové postavy, nikoliv však jako obrazy puritánské spořádanosti, ale často jako jakási alter ega současného čtenáře.

Jednou z hlavních příčin této postupné divergence je skutečnost, že oblíbenost tohoto žánru je výrazně posilována nostalgií, kterou jeho čtenáři až idealisticky pociťují vůči tomu, co zjednodušeně považují za určující obecné znaky viktoriánského období — jmenovitě prosperitu, pevný společenský řád, jasnou hierarchii moci a rozpoznatelnou vědoucí autoritu —, jejichž nedostatek naopak pociťují ve svém vlastním životě. A protože tyto romány „do jisté míry oslavují viktoriánskou tradici, není možné je považovat za radikálněji podvratné“<sup>16</sup> ve smyslu postmodernistickém či poststrukturalistickém. Navíc tyto texty z definice reflektují tradici viktoriánského románu, a tudíž musí nevyhnutelně pracovat, větší či menší měrou, s jeho emblematickými rysy, které má naopak literární postmoderna tendenci odmítat. Co však především odlišuje neoviktoriánské romány od postmoderní historiografické metafikce, je jejich dané a jednotné historicko-geografické zasazení, v důsledku čehož v sobě zahrnují a usouvztažňují jak seberefektivní revizi, tak tradiční historický kontext. A tak ačkoliv je jistý „metafikční modus pro tento žánr nezbytný“,<sup>17</sup> je v porovnání s postmodernistickou prózou mnohem umírněnější co do rozsahu i potřeby zpochybnit narativní autoritu a narativní proces jako takový.

V nejširším slova smyslu tak lze neoviktoriánskou prózu definovat jako „současnou prózu, která se zabývá viktoriánským obdobím, a to buď na úrovni děje, či svou strukturou, případně obojím“.<sup>18</sup> Jedním z problémů takto volného vymezení, jak upozorňuje Christian Gutleben, jsou však díla, která záměrně vyobrazují a tím upevňují právě ony zavádějící, ale dlouhodobě ustálené stereotypní představy o viktoriánech a viktoriánství. Ačkoliv uznává, že většina současné neoviktoriánské prózy je v zásadě konzervativní, a to i přes své snahy zpochybnit či vyvrátit tyto stereotypy a klišé,<sup>19</sup> extrémní až reakční konzervatismus textů, které označuje termínem „retro-viktoriánské“, podle něj není motivován touhou předložit čtenářům minulost ve srozumitelné a přístupné podobě, ale nabídnout iluzorní, a proto utěšující, alternativu neuspokojivé a nedostačující přítomnosti.<sup>20</sup> Určující hybnou silou tohoto literárního ztvárnění je proto nostalgie.<sup>21</sup> Není to však záměrná připomínka osobité nostalgie typické pro viktoriánskou literaturu, jejíž nedílnou součástí bylo vědomí časového vývoje, tedy otázka, jak se současnost bude jevit budoucím generacím.<sup>22</sup> Tato touha po minulosti, která se v podstatě nikdy neodehrála, je pouhou účelovou reakcí na pocit

16 Gutleben 2001, s. 218.

17 Heilmann — Llewellyn 2010, s. 5.

18 Hadley 2010, s. 4.

19 Gutleben 2001, s. 7.

20 Tamtéž, s. 195.

21 Nostalgie obecně je jedním z určujících prvků neoviktoriánské prózy, zde jsou tedy myšleny její extrémní, eskapistické formy.

22 Chapman 1986, s. 7.

nespokojenosti potenciálních čtenářů plynoucí ze znepokojivého a mnohdy chaotického současného světa.

Je tedy třeba vyjasnit vztah mezi neoviktoriánskou prózou a minulostí, kterou ztvárňuje: tento vztah musí být dynamický a dialogický spíše než statický a odtažitě popisný, a zároveň musí reflektovat onu nedílnou rozporuplnost tohoto žánru, spočívající v jeho „souběžné touze [po] a obavě [z]“<sup>23</sup> odhalení skutečné podoby této minulosti. Jinými slovy, neoviktoriánští viktoriáni existují „zároveň v minulosti i mimo ni“ — bezpečně vzdálení v dávné minulosti, a přesto neustále vytrhováni ze svého specifického historického kontextu<sup>24</sup> pro potřeby současného čtenářského publika. Na rozdíl od historické prózy nejeví neoviktoriánská próza zvláštní zájem o významné historické události, ale je spíše fascinována vhledy do viktoriánské všednosti a každodennosti, přičemž různé dramatické až spektakulární výjevy z této „odvrácené“ strany dějin čtenáři inscenuje s až okázalou teatrálností. Ačkoliv je neoviktoriánská próza zařazována jako jeden z proudů prózy historické a do jisté míry je to zařazení oprávněné,<sup>25</sup> její autoři se snaží o přístup poněkud odlišný od tradičního historického vyprávění. S vědomím toho, že viktoriáni v mnohých ohledech předjímali moderní společenský a kulturní život a že mnohé jejich hodnoty a dosažené úspěchy jsou stále součástí soudobého světa, odmítl neoviktorianismus osmdesátých a devadesátých let minulého století představu viktoriánského období jako zcela odlišného a vzdáleného, ale zaměřil se spíše na spojitosti a kontinuitu mezi ním a současností.<sup>26</sup> Pozdější vývoj tohoto žánru nicméně zaujal pozici někde uprostřed krajních bodů nepřerušené kontinuity a naprosté rozdílnosti s tím, že bychom si měli uvědomit, že vztah mezi viktoriánskou minulostí a současností je utvářen současně jejich podobností i jinakostí. Tyto texty tak obsahují jak stopy odlišností, tak návazností, pojímajíce viktoriány nejen jako naše předky, ale „také jako náš občas nelichotivý (a nečekaný) zrcadlový obraz“.<sup>27</sup> Dialog, který se neoviktoriánská próza snaží navázat s minulostí, je dvoucestný proces, prostřednictvím něhož se snaží viktoriány „zasadit do příslušného historického kontextu a zároveň je využít pro současné potřeby, které naopak tento kontext smazávají“.<sup>28</sup>

Tato podvojná povaha neoviktoriánského přístupu k minulosti se odráží i ve výstižném synchronním vymezení tohoto žánru, tak jak ho formulují Heilmann a Llewellyn, totiž že nejde o tradiční historickou prózou zasazenou do příslušné éry, ale že se tyto texty „musí určitým způsobem vědomě zapojit do procesu (re)interpretace, (znovu)objevování a (re)vize ve vztahu k viktoriánství“, čímž se snaží modernímu publiku předkládat „alternativní pohled na devatenácté století“.<sup>29</sup> Neoviktoriánská próza poukazuje na analogie mezi minulostí a přítomností, přičemž akcentuje především nejrůznější neobvyklé, výstřední a někdy až deviantní tendence

23 Arias — Pulham 2009, s. xv.

24 Hadley 2010, s. 8.

25 I McGuire někdy označuje svůj román za historickou fikci (např. Historia Editor 2017).

26 Tento přístup tak měl za cíl vyvrátit thatcherovské politické přivlastnění si viktoriánské doby jako nostalgického návratu k hodnotám starých dobrých časů, tedy k něčemu vzdálenému a provždy ztracenému.

27 Tomaiuolo 2018, s. 3.

28 Hadley 2010, s. 6.

29 Heilmann — Llewellyn 2010, s. 4, 7.





a jevy, kterými se tehdejší spisovatelé hlavního proudu z důvodu přísných společenských a etických imperativů nemohli explicitně a otevřeně zabývat. Mezi tato témata patří záležitosti osobního až intimního rázu, jako například tajné milostné poměry, homosexualita, lesbianismus a rodinné problémy,<sup>30</sup> společensky nebezpečné jevy jako prostituce, alkoholismus a drogová závislost, ale také nejrůznější podoby násilí, jako jsou otevřený rasismus, brutální a sériové vraždy, a některé další projevy překračující hranice oficiálně deklarovaných dobových morálních a hodnotových norem.

Tyto texty tak záměrně „přepisují historická vyprávění tím, že zdůrazňují potlačené a zamlčované dějiny genderu a sexuality, rasy a impéria, a také zpochybňují konvenční pojetí historie jako takové“.<sup>31</sup> Snaží se tak podkrýt skutečnější a autentičtější tvář viktoriánského období skrytou za jejím idealizovaným veřejným obrazem vytvářeným oficiálními dobovými společensko-kulturními institucemi a jeho opětovným nostalgickým moderním vzýváním. Tento důraz na odhalování prvků viktoriánské nenormativnosti až monstrozity<sup>32</sup> je ale také reakcí na ozvěny romantismu ve viktoriánském románu, které odrážely přetrvávající fascinaci viktoriánů společensky okrajovými, záhadnými, hrůznými, či dokonce nadpřirozenými jevy, a to včetně jejich zasazení do neznámého, nehostinného, tajemného či exotického prostředí, které se z různých důvodů vymyká lidské kontrole a člověka tak přesahuje.<sup>33</sup> Tím však zároveň neoviktoriánská próza uspokojuje obdobnou fascinaci u svých současných čtenářů.

Redukovat neoviktorianismus na pouhé senzacechtivé zkoumání podivných a zvrácených aspektů odvrácené strany viktoriánské společnosti by proto bylo nepřesné a zavádějící, neboť by takové zjednodušení nebralo v potaz její dopady a přesahy do současnosti. Jak podotýká Tomaiuolo,

neoviktoriánský „projekt“ je mnohem více než jen necenzurovaná verze viktoriánské kultury, protože tím, že se snaží uspokojit jistý zájem o neznámé či méně známé aspekty viktoriánství, dokazuje, že přepisováním životních osudů našich předků je možné znovuobjevit sebe sama a zároveň si přiznat, že semínka mnohých našich úzkostí a obav byla zasetá již v devatenáctém století.<sup>34</sup>

Právě ona kombinace nenormativního historického pohledu a současné sebereflexivity činí tuto prózu poutavou a podnětnou pro čtenáře i spisovatele. Nejenže otevírá rozličné způsoby nahlížení na viktoriánskou éru z jiné, méně obvyklé perspektivy, ale také nám umožňuje srovnání, i když často nepřímé, s viktoriány a jejich osobitými

30 Kohlkeová a Gutleben tvrdí, že neoviktoriánská próza demytologizuje ideál viktoriánské rodiny tím, že ukazuje, že i tehdejší rodinné vztahy a atmosféra byly nezřídka narušovány stejnými jevy a lidskými vlastnostmi (např. egoismem, chamtivostí, chorobnou soutěživostí a sebeprosazováním či požitkářstvím), jako je tomu i dnes (Kohlke — Gutleben 2011, s. 10).

31 Kaplan 2007, s. 3.

32 Namátkou můžeme zmínit vraždícího limehouského golema z Ackroydova *Golema z londýnských doků*, záhadnou mořskou příšeru z *Nestvůry z Essexu* Sarah Perryové či cirkusové „lidské zrůdy“ z *The Palace of Curiosities* Rosie Garlandové.

33 Například romány sester Brontëových, Roberta Louise Stevensona, Arthura Conana Doylea či *Dracula* Brama Stokera.

34 Tomaiuolo 2018, s. 6.

znaky. Proto, jak je přesvědčena Marie-Luise Kohlkeová, tak jako čteme viktoriánské romány coby svého druhu zdroje informací o době jejich vzniku, i „neoviktoriánské texty se budou jednou číst pro svůj vhled do kulturní historie a společensko-politického dění konce dvacátého a začátku jednadvacátého století“.<sup>35</sup> A toto vymezení neo-viktoriánské prózy ji navíc pomáhá zbavit se omezující nálepky novodobé verze viktoriánských „šestákových krváků“.<sup>36</sup>

## SEVERNÍ VODY

Přestože se McGuireův román odehrává v Anglii viktoriánské éry, nelze ho označit za typický příklad neoviktoriánské literatury v tom smyslu, jak se tento druh historické prózy etabloval v průběhu posledního desetiletí minulého století a první dekády století stávajícího. Nesplňuje například bez výhrady ani jedno z pěti základních kritérií, které Louisa Hadleyová považuje za určující pro tento žánr: zaprvé totiž nevychází z konvencí hlavního proudu viktoriánského vyprávění, neboť se zaměřuje zejména na děj a dějové zvraty spíše než na důkladné vykreslení postav a prostředí, ze kterého pocházejí. Kromě toho román nenabízí žádný záměrně předkládaný etický rámec; zdá se, že spíše naopak se „nikdo na lodi z ničeho nepoučí, ani se nezmění“.<sup>37</sup> Dokonce i jeho hlavní představitel se neustále brání tomu, aby musel zaujmout jednoznačný morální postoj, a závěr příběhu tak zůstává ambivalentně otevřený. Zadruhé se román na první pohled přímo nevztahuje k žádnému konkrétnímu viktoriánskému intertextu; odkazuje se spíše k americké literatuře (*Bílá velryba*, *Mořský vlk*), případně k anglické literatuře, která se od viktoriánské tradice záměrně odvrací a spíše tak předjímá naraci modernistickou (*Srdce temnoty*, *Lord Jim*). Zařetění v příběhu nevstupují známé skutečné osoby z daného období, pouze jsou krátce zmíněny v jednom z rozhovorů o koloniální Indii.<sup>38</sup> Začtvrté román nezkoumá žádné ze specifických témat, kterými se zabývala dobová literární a obecně kulturní tvorba, neboť propuštění řadového polního felčara z armády, arktické velrybářství či pojistné podvody bychom mezi nimi hledali jen těžko. Zapáté pak příběh explicitním způsobem, například dvojí dějovou linií či současným autorským komentářem, neakcentuje vztah mezi minulostí a přítomností, ale po obsahové stránce zůstává beze zbytku zasazen do konce padesátých a začátku šedesátých let 19. století.

Přesto je ale možné vysledovat jisté podobnosti mezi románem *Severní vody* a viktoriánskou literární tradicí: jeho vyprávění je převážně přímočaré a chronologické, bez zásadnějších odboček, časových inverzí a souběžných dějových linií; ačkoliv je

35 Kohlke 2008, s. 13.

36 V originále „penny dreadful“, tj. brožovaná vydání hrůzostrašných povídek, které vycházely jednou týdně a jejichž výtisk stál jednu penny. Satirický seznam takzvaných prototypických ingrediencí neoviktoriánské prózy je možné najít na blogu Miriam Elizabeth Bursteinové *The Little Professor: Things Victorian and Academic* pod titulem „Rules for Writing Neo-Victorian Novels“ (Pravidla pro psaní neoviktoriánských románů).

37 Tóibín 2016.

38 Např. role, již sehráli John Nicholson a Charles John Canning během velkého indického povstání v roce 1857.





v jeho popředí akce a i jeho hlavní antagonista je spíše načrtnut zkratkou bez hlubšího psychologického vhledu, příběh nepostrádá zřetelný a nevyhnutelný ústřední konflikt, který lze interpretovat jako souboj dobra se zlem, nebo přinejmenším absence zla s čirou bezohledností, přičemž první zmiňované nakonec zvítězí a představitel „dobra“ zůstává jediným přeživším dějových martyrií. K tomuto úspěchu mu nicméně v závěru románu nepomůže šťastná náhoda, shoda okolností či zcela nečekaný zvrat událostí, jak je tomu nezřídka v románech viktoriánských, ale musí se do posledního momentu a v naprosto extrémních situacích spoléhat jen sám na sebe. Proto je také nucen k dosažení svého „morálního“ vítězství použít prostředky, ke kterým v příbězích jeho viktoriánských předchůdců hlavní hrdinové rozhodně nesaahají. Zcela jinak je tomu v průběhu románu, v němž jsou to právě náhody či nenadálé shody okolností, šťastné i neblahé, jež určují Sumnerův život: od jeho nešťastné eskapády s údajným pokladem v Dillí, přes dramatickou potyčku s Draxem v kajutě kapitána Brownleeho, až po takřka zázračné přežití v útrokách rozpáraného břicha zastřeleného ledního medvěda. Takovýto určující vliv náhody a (ne)prozřetelnosti osudu, kdy je jedinec takřka bezmocně odevzdán do rukou neznámých sil, jejichž působení nelze smysluplně vysvětlit ani racionální úvahou, ani jako výsledek boží spravedlnosti, naopak evokuje tradici pozdní viktoriánské prózy, zejména romány Thomase Hardyho. A právě tato kombinace osudových náhod a toho, že se jim Sumner pokusí vzeprít obdobnými prostředky, jaké používají jeho amorální protivníci, zneumožňuje vyvodit z příběhu jednoznačné morální ponaučení. Jeho hrdina totiž není ani zcela dobrý, ale ani zlý, je pouze rozhodnut přežít zlu navzdory, a tomu i v důsledku podřídit své svědomí.

Jak již bylo zmíněno, většina novější neoviktoriánské prózy rozšiřuje její původní definici tím, že nejen předkládá alternativní obraz viktoriánů a jejich doby, ale zároveň se snaží prostřednictvím historické paralely oslovovat zájmy současných čtenářů a hledat odpovědi na jejich otázky. McGuireův román je ukázkovým příkladem právě této strategie: předkládá totiž neobvyklý pohled na spodní, až deviantní segment viktoriánské společnosti, zejména na svět námezdních námořníků a lovců velryb, v němž nechybí takové patologické jevy jako alkoholismus a drogové závislosti, násilná sodomie, znásilnění a sériové vraždy. Samotný fakt že oba ústřední antagonisté příběhu mají daleko ke spořádaným členům středostavovských společenských kruhů — slušný a přemýšlivý Patrick Sumner je zároveň vlastním svědomím pronásledovaný ztroskotanec se závislostí na opiu a Henry Drax je asociální, nevypočitatelný psychopat, násilník, rváč a pijan — napovídá, že čtenáři mohou očekávat jinou podobu a intenzitu jejich konfliktu, než jakou jim nabízí konvenční viktoriánský román.

McGuireovo vyobrazení posádky velrybářské lodi je také pro současného čtenáře věrohodnější a přesvědčivější než většina z tematicky obdobně zaměřených literárních děl 19. století, a to především díky své explicitnosti a doslovnosti. Tito převážně drsní, hrubí a nevzdělaní muži, jejichž hlavní pohnutkou pro účast na expedici byla vidina výdělků kombinovaná s možností úniku před vlastní problematickou minulostí, mají velmi daleko ke stereotypním čestným a zásadovým viktoriánským gentlemanům. Samotný kapitán lodi Brownlee je v zásadě politováníhodná postava s jen málo vlastnostmi hodnými úcty či obdivu: po katastrofálním neúspěchu své předchozí výpravy ví, že stát se konspirátozem pojistného podvodu je jeho jedinou šancí na to, velet další velrybářské výpravě. Vyprávění tak k Brownleemu přistupuje od



začátku s notnou dávkou ironie — nejprve mu není umožněno vybrat si svou posádku, neboť to za něj udělá vypočítavý a lstivý majitel lodi Baxter; ačkoliv ví, že jeho hlavním úkolem bude poškodit loď a pak předstírat její ztroskotání, Brownlee si bláhově nalhává, že za polárním kruhem na něj čeká netušené množství velryb; a také se domýšlivě považuje za zdatného „znalce lidské povahy“,<sup>39</sup> přičemž není ani v náznaku schopen odhadnout skutečnou osobnost Henryho Draxe.

Namísto detailního popisu prostředí lodi a činností členů posádky tak román nabízí mnohem barvitější pohled na jejich nezřídka drsnou mluvu, neotesané způsoby, násilnické sklony, oportunistické chování a povrchní hodnoty. Právě jazyk postav je to, co nejzřetelněji odlišuje toto vyprávění od jeho viktoriánských předchůdců. McGuire připouští, že neví, jaká byla ve skutečnosti mluva těchto velrybářů, ale jisté je, že se příliš nepodobala soudobému literárnímu jazyku. To byl hlavní důvod, proč nakonec pro svůj příběh zvolil směsici dickensovské a současné angličtiny okořeněné notnou dávkou nadávek a klení, která je sice ve výsledku nezatížená viktoriánským imperativem dekora a jazykové korektnosti,<sup>40</sup> ale přesto pracuje s archaickými jazykovými prostředky, které jí dodávají na dobové autentičnosti. Tyto rysy a vlastnosti činí jeho postavy nejen uvěřitelnějšími, ale také přístupnějšími pro identifikaci ze strany čtenářů — ani ne tak na osobní rovině v důsledku absence jejich hlubšího psychologického vykreslení, ale spíše stran jejich morálních dilemat, jimž jsou vystavováni v důsledku konkrétních událostí a dějových zvratů.

Kromě toho se román také dotýká některých částečně zamlčovaných dobových událostí, zejména krutostí spáchaných britskými kolonialisty v Indii, konkrétně během potlačování velkého povstání v roce 1857, což bylo téma, kterému se soudobá literatura ještě po několik desetiletí vyhýbala. Ačkoliv zde koloniální Indie vystupuje pouze jako pozadí jedné z událostí ze Sumnerovy minulosti, příběh sugestivně akcentuje arogantní pocit rasové nadřazenosti, krutost, lhostejnost a chamtivost ze strany Britů, kteří jsou povětšinou přesvědčeni, že „úděl bílého muže“ lze nejlépe vykonat prostřednictvím násilného podrobení jiných národů. Později, poté co Sumnerovi zachrání život inuitští lovci a přinesou jej na misionářskou stanici, se obdobný, ač ne tolik tvrdý a nesmlouvavý postoj ozývá v promluvách místního anglického kněze — v zásadě slušného a laskavého muže, jehož dennodenní přežití v mrazivém arktickém podnebí je závislé na pomoci domorodých obyvatel. Navzdory jejich zdvořilému nezájmu se tvrdošíjně snaží o jejich obrácení na pravou víru a blahosklonně je považuje za sice milé ale jinak „velmi primitivní a dětinské, skoro neschopn[é] abstraktního uvažování nebo jakýchkoliv vyšších citů“.<sup>41</sup> Proto neustále nabádá Sumnera, aby s nimi jednal tak, aby v něm mohli spatřit „dobrý příklad civilizovaných ctností“.<sup>42</sup> Avšak zahořklý Sumner, který už poznal, čeho všeho jsou za určitých okolností „civilizovaní“ lidé schopní, tento podle svého názoru pomýlený požadavek podrážděně odmítá.

Další aspekt, který odlišuje *Severní vody* od pouhé imitace viktoriánského románu, je skutečnost, že děj doslova překypuje scénami plnými hrubostí, násilí a obscenit, výjevy plnými krve, tělesných orgánů, výkalů a zápachů. Jejich prostřednictvím se

39 McGuire 2017, s. 19.

40 Rigsby 2016.

41 McGuire 2017, s. 235.

42 Tamtéž, s. 243.



román snaží vtáhnout čtenáře do děje a atmosféry, ačkoliv se jeho vyprávění zároveň daří udržovat si úmyslný odstup od příběhu, který předkládá. Již dříve zmíněná úvodní věta románu takový odstup navozuje, a v tomto ohledu tak připomíná svého známějšího předchůdce, román *Kvítek karmínový a bílý* Michela Fabera, jehož úvodní řádka — „Pozor, kam šlapete. A buďte ve střehu, ještě se vám to bude hodit“<sup>43</sup> — vyvolává iluzi, že příběh je svébytnou a samostatnou realitou plně pod kontrolou vypravěče, čímž obrací pozornost čtenáře k (meta)fikčnosti narace a vytváří dojem hravosti ze sdílené ostražitosti vůči povaze tvůrčího psaní.<sup>44</sup> Navíc skutečnost, že se McGuireovo vyprávění striktně drží příběhu a obsírněji nevysvětluje či nekomentuje psychologické motivy jednání postav, poskytuje čtenáři prostor si je dovozovat či domýšlet a potažmo se tak aktivně podílet na interpretaci děje.

Právě tento vědomý metafikční odstup umožňuje neoviktoriánské próze oprostit se od nostalgického chápání viktoriánské éry jako něčeho vzdáleného a navždy ztraceného, a namísto toho se soustředit na hledání možných spojitostí a podobností mezi přítomností a minulostí. Tento přístup vychází z premisy, že „přítomnost se vyvinula z viktoriánského historického kontextu“<sup>45</sup> a že viktoriánské hodnoty a dosažené úspěchy ve skutečnosti nikdy nepřestaly utvářet následný vývoj britské společenské, ekonomické, politické a kulturní reality. Jak již bylo řečeno, v průběhu posledních desetiletí se většina neoviktoriánských textů snažila najít jakousi střední cestu v odhalování jak kontinuit, tak diskontinuit, jež jsou „podmíněny existencí stabilní identity jak viktoriánů, tak i nás samotných“.<sup>46</sup> Také *Severní vody* zaujímají stejný přístup: volbou upadajícího velrybářského průmyslu jako výchozího pozadí svého příběhu na jednu stranu vykreslují něco neznámého a již neexistujícího, ale zároveň toho využívají jako výchozího bodu pro vyprávění, které zkoumá aspekty lidské povahy, jež i v měnícím se světě zůstávají v podstatě neměnné. Stejně jako se viktoriáni museli přizpůsobit změnám v důsledku průmyslového, vědeckého a technologického vývoje, i v současném světě obdobné, ač daleko rychlejší a překotnější pokroky ovlivňují naši každodenní existenci a sociální vztahy zejména neustálou proměnou komunikačních a informačních systémů. Situace, kdy ropa a zemní plyn jako paliva vytlačily velrybí tuk, a tím přivedly velrybářství k zániku, což v důsledku ohrozilo krachem majitele lodí a vzalo práci mnoha lidem, je jedním z příkladů takové změny. McGuireův román nejenom ukazuje, jak mohou různí lidé odlišně reagovat na takovéto okolnosti, ale také prostřednictvím nepřikrášlené a opravdově působící mluvy, chování a uvažování postav účinně oslovuje pocity a starosti současných čtenářů.

Román také dokládá tvrzení, že někteří autoři neoviktoriánské prózy neváhají ve svých příbězích zobrazit nejružnější podoby násilí a utrpení.<sup>47</sup> Proto je jedním z prvků, které tato literatura přejala od postmodernismu, akcentovaný tropus monstrosity, který — jak poznamenává Andrew Gibson — představuje „to, co je vyloučeno normativním soudem, [...] jinakost, která podřívá pojetí člověka jako jednotné,

43 Faber 2018, s. 13.

44 Heilmann — Llewellyn 2010, s. 15.

45 Hadley 2010, s. 4.

46 Mitchell 2010, s. 60.

47 Namátkou můžeme zmínit například Petera Ackroyda, Michela Fabera, Lee Jacksona či Rosie Garlandovou.



poznatelné bytosti“.<sup>48</sup> Různé podoby násilí a násilných výjevů prostupují příběhem *Severních vod*, ať už je to obyčejná hospodská rvačka, harpunování velryb, zabíjení tuleních mláďat, znásilnění, ublížení na zdraví, či dokonce vražda, a jeho vyprávění doslova překypuje explicitními a detailními popisy těchto činů. Avšak je to především obludnost ztělesněná Henrym Draxem, nebezpečným psychopatem, který neváhá zneužít, napadnout a zabít kohokoliv, kdo mu stojí v cestě za uspokojením jeho zvířecích tělesných potřeb, jež dodává románu jeho osobitou dynamičnost. Draxovy skutky se vzpírají jakémukoliv chápání, protože jsou svojí podstatou nelidsky nemilosrdné a kruté. Jeho mysl totiž zcela postrádá nezbytné sociální a emoční schopnosti, které by mu umožnily vnímat a rozpoznat pocity a potřeby druhého člověka, což mu velí vždy sledovat výhradně svá bezprostřední nutkání bez ohledu na jejich důsledky.

S tématem násilí úzce souvisí i téma zločinu a kriminality, a proto neoviktoriánský román často využívá prvků žánru kriminální a detektivní prózy. Heilmann a Llewelyn pak zmiňují i některé další důvody, proč jsou neoviktorianismus a detektivní žánr přirozeně kompatibilní: historická próza a odhalování zločinu jsou si podobné v tom, že vycházejí z procesu shromažďování faktů a důkazů a pátrání po jejich správné interpretaci; právě ve viktoriánském období se objevily první detektivní příběhy; a téma kriminality efektivně umožňuje této literatuře poodhalovat temné a neznámé stránky viktoriánské společnosti.<sup>49</sup> Mnohé z těchto románů poukazují na to, že v této době byly moderní policejní vyšetřovací metody stále ještě v plenkách, následkem čehož v nich zůstává zločin neobjasněn, případně, jako například v Ackroydově *Golemovi z londýnských doků*, nechají hlavního vyšetřovatele dojít k mylnému závěru. Kromě toho osoba, která provádí toto vyšetřování, ani zdaleka nemusí být profesionálním detektivem či policejním inspektorem, jako například v Barnesově románu *Arthur & George*, v němž se role vyšetřovatele a hledače spravedlnosti ujme spisovatel Arthur Conan Doyle. Vyšetřovatel také může využít pomoci neprofesionála, jako například v Priceově *Ve svitu plynových lamp*, kde detektiv spojí své síly s na vlastní pěst pátrajícím gentlemanem. Předmětem vyšetřování navíc ani nemusí být zločin jako takový, jako například v *Posedlosti* A. S. Byattové, kde dva literární badatelé pátrají po stopách utajovaného milostného poměru mezi známým viktoriánským básníkem a méně známou spisovatelkou.

To je také do jisté míry případ *Severních vod*, které sice nejsou formálně příkladem kriminálního žánru, neboť jejich čtenáři od začátku vědí, kdo jsou pachatelé většiny zločinů, a také v příběhu nefiguruje žádný detektiv či vyšetřovatel, který by se snažil vraždy a pojistný podvod objasnit. Avšak Sumner je okolnostmi opakovaně přinucen vzít na sebe roli amatérského vyšetřovatele a pátrat po stopách a důkazech, které by vedly k odhalení identity pachatelů a skutečné povahy jejich zločinů. Ačkoliv román využívá prvků detektivního vyprávění, v závěru přechází do žánru thrilleru, a poslední tři kapitoly, v nichž nejprve v sebeobraně zabije Draxe, přelstí a okrade Baxtera a posléze uprchne před policejním stíháním z Anglie do Německa, tak mají podobu moderního akčního příběhu spíše než viktoriánského dobrodružného vyprávění.

Pojítkem, které v první řadě činí příběh *Severních vod* blízkým současnému čtenáři a jeho životní zkušenosti, je etický rozměr textu. Na základě conradovského

48 Gibson 1996, s. 238–239.

49 Heilmann — Llewelyn 2010, s. 16.



morálního rámce, rozvíjeného zejména v románech *Srdce temnoty* a *Lord Jim*, a pojetí etiky Emmanuela Lévinase jako etiky vztahu k jinakosti, v níž prostřednictvím níž je vlastní já „zvětšené a obohacené druhým a tak přesahuje hranice své sobeckosti“,<sup>50</sup> román posouvá Marlowova a Jimova dilemata dále směrem k extrémní pozici: nejenže Sumner dostává „druhou šanci“, neboť prokázal morální pevnost a odpovědnost tváří v tvář bezohledné ničemnosti, ale je také okolnostmi donucen se aktivně postavit čirému zlu, krutosti a bezcitnosti přesahující nejen jeho dosavadní zkušenost, ale i obecné chápání lidskosti. V postavě Henryho Draxe se tak McGuireův hrdina střetává s jedincem, jehož neprostá egocentrická nesmlouvavost činí jakýkoliv pokus jiného člověka se k němu eticky vztahovat v podstatě nemožným. Ve svém zvráceném vnímání světa totiž Drax považuje jakýkoliv projev laskavosti či altruismu za slabost a okamžitě ho zneužije k vlastnímu prospěchu, což s sebou pro něj navíc často nese nutnost zbavit se daného dobrodince jako nechtěného svědka zločinu. Bezohledný a zvrácený pragmatismus, který staví uspokojování vlastních potřeb a chutí nad jakýkoliv zákon či normativ lidského jednání, mu dovoluje páchat ty nejhorší činy bez ohledu na jejich tragické důsledky. Dobro a zlo jsou pro něj pouze prázdná slova bez jednoznačného obsahu, nikoliv závazné kategorie, podle nichž by měl posuzovat své činy, neboť ty jsou pro něj ospravedlnitelné výhradně užitečností při dosažení vlastního uspokojení. Navíc je přesvědčen, že nejen on, ale všichni lidé jsou takoví, což činí jeho „logiku“ nevyvratitelnou racionální argumentací, pročez Sumner brzy pochopí, že diskutovat s Draxem je „jako křičet do temnoty a očekávat, že temnota odpoví stejnou řečí“.<sup>51</sup> Román si tak klade otázku, jakým způsobem by měl člověk reagovat na zlo a krutost, jež jsou natolik bestiální, že se vzpírají veškerým pravidlům přijatelného lidského soužití, aniž by zároveň rezignoval na své vlastní etické principy.

Sumnerovo morální vítězství je však přeci jen poněkud jiné povahy, než jaké pociťuje Marlow v *Srdci temnoty*, neboť Marlow se osobně neocitne v extrémní situaci spočívající v tom, že by musel čelit bezmeznému lidské krutosti, případně nutkání se k ní připojit nebo ji alespoň mlčky trpět. Jeho vyprávění je tak spíše varovným příběhem o tom, jak se patologický egoismus a narcisismus snadno promění v čisté zlo, ve kterém však on sám figuruje převážně jako pozorovatel. Jeho morální dilema tak má spíše podobu vnitřního zápasu se sebou samým: nejprve když se v srdci Konga snaží sebrat veškerou svou vnitřní sílu a odolat svůdnému „volání divočiny“ odhodit zásady civilizované slušnosti a oddat se nespoutanému a osvobozujícímu divošství; a později, v Bruselu, během setkání s Kurtzovou snoubenkou, když dokáže potlačit potřebu předvést svou znalost skutečnosti a prožitou zkušenost ve prospěch dobrého pocitu druhého člověka. Oproti tomu je Sumnerův zápas určujícím způsobem podmíněn přítomností vnějšího zla v podobě Draxe a později Baxtera. Také arktická krajina *Severních vod* hraje poněkud odlišnou roli než africká džungle v Conradově románu — prakticky neobydlená, v dané době neoplývající zpeněžitelnými zdroji, se svou zlověstně mocnou mrazivou tichostí a nevzrušeností vzbuzuje u svých evropských návštěvníků respekt spíše než sebevědomou a mocichtivou touhu si ji podrobit. Čemu Sumner opakovaně vzdoruje, je svůdné nutkání upadnout do morálně nezodpovědné lhostejnosti vůči zlu páchanému na jiných a vůči jejich utrpení. Jeho výsledné rozhodnutí vzepřít se Draxovu a Baxte-

50 Kohlke — Gutleben 2010, s. 20.

51 McGuire 2017, s. 175.



rovu morálnímu relativismu a aktivně se postavit jejich podlosti je tak možné chápat jako čin vykonaný v zájmu druhého, ač svou tvář blíže nespecifikovaného člověka.

Naopak podobně jako Conradův, i McGuireův román ukazuje, jak zničující dopady může mít čiré zlo na psychiku lidí, kteří s ním přijdou do styku, zejména pokud je mu někdo dlouhodobě vystaven, nebo se dokonce poddá těm nejsobečtějším a nejbrutálnějším nutkáním a potřebám: Kurtz se propadne do paranoidního šílenství a alkoholismus a bezmezný chtíč udělají z Draxe lidskou trosku. Stejně jako Conrad, ani McGuire v závěru svého příběhu nenabízí morální rozhrěšení prostřednictvím jednoznačného zobecňujícího soudu či nadějeplné vize, a stejně jako Conrad i on končí své vyprávění metaforickým obrazem temnoty: zatímco Marlow a jeho posluchači pozorují z paluby lodi plynoucí vodu mořského odlivu „jako by směřovala do srdce nesmírné temnoty“,<sup>52</sup> Sumner se v berlínské ZOO upřeně dívá do očí lednímu medvědu, který

[z]avětrí, upře na Sumnera pohled a jeho pronikavé oči jsou jako mořské úžiny vedoucí do větší temnoty. Sumner by rád odvrátil zrak, ale nemůže. Medvěd ho pohledem drží. [...] Sumnera na okamžik přepadne strach a pak, jakmile strach začne mizet a slábnout, pocítí neočekávané bodnutí osamělosti a touhy.<sup>53</sup>

Sumner pochopí, že jeho morální vítězství nebylo v žádném případě konečné a že ona temnota medvědovy jinakosti, nahánějící strach, pouze poukazuje na záhadné a zlověstné hlubiny jeho vlastní duše. Temnota medvědových očí ale také může odkazovat na děsivé a deprimující zkušenosti, které si odnesl ze svého arktického dobrodružství, tedy na temnotu v něm již navždy přítomnou.<sup>54</sup> Příběh tak končí hrdinovým uvědoměním si skutečnosti, že etické bytí jednotlivce vyžaduje neustálé a vytrvalé úsilí v sebeovládání a odříkání, že ocenění či odměna za toto úsilí jsou velmi nejisté, a tudíž že neopětované žití pro druhé může snadno vyústit ve frustrující osamělost, odloučenost či skličující úzkost.<sup>55</sup>

## ZÁVĚR

V kontextu vývojových tendencí neoviktoriánské prózy posledních let představují *Severní vody* pozoruhodný příspěvek k tomuto žánru. Přestože román jednoznačně

52 Conrad 1980, s. 95.

53 McGuire 2017, s. 285–286.

54 Zde se nabízí srovnání se závěrem McCarthyho *Krvavého poledníku*. Stejně jako McCarthyho bezejmennému klukovi, i Sumnerovi se podaří s vypětím všech sil uchovat si svou duši a své svědomí navzdory tomu, že byl vystaven enormnímu tlaku ze strany zla. Na rozdíl od kluka se ale Sumner nakonec odhodlá postavit se zlu čelem a jít s ním do přímého souboje doslova na život a na smrt, ve kterém nakonec vítězí, a tudíž přežije. Oproti tomu kluk, jenž se tomuto střetu vyhnul, se jeho stínu nikdy nezbavil a zlo si ho, i jeho duši, nakonec našlo, i když až po takřka třiceti letech.

55 Závěr románu ale také v náznaku nabízí možnost interpretace ve smyslu Sumnerovy podvědomé touhy vrátit se do divočiny, kde se „podruhé narodil“, a k pudovému životu jejích obyvatel, mezi nimiž mu tíha tohoto břemene připadala snesitelnější.





nesplňuje již dříve formulované charakteristické rysy tohoto druhu literatury, a to především tím, že systematicky neodkazuje na některé z konvencí viktoriánského vyprávění, nezabývá se přímo ke specifickému viktoriánskému literárnímu textu a nezabývá se tématem, které by lidé této doby vnímali jako společensky a/nebo kulturně zásadní, beze zbytku vyhovuje pozdějšímu vymezení tohoto žánru, které zdůrazňuje dvě zásadní kritéria: zaprvé, neoviktoriánská próza se zabývá tématy a jevy, které byly pro viktoriány tabu, veřejně se o nich nemluvilo nebo byly tajné či utajované, a tudíž o nich viktoriánští spisovatelé nemohli otevřeně psát; a zadruhé, její příběh musí být relevantní pro čtenáře tím, že mu předkládá spojitosti a souvislosti mezi viktoriánskou érou a současností. Autentickým vyobrazením chování, způsobů a mluvy soudobé velrybářské komunity, od vlastníků lodí až po obyčejné harpunáře a námezdní lodníky, román barvitě vykresluje prostředí, se kterým se středostavovský viktoriánský čtenář jen stěží setkal na stránkách svých oblíbených románů, a pokud ano, pak tak jeho autor činil spíše v náznaku, bez jadrné či naturalistické doslovnosti. Zároveň však McGuirovo psaní nepostrádá moderní senzibilitu — jeho styl je nepřikrášlený, mluva postav syrová, prostá archaismů, eufemistických výrazů, až takřka libující si v nesčetných na detailu založených popisech a obrazech násilí, bolesti a tělesnosti, ale přesto zároveň dokáže předkládat barvitě, až poetické výjevy z rozlehlé a nerušené arktické přírody. Jeho postavy, vyobrazené především prostřednictvím svých činů a promluv, také dodávají příběhu na dynamice, a jejich uvažování, mluva a motivy jednání je činí blízké současnému čtenáři.

Právě arktická krajina hraje v *Severních vodách* velmi důležitou úlohu, která ani zdaleka není redukována na prosté místo děje. Ačkoliv jsou si tehdejší Evropané vědomi její nehostinnosti a nedostatečné bohatosti na využitelné přírodní zdroje, snaží se alespoň beze zbytku vyčerpát vše, co je v ní dostupné a zpeněžitelné, když už si ji nemohou podrobit a zotročit „standardnějším“ kolonizačním způsobem. Román tak nabízí i postkoloniální interpretační rovinu, neboť některé zásadní formativní zážitky a zkušenosti v Sumnerově životě se odehrály v koloniální Indii, na arktické misionářské stanici a během jeho pobytu mezi Inuity. Arktická příroda je v příběhu také úzce spjata s vývojem Sumnerova etického smýšlení. Jeho původní představa, že si v pusté a ledové dálavě odpočine od problémů a morálních dilemat svého předchozího života, se brzy ukáže jako zcela iluzorní. Nejenže mu arktická divočina nedopřeje vytouženého klidu a času pro urovnání myšlenek a vytěsnění neodbytné minulosti, nýbrž mu rovnou připraví kritické momenty, které po něm vyžadují právě taková rozhodnutí, o kterých doufal, že jich tam bude zproštěn. Namísto i ve viktoriánské době přetrvávající romantické představy rozjímání v až transcendentní majestátnosti divočiny, díky němuž bude moci po návratu začít nový život, je Sumner postaven před dilema buď aktivně jednat ihned, nebo se podvolit zlu a tím se zcela vzdát kontroly nad svým osudem. A tak je místo oddávání se duchovním činnostem vystaven tvrdé a nemilosrdné zkoušce charakteru, která ho přinutí zásadně přehodnotit a změnit své dosavadní uvažování a jednání, a to především ve světle poznání, že bezskrupulóznímu zlu není možné úspěšně vzdorovat pouze prostředky v mezích pravidel lidské slušnosti a ohleduplnosti.

Specifickou úlohu hraje v románu, a potažmo i ve čtenářově vědomí, náhoda jako prostředek k rozvoji děje. Po většinu příběhu náhoda či nenadálá shoda okolností zcela zásadně ovlivňuje Sumnerův osud. Často se tak stává účastníkem událostí, které

se mu dějí a nad nimiž nemá téměř žádnou kontrolou. V drtivé většině těchto případů jde smůla ruku v ruce se šťastnou náhodou, díky níž nakonec přežije. Obdobné užití náhody lze vysledovat i v tradici realistického viktoriánského románu, nicméně fakt, že ve všech těchto případech se hrdinovy skutečné úmysly a pohnutky stávají víceméně irelevantními vzhledem k výsledné skutečnosti, a on se tak ocitá v moci jakýchsi vyšších sil osudu, odkazuje spíše k naturalistické tvorbě Thomase Hardyho. Tento dějotvorný princip je narušen až v samotném závěru románu, kdy se Sumner rozhodne vzít osud do svých rukou a aktivně se pustí do souboje s Baxterem a Draxem. A ačkoliv mu i v tomto případě pomůže šťastná náhoda, když v nočním duelu v docích Drax nejprve zastrelí sluhu Stevense, kterého mylně považuje za Sumnera, rozhodujícím faktorem, který zapříčiní, že z obou těchto soubojů vyjde Sumner vítězně, je jeho rozhodnutí uchýlit se k prostředkům a zbráním, kterým se doposud vyhýbal a kterými do té doby disponovali jeho protivníci — lsti, lži, přetvářce a násilí. A právě tímto vzepřením se osudu prostředky neslučitelnými se soudobým obecným etickým kodexem se McGuireův román od svých viktoriánských předchůdců odlišuje.

McGuireův smysl pro detail je obzvláště patrný a účinný v zobrazení rozličných a velmi intenzivních podob tělesnosti a smyslovosti,<sup>56</sup> a to opět s takovým důrazem, doslovností a syrovostí, jimiž by byl středostavovský viktoriánský čtenář přinejmenším zaskočen. Jeho mikrokosmos zapadlých doků se špinavými nálevnami a lacinými nevěstinci, velrybářských lodí s námezdními lodníky a harpunáři často neotesaných způsobů a volných mravů anebo později až hrozivě nehostinné arktické krajiny je bohatým zdrojem takových popisů a obrazů — zvuků, zápachů, pohybů, libých i nelibých pocitů, tělesných projevů a potřeb, slastí i bolestí. Jeho postavy, dobré i zlé bez výjimky, jsou tak nepřetržitě vystavovány silným smyslovým vjemům a neodbytným tělesným potřebám, kterým nejsou schopni se ubránit, případně jim odolat. Nejzřetelnějším důsledkem této strategie je podkopávání vznešených ideálů lidskosti ve prospěch vyobrazení lidství v jeho fyziologické nahotě, která nicméně i humánně smýšlejícím postavám soustavně klade překážky a nastavuje limity jejich etickému uvažování a rozhodování, což je také možné vnímat jako polemiku s viktoriánským ideálem mravní nadřazenosti ducha nad hmotou.

Specifickým případem tohoto vyobrazení tělesnosti jsou pak četné zásahy do lidského těla, zejména, i když ne výlučně, násilného charakteru. Nejružnější projevy násilí obecně jsou v románu silně akcentovány, avšak tyto občas zdánlivě příliš explicitně vylíčené násilné scény nejsou ani zdaleka samoúčelné. Jejich přítomnost se totiž ukazuje jako nezbytná pro vystavění etického rámce příběhu, protože nebýt extrémního jednání Henryho Draxe, Patrick Sumner by nejspíše v sobě nenašel dost síly k oživení svého znečitlivělého smyslu pro morální povinnost a zodpovědnost. Prvky násilí a monstrozity proto nevedou pouze k ontologickým a epistemologickým otázkám plynoucím z uměleckého vyobrazení viktoriánů a jejich světa, ale také k etickému tážení stran krajních mezi lidskostí a humánním jednáním. Tím, že své postavy vystavuje různým podobám společenské a morální deviace, neoviktoriánská próza funguje jako „etické memento možností lidské jinakosti“.<sup>57</sup> Tento etický rozměr představuje jeden ze zásadních prostředků, kterými tato vyprávění problematizují

56 Těto skutečnosti si ve své recenzi všímá i Tóibín 2016.

57 Gutleben — Wolfreys 2010, s. 67.



hodnoty a názory čtenářů týkající se jejich vztahu k jinému, čímž je nutí vytvářet smysluplné vztahy a paralely mezi daným historickým obdobím a vlastní přítomností. V tomto ohledu se román ukazuje jako mimořádně důsledný, výmluvný a srozumitelný, a to zejména návazností na conradovské pojetí morálního dilematu a jeho následnou revizí. Společně se skrytou intertextovostí prostřednictvím nepřímé polemiky s některými výše zmíněnými typickými aspekty či tématy prózy 19. století tak tato nenormativnost McGuirových viktoriánů a její etické implikace představují hlavní důvody, proč lze *Severní vody* oprávněně považovat za zajímavý příklad neo-viktoriánské prózy.

## LITERATURA

- Arias, Rosario — Pulham, Patricia. „Introduction“. In *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*. Eds. Rosario Arias — Patricia Pulham. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, s. xi–xxvi.
- Cartwright, Justin. „The North Water by Ian McGuire Review — a Shocking Evocation“. *The Guardian*, 5. 2. 2017. [online]. [cit. 28. 5. 2020]. Dostupné z <https://www.theguardian.com/books/2017/feb/05/the-north-water-ian-mcguire-review>.
- Chapman, Raymond. *The Sense of the Past in Victorian Literature*. London: Croom Helm, 1986.
- Conrad, Joseph. *Lord Jim*. Přel. Magda Hájová. Praha: Mladá fronta, 1959.
- Conrad, Joseph. *Srdce temnoty*. Přel. Jiří Munzar. Praha: Vyšehrad, 1980.
- Dunmore, Helen. „The North Water by Ian McGuire Review — a Voyage into the Heart of Darkness“. *The Guardian*, 19. 2. 2016. [online]. [cit. 20. 5. 2020]. Dostupné z <https://www.theguardian.com/books/2016/feb/19/the-north-water-ian-mcguire-review>.
- Evans, David. „Ian McGuire, *The North Water*: Subtle as a Harpoon in the Head, but Totally Gripping“. *The Independent*, 9. 2. 2016. [online]. [cit. 20. 5. 2020]. Dostupné z <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/ian-mcguire-the-north-water-subtle-as-a-harpoon-in-the-head-but-totally-gripping-book-review-a6856011.html>.
- Faber, Michel. *Kvítek karmínový a bílý*. Přel. Viktor Janiš. Praha: Argo, 2018.
- Forbes, Malcolm. „The North Water Review“. *The Financial Times*, 5. 2. 2017. [online]. [cit. 4. 5. 2020]. Dostupné z <https://www.ft.com/content/3d37ccfc-c68c-11e5-b3b1-7b2481276e45>.
- Gibson, Andrew. *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- Gutleben, Christian. *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Amsterdam — New York: Rodopi, 2001.
- Gutleben, Christian – Wolfreys, Julian. „Postmodernism Revisited: The Ethical Drive of Postmodern Trauma in Neo-Victorian Fiction“. In *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*. Eds. Marie-Luise Kohlke — Christian Gutleben. Amsterdam — New York: Rodopi, 2010, s. 37–72.
- Hadley, Louisa. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Heilmann, Ann — Llewellyn, Mark. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Historia Editor. „Historia Interviews: Ian McGuire“. *Historia*, 11. 3. 2017. [online]. [cit. 12. 5. 2020]. Dostupné z <http://www.historiamag.com/historia-interviews-ian-mcguire/>.
- Hunt, Drew. „Ian McGuire: Questions & Answers“. *Foyles.co.uk*, nedatováno. [online]. [cit. 12. 5. 2020]. Dostupné z <https://www.foyles.co.uk/Ian-McGuire>.

- Kaplan, Cora. *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Kohlke, Marie-Luise. „Introduction: Speculations in and on the Neo-Victorian Encounter”. *Neo-Victorian Studies*, 1, 2008, č. 1, s. 1–18. [online]. [cit. 10. 5. 2020]. Dostupné z [http://www.neovictorianstudies.com/past\\_issues/Autumn2008/NVS%201-1%20M-Kohlke.pdf](http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Autumn2008/NVS%201-1%20M-Kohlke.pdf).
- Kohlke, Marie-Luise — Gutleben, Christian. „Introduction: Bearing After-Witness to the Nineteenth Century”. In *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*. Eds. Marie-Luise Kohlke — Christian Gutleben. Amsterdam — New York: Rodopi, 2010, s. 1–34.
- Kohlke, Marie-Luise — Gutleben, Christian. „Introducing Neo-Victorian Family Matters: Cultural Capital and Reproduction”. In *Neo-Victorian Families: Gender, Sexual and Cultural Politics*. Eds. Marie-Luise Kohlke — Christian Gutleben. Amsterdam — New York: Rodopi, 2011, s. 1–42.
- McCarthy, Cormac. *Krvavý poledník aneb Večerní červánky na západě*. Přel. Martin Svoboda. Praha: Argo, 2019.
- McGuire, Ian. *Severní vody*. Přel. Petra Johana Poncarová. Brno: Host, 2017.
- Mitchell, Kate. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- O'Donnell, Paraic. „The North Water by Ian McGuire Review: The Elements of Style”. *The Irish Times*, 13. 2. 2016. [online]. [cit. 27. 4. 2020]. Dostupné z <https://www.irishtimes.com/culture/books/the-north-water-by-ian-mcguire-review-the-elements-of-style-1.2532589>.
- Rigsby, Joshua. „The North Water: A Blood-Drenched Tale of Arctic Whalers”. *The Los Angeles Review of Books*, 3. 5. 2016. [online]. [cit. 7. 5. 2020]. Dostupné z <https://lareviewofbooks.org/article/the-north-water-a-blood-drenched-tale-of-arctic-whalers/#!>.
- RNZ. „A Wild, Dark Whaling Tale”. *Radio New Zealand*, 11. 3. 2017. [online]. [cit. 7. 5. 2020]. Dostupné z <https://www.rnz.co.nz/national/programmes/saturday/audio/201836266/a-wild-dark-whaling-tale>.
- Steger, Jason. „How Ian McGuire Wrote his Acclaimed Novel of a Whaling Ship Full of Dark Deeds”. *The Sunday Morning Herald*, 9. 2. 2017. [online]. [cit. 19. 5. 2020]. Dostupné z <https://www.smh.com.au/entertainment/books/how-ian-mcguire-wrote-his-acclaimed-novel-of-a-whaling-ship-full-of-dark-deeds-20170209-gu98pc.html>.
- Tóibín, Colm. „The North Water Review”. *The New York Times*, 11. 4. 2016. [online]. [cit. 28. 4. 2020]. Dostupné z <https://www.nytimes.com/2016/04/17/books/review/the-north-water-by-ian-mcguire.html>.
- Tomaiuolo, Saverio. *Deviance in Neo-Victorian Culture: Canon, Transgression, Innovation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018.

