

Katedra anglistiky a amerikanistiky  
Filozofická fakulta  
Univerzita Palackého v Olomouci

Michaela Nováková

**Postmoderní románová tvorba Martina Amise  
(The Postmodern Novels of Martin Amis)**

Vedoucí práce: Mgr. Ema Jelínková, Ph.D.  
Olomouc 2007

**Prohlášení:**

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

V Olomouci 5. listopadu 2007

**Poděkování:**

Děkuji Mgr. Emě Jelínkové, Ph.D. za odborné vedení mé diplomové práce,  
za korektury, připomínky a podněty, které mi v průběhu jejího tvoření poskytla.

## Obsah

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| <b>1. Úvod</b>                                                        |    |
| <b>2. Postmodernismus jako „literární příslušnost“ Martina Amise</b>  | 1  |
| 2.1. Příchod postmodernismu a jeho hlavní myšlenky                    | 1  |
| 2.2. Postmodernismus v literatuře                                     | 5  |
| 2.3. Postmoderní literární prostředky                                 | 9  |
| <b>3. Život Martina Amise</b>                                         | 13 |
| <b>4. Inspirace Martina Amise</b>                                     | 16 |
| 4.1. Martin Amis jako syn slavného otce                               | 16 |
| <b>5. Románová tvorba Martina Amise</b>                               | 21 |
| 5.1. Klasifikace Amisových románů                                     | 21 |
| 5.2. Stručná charakteristika vybraných románů                         | 24 |
| <b>6. Úspěch</b>                                                      | 29 |
| 6.1. Nástin děje a motivů                                             | 29 |
| 6.2. Analýza z hlediska motivů a postmoderních literárních prostředků | 32 |
| <b>7. Peníze</b>                                                      | 46 |
| 7.1. Nástin děje a motivů                                             | 46 |
| 7.2. Analýza z hlediska motivů a postmoderních literárních prostředků | 49 |
| <b>8. Londýnská pole</b>                                              | 63 |
| 8.1. Nástin děje a motivů                                             | 63 |
| 8.2. Analýza z hlediska motivů a postmoderních literárních prostředků | 66 |
| <b>9. Závěr</b>                                                       | 78 |
| <b>10. Summary</b>                                                    | 82 |
| <b>11. Bibliografie</b>                                               | 95 |
| <b>Příloha</b>                                                        |    |

## 1. Úvod

Tato diplomová práce je zaměřena na tvorbu současného britského spisovatele Martina Amise, autora rozsáhlých románů, povídek, filmových scénářů, esejů a recenzí, který je jak pro formální stránku svých děl, tak i pro osobitý pohled na svět a soudobou společnost přiřazován k postmodernismu. Proto je první kapitola této práce věnována charakteristice postmodernismu se zaměřením na postmoderní literární prostředky, které se objevují v Amisově díle.

Martin Amis je synem slavného prozaika a „rozhněvaného muže“ Sira Kingsleyho Amise. Vzhledem k tomu, že otec měl na synovu tvorbu jistě nemalý vliv, zmiňuje tato práce některé podobnosti jejich literární tvorby.

Amisovy prózy se vyznačují experimentováním s narativními technikami, snahou zmást čtenáře a donutit ho k aktivnímu přístupu k četbě. Autor v nich zobrazuje společnost konce dvacátého století jako společnost bez pevných hodnot a norem, v níž dobro i zlo jsou relativní pojmy. Černý humor, ironie a satira jsou základními stavebními kameny jeho děl.

Cílem této práce je podat souhrnný přehled o románové tvorbě Martina Amise a vybraná díla analyzovat z hlediska motivů a postmoderních literárních prostředků.

Tři romány, které jsou detailně rozebírány – *Úspěch* (*Success*, 1978), *Peníze: Zápisky o sebevraždě* (*Money: a suicide note*, 1984) a *Londýnská pole* (*London Fields*, 1989) byly přeloženy do českého jazyka a úryvky z nich citované v diplomové práci jsou převzaty z publikovaných českých překladů. Na základě rozboru třech výše jmenovaných děl je možné poukázat na hlavní motivy Amisovy prózy i postihnout jeho vývoj jako významné osobnosti britské postmoderní literatury. Amisovy romány jsou velmi často diskutované i pro jejich jazykovou stránku, a to nejen kvůli složité a nevšední struktuře vět, ale i pro vysokou explicitnost vyjadřování, specifickou slovní zásobu, časté novotvary a slang, který Martin Amis vkládá do úst protagonistům svých románů.

## **2. Postmodernismus jako „literární příslušnost“ Martina Amise**

Vzhledem k tomu, že o Martinu Amisovi mluvíme v souvislosti s postmodernismem, je důležité pokusit se alespoň ve stručnosti vymezit hlavní znaky tohoto směru. Na základě následující charakteristiky postmoderní éry a její příznačné atmosféry by měla být snazší a srozumitelnější analýza vybraných Amisových románů. Postmodernismu je ve filozofických kruzích věnováno mnoho pozornosti, ale spíše než jasně definované meze, co je a co není postmoderní, jsou výsledkem těchto debat nikdy nekončící dialogy a nezodpovězené otázky. A možná právě tento stav vystihuje filozofii postmodernismu nejlépe. Jediným závěrem, na kterém se vědci shodli, totiž je, že postmodernismus „označuje konec jednotného a univerzálního pohledu na svět. Postmoderní étos se vzpírá jednotícím, vše zahrnujícím a všeobecně platným vysvětlením.“<sup>1</sup>

### **2.1. Příchod postmodernismu a jeho hlavní myšlenky**

Pojem „postmodernismus“ byl poprvé zaznamenán ve třicátých letech dvacátého století, a i když o éře postmodernismu mluvíme až od šedesátých, resp. sedmdesátých let dvacátého století, kdy se jím zabýval např. literární teoretik Ihab Hassan, jeho kořeny můžeme najít již na konci devatenáctého století u takových filozofů, jako byli Soren Kierkegaard nebo Friedrich Nietzsche, a v polovině dvacátého století také u existencionalistů Jeana-Paula Sartra, Alberta Camuse či Samuela Becketta. Ti přišli s novým pohledem na objektivitu jako na ve skutečnosti neexistující fenomén, a tak přinesli i vlnu skepticismu. Počínající důraz na subjektivitu ještě více zesílil po druhé světové válce, v postkoloniální éře, kdy začínalo být zjevné, že nemůže existovat jeden jediný koncept pravdy, správného života, morálky, norem. Tyto myšlenky dále rozvíjeli například Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Jacques Derrida, Michel Foucault a především Jean-Francois Lyotard, významný filozof postmodernismu. V umění se postmoderní znaky začínají poprvé objevovat ve dvacátých letech v dadaistickém

---

<sup>1</sup> Srov. Stanley Grenz, *Úvod do postmodernismu* (Praha: Návrat domů, 1997) 27. Dále jako SG.

hnutí. Postmodernismus se nejprve prosadil v architektuře jako protest proti modernismem zdůrazňované dokonalosti a harmonii. Místo diktátu jedné formy, stylu či názoru začali umělci kombinovat všechny možné dostupné styly, materiály a postupy.

Je jisté, že druhá polovina dvacátého století zaznamenala spoustu změn ve společnosti, které s sebou přinesly i nový pohled na svět. Nejvýznamnější událostí byl v tomto ohledu zrod informačních technologií. Symbolem dnešní doby je počítač, který propojuje celý svět a umožňuje nám během několika sekund získat informace z druhého konce světa. „Ale zatímco na jedné straně se naše planeta spojuje, na jiné se rozpadá. Příchod postmoderní doby pěstuje globální vědomí a zároveň nahlodává národní vědomí.“<sup>2</sup>

Většina postmoderních myslitelů se v první řadě pokouší vyrovnat se vztahem moderny a postmoderny.

V postmoderním diskursu W. Welsche jde o problémovou, reflexivní verzi probíhající kulturní změny, založenou na poznatku, že postmoderna není novou epochou, ale souhrnem motivů, vyrůstajících z živné půdy moderny, očištěných od modernistického univerzalizmu, autonomizovaných a vymaněných z rámce modernistické metanarativity. Postmoderna konverguje se základními teorémy vědecké moderny 20. století (pluralita, diskontinuita, antagonismus, partikularita), postmoderna je spíše zradikalizováním moderny...<sup>3</sup>

Welsch zde naznačuje to, na čem se po určité době shodla většina myslitelů – postmoderna nemůže být považována za protiklad moderny. Již samotná předpona „post“ poukazuje na to, z čeho postmoderna vyrůstá a na co reaguje. Někteří filozofové (například Jürgen Habermas) dokonce existenci postmodernismu jako nového paradigmatu popírají a vidí ho jen jako další vývoj modernismu. V každém případě není v postmoderně možné přistupovat k problémům způsobem běžným v modernismu – důležité je zřít se moderní strategie jednoty ve prospěch principu mnohosti. A tak i přesto, že kořeny postmodernismu vyrůstají z osvícenství, někteří filozofové považují za určující mezníky pro „vznik“ postmoderního světa tři historické jevy: existenci nukleární hrozby, změnu

---

<sup>2</sup> SG 27

<sup>3</sup> Srov. Wolfgang Welsch, *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota* (Praha: KLP, 1993) 8. Dále jako *WWP*.

západní společnosti z průmyslové na informační a konečně nasycenost západního světa elektronickými médii, jako jsou televize a počítače.<sup>4</sup>

Jádrem všech postmoderních koncepcí je pravděpodobně to, co Welsch nazývá radikální pluralitou.

Situaci postmoderny charakterizuje fakt, že jsme konfrontováni s rostoucím množstvím různých životních forem, koncepcí vědění a způsobů orientace, že si uvědomujeme legální charakter a nepopíratelnost této plurality a že tuto mnohost bezpodmínečně a stále víc uznáváme a oceňujeme.<sup>5</sup>

Tato pluralita je nesmírně důležitým aspektem, s ní de facto souvisí všechny jevy, kterými postmodernitu charakterizujeme – difference, rozvolnění, multiperspektivita, decentralizace aj. Pluralita se tak promítá nejen do sféry umění, literatury, politiky, ale především do každodenního života všech lidí. „...pluralita dnes proniká do individuálního sebedefinování, např. co se týká pohlaví. ... V otázce partnerství už také nikdo nebude brát za hotovou věc, že tradičně upřednostňovaná forma soužití dvou pohlaví je nejlepší nebo obligátní.“<sup>6</sup> Na žádnou otázku dnes neexistuje jedna jediná odpověď, nýbrž několik stejně legitimních odpovědí. Tato pluralita se neobjevila najednou, zrodila se s vývojem moderny, ale v situaci postmoderny je již jejím nevyhnutelným a typickým znakem. Přináší nám poměrně velkou svobodu a především možnost (a tedy i nutnost) volby, ale relativismus, který se s tím nutně pojí, může způsobit i mnoho problémů.

S rostoucím počtem systémů pravidel a smyslu se zvyšuje také orientační nejistota. Nadále už nic nemůže platit jako samozřejmé, všechno lze posuzovat různě z rozdílných perspektiv. Ať již ve výchově, ekonomice nebo ve vztahu k přírodě: všude existují od základu rozdílné opce, a to – což je rozhodující – očividně dobře zdůvodněné a legitimní opce.<sup>7</sup>

Pluralita pravidel znamená, že člověku nejsou dány jasné prostředky a cesty k dosažení jeho cíle. Člověk tak musí volit, a to znamená rozhodnout se pro

---

<sup>4</sup> Srov. James Diedrick, *Understanding Martin Amis* (Columbia: University of South Carolina Press, 1995) 11. Dále jako *JD*. Pokud není uvedeno jinak, jedná se o vlastní překlad.

<sup>5</sup> *WWP* 21

<sup>6</sup> *WWP* 33

<sup>7</sup> *WWP* 24

určitou variantu a nést následky svého rozhodnutí. Postmodernismus svojí pluralitou umožňuje svobodu a zároveň je sám umožněn existencí svobody. Bez existence svobodného života by se nikdy postmoderní pluralismus nemohl naplnit a naopak, bez plurality možností a cest by svoboda neměla smysl.

Liotard, který se díky své publikaci *Postmoderní situace (The Postmodern Condition, 1984)* stal asi nejvýznamnějším filozofem své doby, mluví o postmoderně jako o konci metanarací. Tato velká metavyprávění sice lidem poskytovala zastřešující ideu, ale činila tak na základě propagace jedné pravdy, jedné víry, která získala dominantní postavení a ovlivňovala všechny sféry života. Dnes je již jasné, že si nemohou udržet svůj status, neboť lidé prohlédli jejich nelegitimitu v dnešním světě plurality. Ztrátu těchto idejí Lyotard popisuje jako zbavení se útlaku, a tedy jako zisk. Otázkou je, co konec velkých metavyprávění způsobuje v reálném životě lidí. Metanarace totiž vždy měly úlohu dát lidské existenci smysl. Je to právě pluralita a konec těchto metavyprávění, s čím se pojí i ztráta pevných norem a morálky. Je nutno poznamenat, že Lyotardova koncepce byla podrobena kritice z její vlastní pozice. Oprávněná výtko zní, zda není teze o konci metanarací opět jen jednou z dalších velkých metavyprávění, které určují stav společnosti. Podle Lyotarda je však důležité uvědomit si právě legitimitu plurality metanarací; jeho cílem je poukázat na konec důvěryhodnosti pouze jednoho jediného vyprávění.

Postmodernismus znamená také nový posun ve významu poznání pro život lidí. Zatímco v modernismu, vyrůstajícím z optimistického osvícenství a jeho nadšení pro lidský rozum, jsou si všichni jisti, že poznání je základem úspěchu, v postmodernismu už tomu tak není. Lidé již nejsou přesvědčeni, že poznání je ve své podstatě dobré a že je objektivní. Odmítají omezovat pravdu na její racionální rozměr, neboť pravdivého poznání se dá dosáhnout i pomocí intuice či citů.<sup>8</sup> S pojetím pravdivosti souvisí další faktor a tím je důraz na skupinu, ke které jedinec přísluší. Každá skupina má vlastní názor a vlastní pravdu, která může být odlišná od pravdy jiné skupiny. To však neznámá, že by tím její pravdivost popírala. Díky tomu mluvíme o tzv. radikálním typu relativismu a pluralismu – názory jsou považovány za pravdivé v kontextu příslušné skupiny.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> SG 17

<sup>9</sup> SG 23

Na první pohled se může zdát, že postmodernismus nemá žádná pravidla, neuznává žádné zásady a normy. Pro tuto zdánlivě naprostou anarchii, pro tento přístup často označovaný „cokoliv projde“, byl postmodernismus mnohými dlouho odmítán a kritizován. Tento dojem z postmodernismu ale vznikl mylným interpretováním myšlenek postmoderních filozofů a náhlým nadužíváním nového módního pojmu v nesprávném významu. Radikální pluralita a relativita způsobily, že postmodernismus zpočátku provází šířavý pesimismus. Lidé nevěří v lepší budoucnost, v pokrok ani v základní hodnoty, které jsou proměnlivé a které si každý může interpretovat po svém. Konec metanarací připojil ke ztrátě víry v lepší budoucnost i ztrátu historie a ukotvení ve velkém příběhu. Lyotard však přišel s oslavou této ztráty. Pohlíží na ni jako na možnost lidstva konečně se vymanit z područí ideologií a dogmat, které naši existenci od počátku provázejí, jako na příležitost získání svobody. Subjektivita a především pluralita, která je v současnosti znakem naprosto veškeré životní skutečnosti, by mohla být prevencí proti tomu, aby se již nikdy neopakovalo například to, co se za druhé světové války dělo v koncentračních táborech. „Snaha neposuzovat událost jako jednotlivý případ, vyřadit heterogenitu, vede v extrémním případě ke zločinu likvidace. Z toho důvodu je pro Lyotarda Osvětim ústředním dějinným symbolem moderny.“<sup>10</sup> A tak i díky Lyotardovi získává celý postmoderní duch pozitivní konotace.

## 2.2. Postmodernismus v literatuře

Co se týká postmodernismu v literatuře, je třeba si ujasnit, které autory je možné zařadit do tohoto literárního směru. Mohou to být spisovatelé píšící od sedmdesátých let dvacátého století (po roce 1968) do současnosti, tedy v době, kterou nazýváme postmoderní. V tom případě ale zahrnujeme do této skupiny i díla napsaná v tradičním, tedy realistickém stylu. Uznávanější je spíše druhá možnost klasifikace, a to zařadit mezi postmoderní autory pouze ty, kteří na svět nenahlízejí skrze jediné a věčné pravdy a kteří při psaní experimentují s jazykem a literárními žánry. Pak by sem patřili autoři jako Lawrence Durrell, John Fowles,

---

<sup>10</sup> Srov. Ansgar Nünning, *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host, 2006) 467. Dále jako L.

Angela Carterová, Julian Barnes, Salman Rushdie, Muriel Sparková či právě Martin Amis, tedy autoři, kteří tvoří v době postmoderny a jejichž dílo je reakcí na literaturu moderny.

Termín postmodernismus byl v literatuře ustanoven na konci padesátých let minulého století.

Irving Howe a Harry Levin konstatovali roku 1959, že současná literatura se na rozdíl od velkých literatur moderny – tj. literatur Yeatsa, Eliota, Pounda, a Joyce – vyznačuje jakousi ospalostí, poklesem inovační potence a neprůrazností. V tomto smyslu mluví o post-moderní literatuře.<sup>11</sup>

K tomuto negativnímu hodnocení muselo docházet, dokud bylo na literaturu pohlíženo měřítky moderny. Obrat přinesl až přístup kritiků Leslieho Fiedlera a Susan Sontagové, kteří upozornili především na přínos této nové literatury. „Postmoderní literatura se věnuje všem sférám skutečnosti a oslovuje všechny sociální vrstvy. Spojuje např. realismus s fantastikou, úspěšné občany s outsidersy, techniku a mýtus. Jde po královské cestě mnoha jazyků.“<sup>12</sup> A tak nejenže tento nový pojem získal svůj status v rámci umění, ale učinil i přítrž čistě negativnímu hodnocení, které ho zpočátku provázelo. Pokud někde platí, že mezi modernou a postmodernou není možné klást jasné hranice, je to bezpochyby právě v literatuře, kde je

postmoderna v mnoha ohledech extenzí programu modernistického – rozvinutí ironie, rozvolnění sekvence příčina – následek, nejednoznačné juxtapozice, jež zpochybňují morální i filozofický smysl literárního díla, epistemologická ironie, protiklad mezi vnitřním vědomím a racionální, objektivní logikou, zánik objektivního světa 19. stol. Podle některých kritiků tato literatura dovádí ke zpochybnitelným a logickým extrémům antiracionalistický, antirealistický, antiburžoazní program modernismu.<sup>13</sup>

Bezprostředním impulsem ke krizi moderního pojetí světa se stala dekonstrukce. Toto hnutí vzniklo jako kritická reakce na strukturalismus, který je založen na myšlence, že veškeré společnosti, kultury a tedy i texty mají společnou a neměnnou strukturu. Dekonstruktivisté však přicházejí s názorem, že význam

---

<sup>11</sup> *WWP* 19

<sup>12</sup> *WWP* 20

<sup>13</sup> *WWP* 9

není obsažen v textu samotném, ale vzniká až v dialogu čtenáře s textem. A tak je počet významů textu vlastně neomezený, záleží na interpretaci každého jedince. Tento přístup je přenášen i na vnímání světa jako takového – neexistuje žádný jednotný, vše přesahující význam světa, ale každý si čte skutečnost po svém. Proto je hlavním znakem kultury v postmodernismu pluralita, oslava různosti vznikající kombinací různých stylů. Jak poznamenává Grenz, postmoderní díla jsou často dvojité zakódovaná. Oslavují pluralitu a zároveň ironizují či zesměšňují určité stránky moderní doby a používají prvky přístupné nejen profesionálům, ale i laikům, a tak spojují profesionální a populární svět.

Ideálním prostředkem takového vyjádření je metoda juxtapozice a její častá forma koláže neboli spojení různých částí do nového celku. Toto pro mnohé literární teoretiky nevkusné spojování bylo častou příčinou kritiky postmodernistického umění stejně jako jeho další rys, a to „snaha podkopat představu mocného autora jako původce celého díla.“<sup>14</sup> Koláž předkládá pozorovateli nesčetné množství významů, každý je vtahován do procesu interpretace, a tak nemůže existovat žádný stálý a jasně daný význam. Juxtapozice dovedená do extrému se označuje jako pastiš a patří v současném umění k hojně užívané formě vyjádření. Spočívá v tom, že se pozorovateli nabídne velké množství nesourodých, často protikladných obrazů, které postrádají jakýkoliv objektivní význam. Veškeré tyto formy jsou vedeny snahou vytvořit něco nového, přitáhnout čtenáře, diváka, který už viděl vše a kterého je v dnešním světě těžké něčím zaujmout.

Postmoderní umělci se snaží zpochybnit modernistický důraz na stylistickou celistvost jednotlivého díla a podkopat to, co chápou jako modernistický kult individuálního umělce. Různými metodami, jako například zřetelným přejímáním, citováním, výňatky, hromaděním a opakováním již existujících obrazů, útočí na fikci tvůrčího subjektu.<sup>15</sup>

Juxtapozice je tedy jednou z nejvyužívanějších metod i v literatuře, kde se nabízí několik různých variant použití. Autoři spojují novým způsobem tradiční formy, ironicky a nově zpracovávají známá témata. Staví vedle sebe skutečnost a fikci tím, že na jednu stranu předkládají postavy svých příběhů jako vymyšlené a na

---

<sup>14</sup> SG 29

<sup>15</sup> SG 34

druhou stranu se snaží zapojit je do skutečné historie a tak na diváka emocionálně zapůsobit, nebo tím, že sami vstupují do díla a dokonce diskutují o technice vyprávění. Postavy jsou často umístěny mezi dva světy a jsou stejně jako čtenář často zmatené ze situace kolem sebe. Tak je tomu zejména ve špionážním románu, který je typickou postmoderní literární formou.<sup>16</sup> Čtenář je udržován ve stavu nejistoty a začíná si klást otázky i o pravdivosti toho světa, kde žije on sám, zpochybňuje významy a pravdy předkládané autoritami.

Postmodernismus pronikal do všech uměleckých sfér, včetně populární kultury. Pro potřeby této práce je třeba zmínit vliv postmoderny i na filmový a televizní průmysl, neboť v něm se odehrává Amisův román *Peníze*. Film by mohl být považován za symbol postmodernismu – vyvolává iluzi, že je tím, čím není. Může se jevit jako ucelený souvislý příběh, ale ve skutečnosti je jen kumulací jednotlivých epizod. Navíc vyspělá počítačová technika nebo například využití kaskadérů způsobuje, že ani postavy nejsou ztělesňovány stejnými herci. Tvůrci mohou díky technice téměř neomezeně manipulovat s příběhem, nechávají splývat reálný svět s fikcí, stírají rozdíly mezi skutečností a fikcí. Jak Grenz výstižně poznamenává, „žít v postmoderní společnosti znamená obývat svět podobný filmu – řiši, kde skutečnost a fikce splývají. Na svět se díváme stejně jako na filmy s podezřením, že to, co kolem sebe vidíme, může být ve skutečnosti iluze.“<sup>17</sup> Televize nám nejen zprostředkovává filmy, ale nabízí i živé vysílání, a tím nabízí i iluzi pravdy. „Svět obrazovky spojuje nediferencované obrazy v útržkovitou přítomnost a lidé postmoderní doby, kteří jsou pevně spjati s tímto světem, zůstávají v nejistotě, jde-li tu víc než jen o nejasnou skvrnu z různých obrazů.“<sup>18</sup> A tak to, co se objevilo v televizi, je považováno nejen za pravdivé, ale i za důležité. Stejnou váhu jako by pak měly všechny události, zprávy, reklamy i upoutávky. S neustálým rozšiřováním nabídky programů je tedy televizní vysílání jednou obrovskou koláží.

---

<sup>16</sup> SG 36

<sup>17</sup> SG 40

<sup>18</sup> SG 43

### 2.3. Postmoderní literární prostředky

Kromě zmíněné juxtapozice nebo koláže se postmoderní autoři často uchylují k dalším specifickým uměleckým formám či experimentálním stylům, a to k takovým, které umožňují vystihnout zvláštní stav současné společnosti, lidské mysli či které ještě více prohlubují a rozvíjejí experimentální pojetí literatury moderny.

K základním technikách postmoderního autora patří **multiperspektivita**. Tou se rozumí taková forma narativního zprostředkování, kdy věcný obsah je prezentován ze dvou nebo více odlišných úhlů pohledu. Tato forma znamená, že děj je reprodukován střídavě z pohledů dvou (a více) instancí, nebo dva vypravěči na extra/intradiegetické rovině líčí děj ze svého stanoviska nebo se využívá struktura podobná koláži, kdy osobní perspektivy jsou prokládány jinými druhy textů. Tato narativní forma má schopnost problematizovat text, přinést více napětí, otevírá velký prostor pro recepci a vyžaduje zvláštní syntetizující výkon čtenáře.<sup>19</sup> Fikce tak odráží svět kolem nás – člověk není postaven před jasná stanoviska a fakta, ale má před sebou více pohledů na tutéž skutečnost a musí si vybrat, kterému z nich bude věřit, musí sám hledat indicie a klíče k pochopení reality. Multiperspektivita je využita například v Amisově románu *Úspěch*, kde se v líčení událostí střídají dva reflektori (reflektor zprostředkovává tzv. personální vyprávěcí situaci – vypravěčem je románová postava, která myslí a cítí, a čtenář pozoruje události v románu jejíma očima) – dva bratři, v jejichž podání se stejné situace mění na odlišné události. Čtenář je pak v situaci, kdy nejenže si není jistý, co se ve skutečnosti v rámci příběhu odehrálo a co je jen výtvořem jejich fantazie, ale ani jeho sympatie se nemohou přiklonit na žádnou ze stran, neboť v každém dalším okamžiku je naznačena možnost, že všechno je jinak. Martin Amis by se navíc jistě dal zařadit do škatulky „nespolehlivého vypravěče“, neboť mezi normami implicitního autora a normami vypravěče je v jeho románech často zjevný rozpor. Mikhail Bakhtin mluví v takovýchto případech o tzv. dvojhlasných románech a identifikuje několik podkategorií, z nichž tři jsou centrální v Amisových románech: stylizace, parodie a skaz.<sup>20</sup> Při stylizaci autor přijme postavy pro vyprávění činů a obvykle zintenzivní existující formu řeči a naznačí

---

<sup>19</sup> L 520

<sup>20</sup> JD 15

tak, jak je vnímání dané postavy utvářena stylem jazyka a myšlenky. Parodie přebírá určitý styl za účelem převrácení jeho emocionálního záměru. Skaz je nejčastějším způsobem vyprávění u Martina Amise, jak je zřejmé především v románech *Úspěch*, *Peníze a Šíp času*. Skaz je ruské slovo označující hovorové ústní vyprávění, dramatické monology, ve kterých mají vypravěči v první osobě veškerou volnost a volné pole působnosti, zatímco autorská perspektiva je naznačena ironií a v případě Martina Amise komickou nadsázkou. Vypravěči mají zaručené právo vyjadřovat své nejtajnější myšlenky bez ohledu na to, nakolik jsou asociální. Jejich vyprávění je zároveň dialogem se čtenářem, který je tak zapojen do hry a přiměn k identifikaci, distancování se a nakonec i k vyřčení soudu. A tak Martin Amis mluví skrze své vypravěče, aniž by soudil a hodnotil je nebo společenské síly, které je utvářely. Tyto úkoly ponechává zcela na čtenáři.

Dalším znakem postmoderní, a tedy i Amisovy tvorby je **intertextualita**. Ta označuje vlastnost literárních textů vztahovat se k jiným textům. Existuje více teorií intertextuality, v současnosti tento pojem označuje řadu možných vazeb mezi texty, ať už jsou záměrné nebo nevědomé, náhodné nebo z teoretického hlediska nutné. Navíc je důležité si uvědomit i roli čtenáře, neboť on také není nepopsaný list, ale sám představuje pluralitu jiných textů a kódů.<sup>21</sup> Intertextualita není nový koncept, ale v postmodernismu je jí věnována větší pozornost a je hojněji analyzována a využívána třeba jako prostředek parodie. U Martina Amise nabývá navíc dalšího, mohli bychom říci až pokrevního rozměru. Martin Amis jako syn slavného spisovatele Kigsleyho Amise byl podroben drobnohledu kritiků, kteří byli v hledání spojitosti v dílech otce a syna Amisových velice úspěšní. V románech Martina Amise je mnoho pasáží, postav či poznámek, které lze vnímat jako reakci na otcovy romány.

Jedním z druhů intertextuality je brikoláž, kdy se

starší texty stávají součástí nových kontextů, přičemž se mění jejich funkce nebo jsou parodovány. Netvoří z ničeho, nýbrž tak, že čerpá z již existujících zásob, jež pouze funkčně obměňuje. Teoretikové postmoderny spojují brikoláž s obdobně negativními konotacemi, jež vyvolávají pojem pastiš.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> L 352

<sup>22</sup> L 86

Pastiš, další z forem intertextuality, je imitace stylu autora nebo jen určitého textu, která se co možná nejvíce blíží originálu. Není zde od počátku záměr ironicky se distancovat od textu, s nímž pracuje.<sup>23</sup>

Intertextualita de facto umožňuje definovat také parodii, které se při analýze Amisových románů nelze vyhnout. Parodie je žánr, který imituje originální text a přitom se dílu, autorovi nebo jeho názoru vysmívá, karikuje ho. Postmodernismus chápe parodii spíše jako paralelní alternativu. Parodie potom představuje obměnu sice odlišnou, ale ne nutně diametrálně protikladnou k výpovědi originálního textu a také ne nutně posměšnou.<sup>24</sup> Intertextualita hraje v Amisově díle velkou roli, a to nejen ve vztahu k textům jeho otce, ale i ve vztahu k jeho velkým literárním vlivům – ať již mluvíme o inspiraci u Bellowa, Jamese Joyce či u Nabokova.

Dalším rysem typickým pro Amise je metafikčnost jeho románů. **Metafikce** je postmoderní literární postup, kdy autor vědomě odkazuje a upozorňuje na literární, a tedy umělou povahu díla. Základní metodou tohoto postupu je porušení základních konvencí beletrie a vypravěčských technik. Dílo čtenáře neustále upozorňuje na svůj status umělého výtvaru. Na rozdíl od realistických románů, které se snažily připoutat čtenáře k příběhu pocitem, že příběh se skutečně odehrál někde kolem nás, je cílem postmoderních próz přivést čtenáře spíše k zamyšlení nad vztahem skutečnosti a fikce. K funkcím metafikce patří narušování iluzí nebo smysluplnosti a věrohodnosti vyprávěného. Literatura získává spíše status hádanek, které však často nemají na konci jedno řešení, ale zůstávají otevřené dalšímu zkoumání a hledání nových odpovědí. Typickými projevy metafikce jsou romány o člověku, který píše (nebo čte) román, viz. Amisova *Londýnská pole*. Amisovým dílem se různou měrou prolínají i další projevy metafikce, např. autor jako postava v díle (román *Peníze*), vědomí postav, že se nacházejí v literárním díle, či vyjadřování se k literárním postupům dané doby.

Amis se často vyjadřuje k aktuálním tématům nebo stavu společnosti, ale nečiní tak formou zjevné kritiky, nýbrž mnohem efektivnějším způsobem – pomocí ironie, sarkasmu, černého humoru, nadsázky. Ironie – posun významu – je často užívána ke kritice. Je založena na vyslovení opaku toho, co chceme vyjádřit,

---

<sup>23</sup> L 585

<sup>24</sup> L 584

zároveň však musí být možné rozeznat, že opak vysloveného je pravdou. Užití ironie nutí čtenáře být aktivním, často může sloužit ke zmatení a k vytvoření nejistoty. Typicky ironickým žánrem je satira.

Dalším charakteristickým rysem Amisových próz je groteskno. Groteskní znamená pokřivený, nadsazený, přehnaný, podivný, absurdní. Označuje zvrát komiky v hrůzu, okamžik, kdy si uvědomíme, že něco je současně komické i tragické, uspořádané i chaotické. Groteskno jako obecně estetický fenomén vzniká spojováním protikladných a protismyslných prvků. Je založeno na záměrném zklamání horizontů očekávání a popírá uznávané normy. Pohrává si s formálními prvky typu pokřivení, deformace reality, nadhodnocení a autonomie částí celku, při nichž dochází k asociativní nebo racionální hře se zákony logiky, gramatiky, výstavby obrazu, prolínání dějových linek. Groteskno se dnes vyskytuje obecně jako způsob znázornění, jež odpovídá moderní životní zkušenosti a pohledu na svět.<sup>25</sup>

Protagonisté románů Martina Amise jsou ovládáni vnějšími socioekonomickými silami – penězi, mocí, populární kulturou, televizí, pornografií – a případně nevědomými pudy, což je v protikladu s klasickým pojetím motivace postav založené na osobní autonomii člověka v tradičním románu. Ve světě, kde neustále hrozí nukleární katastrofa, konec existence lidstva, kde realita a fikce jsou jen těžko odlišitelné, musí tento stav reflektovat i literatura. A jsou to právě výše uvedené literární prostředky, které přispívají ke specifickému charakteru Amisových románů – multiperspektivita vyprávění, odchýlení od narativních konvencí, manipulace se čtenářem, intertextualita a metafikce - a které spolu s brilantním uplatněním ironie, parodie, groteskna a neotřelým slovníkem umožňují autorovi prezentovat postmoderní svět jeho osobitým způsobem.

---

<sup>25</sup> L 279

### 3. Život Martina Amise

Martin Amis se narodil 25. srpna 1949 v Oxfordu v Anglii jako prostřední dítě Hilley a Kingsleyho Amisových. Ti se rozvedli, když bylo Martinovi dvanáct let. Již ve svém raném dětství se setkal s významnými osobnostmi literárního života v Anglii. Například během pobytu v jižním Walesu navštěvoval rodinu Amisových často básník Philip Larkin. Roku 1954 publikoval Kingsley Amis (1922-1995) román *Šťastný Jim* (*Lucky Jim*, 1954), který mu přinesl mezinárodní úspěch. Rodina odcestovala do Ameriky a Martin Amis prožil rok svého života na Princetonu v New Jersey. V osmnácti letech strávil díky roli ve filmu *A High Wind in Jamaica* několik měsíců v Západní Indii. Od roku 1969 studoval literaturu na univerzitě v Oxfordu pod vedením Jonathana Wordswortha, potomka básníka Williama Wordswortha. Roku 1971 promoval a začal psát recenze pro významný týdeník *The Observer*. Brzy na to spolupracoval s dalšími dvěma prestižními periodiky – v *Times Literary Supplement* pracoval jako asistent redaktora a pro levicově zaměřený *New Statesman* psal recenze, v roce 1977 byl povýšen na literárního šéfredaktora. Roku 1980 sice ukončil redaktorskou činnost na plný úvazek, ale dodnes publikuje recenze a eseje v periodikách *Observer*, *New York Times Book Review*, *Atlantic*, *Esquire*, *New Yorker* a v dalších.

Svoji spisovatelskou dráhu započal Martin Amis roku 1973 prvotinou *Poznámky o Rachel* (*The Rachel Papers*, 1973). Jeho literární dílo zahrnuje dvanáct románů, z nichž k nejúspěšnějším patří romány *Peníze*, *Londýnská pole* nebo *Šíp času* (*Time's Arrow*, 1991). Martin Amis je i autorem mnoha povídek, z nichž český čtenář zná pravděpodobně sbírku *Einsteinovy příšery* (*Einstein's Monsters*, 1987). Podstatnou část Amisovy tvorby tvoří také eseje a kritiky nejen z oblasti literatury, ale i z oblasti historie, filmu, např. *Na návštěvě u paní Nabokovové* (*Visiting Mrs Nabokov*, 1993), soubor esejů *Peklo plné pomatenců a jiné pohledy na Ameriku* (*The Moronic Inferno: And Other Visits to America*, 1986).

Hlavní funkcí literatury je podle Amise funkce estetická, založená na hře s jazykem, s myšlenkami, vedená snahou zmanipulovat čtenáře, zaujmout ho a pobavit. A tak i když je jeho tvorba vedena určitým společenským – satirickým – záměrem, soustředí se Amis především na stránku stylistickou a estetickou. Jeho dílo se dá ve stručnosti charakterizovat několika typickými znaky, které se

objevují téměř ve všech jeho pracích – ironický a přitom výstižný pohled na současný stav společnosti, vztahy mezi lidmi, mizející hodnoty, relativita norem, upadající morálka, ekologické problémy. Tento obraz konce dvacátého století čtenáři podává mistrně zahalený do ironie, satiry a parodie.

Celým Amisovým dílem se táhne motiv smrti. Zdá se, jako by jím byl autor fascinován. Pokud bychom chtěli hledat původ této fascinace, bylo by možné najít ho v jeho osobním životě, ve smutné události, která Amisovu rodinu potkala roku 1973. Od tohoto data byla pohřešována Martinova sestřenice Lucy Partingtonová. Po dvacet let neměla jejich rodina nejmenší tušení o jejím osudu, až v roce 1994 se zjistilo, že se stala jednou z obětí britského sériového vraha Freda Westa.

Martin Amis je v některých recenzích označován za literárního sadistu, který nevytvořil ve svých románech téměř žádnou kladnou postavu a který nechává své antihrdiny trpět v jejich fiktivním světě. Odmítá jakoukoliv zodpovědnost za jejich chování či osud a ani se nepokouší své antihrdiny nějak soudit či napravovat.

Dalším, asi nejvýraznějším a často diskutovaným rysem Amisova díla je jeho jazyk. Náročná, specifická slovní zásoba, expresivita, rozevlátost, slovní hříčky, syntax a formální experimenty dávají jeho knihám neotřelý a specifický ráz. To je možná jedním z důvodů, proč musel český čtenář poměrně dlouho čekat na překlady jeho nejvýznamnějších románů, i když díla ostatních příslušníků Amisovy generace si mezi českou čtenářskou veřejností své místo již našla. Martin Amis spolu s Ianem McEwanem patří v současné době k nejvydávanejším britským prozaikům.

Spolu s dalšími významnými osobnostmi současné britské literatury, jako jsou spisovatelé Ian McEwan, Julian Barnes, kritik Ian Hamilton, novinářka Tina Brownová a básníci Craig Raine, James Fenton, bývají označováni jako „The New Oxford Wits“, což naznačuje jejich vliv na literární kulturu i jejich společné univerzitní vzdělání.<sup>26</sup>

Je podruhé ženatý, se svou druhou ženou, spisovatelkou jménem Isabel Fonseca, má dvě dcery. Roku 2006 se vrátili po dvou a půl letech působení ve

---

<sup>26</sup> JD 4

státě Uruguay zpět do Velké Británie a Amis nastoupil v září 2007 na místo profesora tvůrčího psaní na univerzitě v Manchesteru.

Martin Amis ovlivnil další spisovatele. Nejčastěji ho uvádějí jako svůj vzor britský spisovatel Will Self a mladá britská autorka Zadie Smithová. Roku 1991 byl nominován na cenu Booker-McConnell Prize za román *Šíp času*. Význam jeho osobnosti je patrný i z toho, že jeho generace spisovatelů se někdy nazývá „Amisovci“. Do této skupiny patří významní autoři narození po roce 1945. Kromě Martina Amise především vynikající stylist a jazykový virtuoz Ian McEwan, který se proslavil svými povídkami *První láska, poslední pomazání* (*First Love, Last Rites*, 1975) a především románem *Betonová zahrada* (*The Cement Garden*, 1978). Dále Graham Swift, držitel ceny Booker Prize z roku 1996 za román *Poslední přání* (*Last Orders*, 1996), novelist Julian Barnes (román *Flaubertův papoušek – Flaubert's Parrot*, 1984) či romanopisec a esejista Salman Rushdie, který má blízko k magickému realismu a který se proslavil především románem *Děti půlnoci* (*Midnight's Children*, 1981), oceněným cenou Booker Prize, a dále William Boyd, Peter Ackroyd či Timothy Mo.

Jejich literární tvorbu není možné vystihnout nějakou společnou charakteristikou. Jejich znakem je právě jejich individualita, odlišnost, osobitý styl. Martin Hilský se přesto pokusil zformulovat, čím se tito autoři jako skupina liší od ostatních. Hlavní rozdíl vidí v tendenci, kterou nazývá „excentrismus“. Dává ho do kontrastu s „centrismem“ autorů hlavního proudu, kteří popisují především životy středních vrstev. Oproti tomu „Amisovci“ zobrazují především lidi na okraji, odvrácenou stranu života v Británii.<sup>27</sup>

Společenská decentralizace charakteristická pro současnou britskou prózu je velmi pozoruhodným jevem a lze ji, jistou dávkou zjednodušení, pokládat za jeden z nápadných rozdílů mezi literární situací padesátých a první poloviny šedesátých let a nejnovější britskou prózou.<sup>28</sup>

Dalším rysem současné britské prózy je její etnická rozmanitost. Timothy Mo pochází z Hongkongu, Salman Rushdie se narodil v Bombaji a Kazuo Ishiguro v Nagasaki – ti všichni patří mezi autory nebritského původu, který se projevuje nejen v odlišné tematice, ale i ve svébytném autorském stylu každého z nich.

<sup>27</sup> Srov. Martin Hilský, *Současný britský román* (Praha: HaH, 1992) 139. Dále jako MH.

<sup>28</sup> MH 139

#### 4. Inspirace Martina Amise

Martin Amis byl ve své tvorbě ovlivněn významnými britskými (James Joyce, Jane Austenová, Charles Dickens) a zejména americkými autory v čele s Vladimírem Nabokovem. Amis nemluví o vlivu, ale o inspiraci. Je to především jejich práce s jazykem, co ho inspiruje. Jak poznamenal v jednom rozhovoru, „když si není plně jist, jak postavit určitou větu, přemýšlí: Jak by s touto větou naložil Dickens, Bellow nebo Nabokov? Přitom doufá, že se vynoří vlastní způsob složení dané věty, ale s malým popostrčením těch, které obdivuje a o kterých přemýšlí.“<sup>29</sup> Martina Amise Amerika zjevně fascinuje, což může souviset s jeho návštěvou Spojených států již v dětství. Každopádně je Martin považován za nejameričtějšího autora žijícího v Británii. Americe jako takové věnoval i sbírku esejí s názvem *Peklo plné pomatenců a jiné pohledy na Ameriku*. Další na Ameriku a její kulturní život zaměřené eseje sebrané pod názvem *Na návštěvě u paní Nabokovové* naznačují, kdo byl autorovým největším literárním vzorem a zároveň jednou z příčin neustálých neshod mezi otcem a synem Amisovými.

Zatímco Kingsley Amis neuznával Nabokovovo pojetí literární tvorby a kritizoval jeho morální perversitu, Martin Amis jím byl doslova nadšen. Nabokovova práce s jazykem – zjevnost, pronikavost, květnatost až vyumělkovanost frází, neustálé bombardování čtenářů detaily, tím vším se Martin nechal inspirovat při psaní vlastních románů. Nabokov sám v esejích často vysvětloval své techniky, prozradil, že mu jde o to, aby se čtenář pokusil vcítit do autora, aby zažil ten okamžik, kdy umělecké dílo vzniká. Vedle Nabokova patří k velkým Amisovým vzorům především Saul Bellow a Philip Roth. Zmíněné autory můžeme v určitém ohledu postavit do kontrastu s Amisovým dalším velkým „vzorem“ - jeho otcem.

##### 4.1. Martin Amis jako syn slavného otce

Zatímco Kingsleyho tvorba se dá zařadit do klasického realismu, který se podle Davida Lodge vyznačuje koherencí a kauzalitou vyprávění, homogenitou a

---

<sup>29</sup> Srov. Francesca Riviere, „Martin Amis – The Art of Fiction CLI“ *Paris Review* 146/ 1998: 123. Pokud není uvedeno jinak, jedná se o vlastní překlad.

čtivostí, kde autor mizí v pozadí příběhu a snaží se tak dosáhnout umělecky vykonstruované iluze reality,<sup>30</sup> tvorba Martina Amise patří zcela jistě do postmodernismu. „Postmoderní texty upozorňují na svůj status fikce, verbální dovednosti. Jazyk takových textů poutá pozornost sám k sobě a autor je často jednou z postav vyprávění.“<sup>31</sup> U klasického románu se očekává, že se čtenář určitou měrou identifikuje s některou z postav, naproti tomu u románu postmoderního si můžeme povšimnout snahy autora neustále nám připomínat, že jde pouze o fikci; cílem je spíše identifikovat se s autorem, prohlédnout jeho záměr, který má se čtenářem a který uskutečňuje skrze dané dílo. Přesto nebo právě proto se dá soudit, že Martin byl svým otcem-spisovatelem nepochybně ovlivněn. Již jeho volba spisovatelského povolání je důkazem, že Kingsley byl prvním vzorem pro svého syna. Jejich vztah ale nebyl vztahem typu učitel - žák, neboť Martin své dílo před otcem do poslední chvíle tajil a naopak Martin byl toho názoru, že otec nebral jeho spisovatelské snahy vážně až do okamžiku, kdy Martin napsal svůj první román *Poznámky o Rachel*. Tento román byl také údajně jediným, který Kingsley dočetl až do konce. „Stěžoval si na hroznou pronikavou názornost jeho stylu, řekl, že není schopen dočíst romány svého syna, a přičítal to všechno jednomu z Martinových vzorů – Nabokovovi.“<sup>32</sup> Útoky otce na synovo dílo byly poměrně častým jevem a je těžké posoudit, zda se jednalo o opravdové odsouzení Martinových románů, o ješitnost slavného otce a touhu nebýt překonán nebo pouze o způsob reklamy či o mediální polopravdy.

„Život i kariéra MA i KA nabízí spoustu společných rysů. Oba studovali na Oxfordu, za své prvotiny získali prestižní ocenění (Cenu Somerseta Maughama), oba svým specifickým humorem kritizují současnou společnost a oba byli označeni za mluvčí své generace.“<sup>33</sup> Otázka vztahu otce a syna Amisových již byla podrobena několika analýzám, z nichž nejčastěji se mluví v termínech Sigmunda Freuda o oidipovském komplexu, který v tomto případě nabývá literární dimenze a spočívá ve snaze uchopit dílo svého předchůdce a určitým způsobem se s ním vypořádat, revidovat a snad ho i popřít či zesměšnit. Je otázkou, zda bylo pro Martina výhodou být synem slavného otce, zda mu tato

---

<sup>30</sup> JD 7

<sup>31</sup> JD 7

<sup>32</sup> JD 5

<sup>33</sup> JD 4

pozice ulehčila vstup do umělecké sféry či zda tomu bylo právě naopak. Vždyť Martin Amis publikoval svou prvotinu v době, kdy byl jeho otec považován za jednoho z neoblíbenějších, nejkontroverznějších a nejvýznamnějších britských spisovatelů. Dalo se jistě čekat, že syn bude vystaven neustálému porovnávání s otcem. Paralely byly hledány a nacházeny nejen v jejich životech, ale i v jejich dílech. Otázka, zda Martin Kingsleyho překonal, ale není úplně relevantní. Jak již bylo zmíněno, oba autoři patří k jinému uměleckému směru, k jiné generaci a chtějí porovnávat klasické romány Amise-otce s postmoderními texty Martina Amise je jako chtějí porovnat Da Vinciho Monu Lisu s expresionistickou tvorbou Jacksona Pollocka. Z hlediska literární analýzy je jistě důležité povšimnout si momentů, kdy je vliv otcových románů v díle Martina Amise zjevný, ale není možné tak činit z důvodu srovnání jejich spisovatelského umění.

Takové srovnání je zajímavé například z hlediska zkoumání vývoje britského románu. A právě o to se roku 2003 pokusil Gavin Keulks ve své publikaci *Otec a syn: Kingsley Amis, Martin Amis a britský román od roku 1950* (*Father and Son: Kingsley Amis, Martin Amis and the British Novel since 1950*, 2003). Gavin Keulks poukazuje na to, že kromě rodiny Trollopových žádná literární rodina nepublikovala tolik jako tandem Amisových. Jeho cílem bylo „prozkoumat eseje, rozhovory a romány Kingsleyho a Martina Amisových s důrazem na příklady, kde se zdá, že spolu tyto dva podněcují či udržují dialog syna s otcem...ukázat, že jednotlivé romány fungují jako páry či doplňující se texty.“<sup>34</sup>

Gavin Keulks porovnává první romány obou Amisů – *Šťastný Jim* (*Lucky Jim*, 1954) a *Poznámky o Rachel*, jejichž protagonisty jsou mladí nestálí muži řešící otázky z oblasti akademické i osobní. Obě díla řadí mezi realistické tragikomedie a nachází dva významné cíle, kterých Martin jako autor touto knihou dosáhl: „Připravil si teoretický základ pro svou vlastní přehodnocenou komickou formu a odmítl Kingsleyho literární a osobní autoritu, čímž prohlásil své vlastní tvůrčí metody za legitimnější.“<sup>35</sup>

Dalšími díly, která jsou srovnávána, jsou Kingsleyho jedenáctý román *Ending Up* (1974) a Martinova druhá novela *Mrtvolky* (*Dead Babies*, 1975), na

---

<sup>34</sup> Srov. Gavin Keulks, *Fater and Son: Kingsley Amis, Martin Amis and the British Novel Since 1950* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2003) 6. Dále jako GK. Pokud není uvedeno jinak, jedná se o vlastní překlad.

<sup>35</sup> GK 131

kterou Keulks pohlíží jako na okamžitou reakci syna na otcův román. Obě prózy zobrazují konflikt mezi vnitřním prostředím člověka a okolní společností a končí masovou smrtí postav.

Ačkoliv obě díla zdůrazňují to, jak realita podkopává důstojnější, hezčí naděje člověka, prostupuje nenápadně Kingsleyho prezentaci postav humanismus. Naopak, Martin má potěšení z týrání jeho odsouzené kotéřie, podle něj zlepšení v deterministickém postmoderním světě neexistuje, zaniklo... Rodina, láska, integrita a trpělivost – hodnoty, které jsou nedílnou součástí Kingsleyho románu, se Martinovým postavám zdají být prázdné a bezvýznamné.<sup>36</sup>

Tento rozdíl v přístupu obou autorů názorně vystihuje posun mezi románem generace Kingsleyho *Amise* a postmoderním přístupem generace jeho syna.

Zajímavé srovnání nabízí Kingsleyho román *Stanley and the Women* (1984) s Martinovým pátým románem *Peníze* s ohledem na kontroverzní vyobrazení ženských postav. „Oba Amisové rozhodně píší z mužské perspektivy. Jsou to maskulinní autoři, jejichž práce odmítá uhlazené puritánské předpoklady o morálce a charakteru.“<sup>37</sup> Z tohoto důvodu jsou často oba autoři označovány za misogyny. Keulks ve své knize s tímto označením nesouhlasí, za důležitější než takovéto škatulkování považuje zaměřit pozornost na „odporující si zprávy o ženách, které Martin do svého textu vetkal.“<sup>38</sup> Je to právě počátek osmdesátých let, kdy se chvála kritiků přestala jednoznačně přiklánět na stranu otce a kdy začalo být Martinovo dílo vystihující postmoderní atmosféru ceněno více. Tyto dva romány, které vyšly ve stejnou dobu, je zajímavé srovnat právě i z hlediska postmodernismu.

I když by bylo nesprávné zařadit veškerou Kingsleyho tvorbu do realistického rámce – například jeho romány *U zeleného muže* (1969), *Colonel Sun* (1968 – pod přezdívkou Robert Markham), jeho román z jiného světa *Russian Hide and Seek* (1980) a *Přeměna* (1976) by tomuto zařazení neodpovídaly – většina jeho prací, včetně *Stanley and the Women*, patří svými metodami zobrazení skutečnosti do realismu.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> GK 141

<sup>37</sup> GK 164

<sup>38</sup> GK 181

<sup>39</sup> GK 184

Opakem toho je román *Peníze*, který porušuje klasický vztah autor - text, nedodrhuje linearitu vyprávění či nenabízí motivaci postav, a vykazuje tedy postmoderní znaky. „Martinův román je nepochybně víc experimentální, metafyzický a postmoderní než realistické dílo *Stanley and the Women*. Ale je rozhodně tradičnější, realističtější a méně experimentální než postmoderní díla Johna Bartha, Samuela Becketta a podobně.“<sup>40</sup>

Po postupném srovnávání románů otce a syna Amisových Keulks vyvozuje, že „Martin se víc zabývá holistickým zkoumáním nespojitého, decentralizovaného světa, zatímco Kingsley se více soustředí na roli individuální identity a vztahů ve světě.“<sup>41</sup> Navíc sám Martin Amis poznamenává, že kdyby otec schvaloval jeho literární dílo, musel by to vzhledem k jejich rozdílné generační příslušnosti považovat za důkaz své spisovatelské neschopnosti. „Starší spisovatelé by měli považovat ty mladší za opozici, protože mladší spisovatelé jim posílají neradostnou zprávu. Oznamují jim, že takto už to na světě není. Je to jinak.“<sup>42</sup> Literární boj, o kterém se ve vztahu mezi Kingsleym a Martinem často hovoří, tak znamená počátek proměny románu a směřování jeho vývoje k postmodernismu.

---

<sup>40</sup> GK 192

<sup>41</sup> GK 234

<sup>42</sup> GK 17

## 5. Románová tvorba Martina Amise

Jak již bylo zmíněno, je Martin Amis autorem rozsáhlého literárního díla. Přehled jeho publikovaných románů, memoárů, sbírek povídek, sebraných esejů a kritik je uveden v závěru této práce. Na tomto místě je pozornost zaměřena pouze na jeho románovou tvorbu. Jeho eseje a kritiky mohou pomoci při analýze jeho vlastních románů, ale právě fikce mu přinesla světový věhlas i uznání odborníků.

### 5.1. Klasifikace Amisových románů

Amisovu tvorbu můžeme rozdělit podle několika hledisek. Jedním z nejčastějších je dělení na romány raného a vrcholného období literární kariéry. Amisovou prvotinou je román *Poznámky o Rachel*, který patří k jeho nejrealističtějším dílům (roku 1989 byl zfilmován, ale v této podobě nezaznamenal velký úspěch). Do raného období patří i román *Mrtvolky*, který byl roku 2000 zfilmován. V něm se již objevují znaky, které jak se později ukáže, jsou pro tvorbu Martina Amise typické – černý humor, atmosféra konce dvacátého století, antihrdinové a jejich život plný nešťastných náhod a utrpení. V románu *Úspěch* přichází s další svou charakteristickou metodou, a tou je metoda protikladů, porovnávání utvářením dvojic protagonistů, jejich jmen, osudů. Posledním dílem, které můžeme zařadit do raného období literární tvorby, je pravděpodobně román *Jiní lidé: Tajemný příběh* (*Other People: A Mystery Story*, 1981). V něm se projevuje tendence k manipulaci se čtenářem.

Vrcholné období jeho literární tvorby začíná románem *Peníze*, který je kritiky dosud nejvíc ceněný, a pokračuje dalšími třemi romány – nejrozsáhlejším dílem *Londýnská pole*, románem *Šíp času*, který byl navržen na cenu Booker Prize a který vzbudil velkou pozornost nejen kvůli svému tématu - holocaustu, ale i pro nezvyklou techniku vyprávění. Ta spočívala v obrácení běhu času, čas běžel pozpátku, a tak se i příčiny změnily v následky a naopak. Čtvrtým vrcholným románem je *Informace* (*The Information*, 1995), jehož publicita a popularita je spojena s aférou mezi Amisem a jeho literárním agentem. Martin Amis vyměnil svou dlouholetou literární agentku Pat Kavanaghovou za jiného agenta a znelíbil se části veřejnosti kvůli velké sumě peněz, kterou požadoval za své dílo. Navíc si

znepřátelil svého dlouholetého přítele a kolegu Juliana Barnese, manžela Pat Kavanagho. *Informace* se odehrává v prostředí Martinu Amisovi velice známém, v literární branži, která je plná soupeření, konkurence, závisti a zlomyslnosti. V popředí příběhu stojí opět dvojice – spisovatelé Gwyn Barry a Richard Tull, kteří ačkoliv jsou si v mnohém velmi podobní, pouze první z nich je velmi úspěšným autorem. Richard Tull to nehodlá nechat jen tak a ke zničení svého kolegy se neštítí sáhnout k jakýmkoliv prostředkům. Tímto dílem prozatím končí vrcholná románová tvorba Martina Amise, i když to v žádném případě nebyla jeho poslední kniha.

Roku 1997 vyšel krátký detektivní příběh *Noční vlak* (*Night Train*, 1997), jediná kniha psaná výhradně z ženské perspektivy, přestože se nejedná zrovna o typicky ženskou představitelku, ale o policejní vyšetřovatelku Mike Hoolihanovou vykazující ve svém jednání poměrně hodně „mužských“ rysů. Ta má za úkol vyšetřit sebevraždu mladé dívky, dcery svého nadřízeného. Více než o detektivku jde o psychologický příběh. Dále vyšly romány *Yellow Dog* (2003), očekávaný, ale kritikou přijatý nepříznivě, a *House of Meetings* (2006) – příběh dvou nevlastních bratrů uvězněných ve vězení v Rusku. Poslední román se jmenuje *The Pregnant Widow* (2007).

Podle Jamese Diedricka můžeme dílo Martina Amise rozdělit i podle tematického zaměření. Do jedné skupiny řadí první tři romány *Poznámky o Rachel*, *Mrtvolky* a *Úspěch* a nazývá je „raná díla“ (apprentice works).

Očividně zachycují úzkosti a traumata adolescentů, ale i samotné pojetí tohoto tématu je adolescentní: frivolní, povrchní, snaží se šokovat. Vyznačují se pozoruhodnou verbální vynalézavostí, která je často spojená s nejistým tónem, takže stylisticky a kompozičně často končí jako pastiš.<sup>43</sup>

Samostatně se pak Diedrick zabývá dvěma romány, které považuje za nejdůležitější z Amisovy tvorby – *Jiní lidé: Tajemný příběh*, *Peníze. Jiní lidé: Tajemný příběh* se od předchozí trojice výrazně liší. Hlavním protagonistou je žena. Mladá dívka trpí ztrátou paměti, a tak žije život bez minulosti. Nemá v sobě z dětství zakódované žádné životní hodnoty nebo mravní zásady, není ovlivněna svými minulými zkušenostmi. Tuto hrdinku lze chápat jako vyobrazení typického

---

<sup>43</sup> JD 20

postmoderního člověka. Člověk v postmoderní době přece nevěří v žádná velká metavyprávění, neboť ta již dávno ztratila svou legitimitu. Normy ztratily všeobecnou platnost, hodnoty jsou relativní a na otázku, co je dobro a zlo, neexistuje jednoznačná odpověď. Takto by se dal popsat i svět, v němž hlavní postava žije a získává „první“ životní zkušenosti. Román *Peníze*, v jehož čele stojí antihrdina a vypravěč příběhu John Self, „představuje největší úspěch v Amisově kariéře, staví na silných stránkách svých ranějších románů, ale velmi je převyšuje v rozsahu, hloubce charakteristiky a organické jednotě.“<sup>44</sup> John Self a také celý příběh popisují doslova „závislost“ na současném světě a všech lákadlech, které konec dvacátého století nabízí.

Do další neformální trilogie Diedrick řadí *Einsteinovy příšery*, *Londýnská pole* a *Šíp času*. „Tyto tři knihy spojuje odhodlání myslet nemyslitelné a neustálé hledání narativních forem, které by takovému úkolu odpovídaly.“<sup>45</sup> První dvě knihy se dotýkají problematiky nukleární katastrofy, přičemž *Einsteinovy příšery* nejsou románem, ale sbírkou povídek. *Šíp času* se zabývá tématem holocaustu a Osvětami. Všechny tři příběhy jsou zahaleny do atmosféry smrti, konce a zániku.

V rámci této práce není možné analyzovat celou románovou tvorbu Martina Amise. Hlubší pozornost je věnována třem jeho románům - *Úspěch*, *Peníze*, *Londýnská pole*. Ostatní romány jsou charakterizovány jen stručně, je poukázáno na jejich významný rys či zajímavost. Výběr těchto tří románů má své opodstatněné důvody. Ačkoliv každý z nich patří do jiného tvůrčího období, spojuje je významný společný rys – všechny se nabízejí k analýze pohledu autora na společnost konce dvacátého století. Každý z nich, i když jinou formou a za využití jiných literárních prostředků, ukazuje na proměnu světa na počátku nového tisíciletí, na nástup postmodernismu a jeho specifických znaků, tj. na velkou roli peněz, na proměny vztahů mezi lidmi, rozmanitost prostředků k dosažení cílů atd. Vzhledem k tomu, že mezi jednotlivými tituly je určitý časový odstup, je možné si povšimnout vývoje Amisova spisovatelského umění, jeho experimentování s narativními metodami a s jazykem i vyostření kritiky společnosti.

---

<sup>44</sup> JD 70

<sup>45</sup> JD 132

## 5.2. Stručná charakteristika vybraných románů

### *Poznámky o Rachel*

Amisova prvotina zachycuje několik měsíců života devatenáctiletého Charlese Highwaye, budoucího literárního kritika, těsně před nástupem na univerzitu v Oxfordu. Protagonista - vypravěč - má tak na dosah splnění dvou velkých snů: univerzitní vzdělání a svůj idol, dívku Rachel, která se také připravuje na univerzitu a má pro něj v mnoha směrech větší kouzlo než jeho současná přítelkyně bez vyšších ambicí. Podaří se mu získat obojí, i když nakonec svůj vztah s Rachel ukončí.

Již zde se objevují zmíněné charakteristiky Amisových románů – symbolika jmen, satira a hra se čtenářem, bohatá slovní zásoba, s jejíž pomocí nám zprostředkovává popis i těch nejintimnějších tělesných a psychických pochodů. „Z románu *Poznámky o Rachel* je zjevné, že odpornost, groteskní komedie, budou pro Martinovu tvorbu typické.“<sup>46</sup> Hned na první stránce nám Charles Highway sdělí, že jeho jméno ho zdaleka nevystihuje, ba naopak. „Amis je zde charakteristicky záludný, neboť tak nepřímou naznačuje, že slova Charlese nejsou zcela spolehlivým ukazatelem jeho charakteru.“<sup>47</sup> Ačkoliv jako by se příběh odehrával v rámci jediného dne – jeho narozenin – díky častým retrospektivám a vzpomínkám poznáváme i jeho minulost. Titul odkazuje k deníkům, zápiskům a záznamům, které si oslavenec těsně před svými narozeninami pročítá, třídí a doufá, že tak bude schopen odhalit své špatné stránky a stát se lepším člověkem. Asi jako v každém „Bildungsromanu“ můžeme i v tomto díle identifikovat autobiografické znaky. Zde je to například touha Charlese studovat na Oxfordu a její naplnění, vztah Charlese a jeho otce Gorgona, redaktora a lektora v Cambridge, odhalení otcova mimomanželského vztahu či Charlesovy zdravotní problémy.

*Poznámky o Rachel* jsou někdy označovány jako parodie na román pro dospívající nebo přinejmenším jako satirická komedie. „Parodie je pouze negací, představuje odmítnutí společenské či estetické autority, ale nepřináší žádné

---

<sup>46</sup> GK 127

<sup>47</sup> JD 21

alternativy.“<sup>48</sup> I když parodizování žánrů je pro Amise typické a toto dílo skutečně nese několik znaků, které by pro takové tvrzení svědčily, přece jen se jedná o satirické umění v počátcích. „Autor a čtenář se možná smějí Charlesovým výstřelkům, ale zároveň jsou do nich zapleteni.“<sup>49</sup> Až v následujících románech rozvine Martin Amis své umění satiry a parodie téměř do dokonalosti.

### *Mrtvolky*

V centru této kousavé satiry je několik postav, které nejsou nijak detailně charakterizovány, ale spojuje je pocit osamocení, smutku a beznaděje. Děj se odehrává v rámci tří dnů na víkendové chatě, kde si sedm Angličanů, tři Američané a tajemná osoba jménem Johnny užívají alkoholu, drog a sexu. I když tento román nebyl ceněn tolik jako autorova prvotina, „ukazuje Amisovo ambiciózní experimentování se žánrem, formou vyprávění a výrazem a zároveň pohyb od autobiografického zaměření prvního díla k širším společenským tématům svých pozdějších románů.“<sup>50</sup> Tento román je významný především z formálního hlediska postmodernismu – z hlediska intertextuality. Hned na začátku knihy je zmínka o Diderotově satíře *Rameauův synovec* (*Rameau's Nephew*, 1762) a v průběhu děje vedou postavy románu podobně bojovné dialogy o současné společnosti jako postavy ve zmiňovaném Diderotově díle. Vedle toho lze najít odkazy na markýze de Sade a podle Diedricka se dá na tento víkend plný orgií pohlížet i jako na pekelnou parodii poslední večeře Páně, přičemž hostitele přirovnává k Antikristu (Diedrick 36). Samotný název pak představuje další intertextuální spojitost, a to se satirickou esejí Jonathana Swifta *Skromný návrh* (*A Modest Proposal*, 1729), kde autor ironicky navrhuje jako řešení neúnosné bídy v Irsku zabíjet a jíst malé děti.

---

<sup>48</sup> JD 30

<sup>49</sup> JD 30

<sup>50</sup> JD 32

### *Jiní lidé: Tajemný příběh*

Tento román je příběhem mladé ženy, která pravděpodobně utrpěla ztrátu paměti, a tak se ocitá v Londýně na konci sedmdesátých let bez identity. Přijímá nové jméno Mary Lambová, které vystihuje její nové „já“ – nevinnost, zranitelnost (lamb - v angličtině znamená „jehně“). Setkává se s novými lidmi, většinou z nízké vrstvy společnosti, díky nim poznává, co to je alkohol, sex, zneužití, bolest. Pomocí policisty Johna Princeho (princ – naznačuje vlastnosti rytíře a ochránce) přichází na stopu své dřívější totožnosti, kdy jako nemorální Amy Hideová (hide – v angličtině znamená „skrývat se“) ublížila spoustě lidí. Čtenář se zde ocitá v roli detektiva, když se snaží vypátrat, jak to s hlavní postavou příběhu doopravdy je. To však není v tomto románu s gotickou atmosférou tím nejdůležitějším.

Mnohem větší význam má obraz společnosti, který je zde prezentován specifickým způsobem - skrze pohled dívky bez minulosti, norem a hodnot. Autor tak rozehrává popis světa plného násilí, sexu, drog, kastování ve společnosti, ignorance a povrchnosti lidských vztahů, aniž by kohokoliv soudil, hodnotil či moralizoval, čímž dosahuje mnohem většího čtenářského efektu. Na této hrdince ukazuje současnou mladou generaci. „Určitý citový a morální úpadek postihuje i ty nejprivilegovanější členy generace dvacátníků. Zdá se, že stejně jako Mary/Amy ztratily kontakt s minulostí, jejich citlivost je taktéž nevyvinutá.“<sup>51</sup> A tak i tento román nese znaky typické pro Amisovu tvorbu – tj. obraz soudobé společnosti bez přímého odsuzování a moralizování, hra se čtenářem, s jazykem, časté dichotomie postav, symbolů i jmen.

### *Šíp času*

Říká se, že v okamžiku smrti se člověku promítne před očima celý jeho život. Jako pohled na události probíhající pozpátku by se dal popsat Amisův román s tematikou holocaustu. Příběh začíná v Americe smrtí bývalého nacistického doktora a zároveň zrozením postavy, která zpětně prožívá osud

---

<sup>51</sup> JD 63

tohoto člověka. Tím, že se veškeré události dějí ve zpětném gardu, mění se příčiny v následky. Lidé mládnou, stávají se z nich děti, až jako malí kojenci vstupují do nemocnice, odkud není návratu. Veškeré rozhovory probíhají pozpátku. To vše nabízí opravdu široké pole možností lingvistického i syntaktického vyžití právě pro takového autora, jakým je Martin Amis. Popis veškerých běžných denních úkonů člověka, jako je zahradničení, nákup nebo stravování a vylučování, se mění v pasáže vyžadující nejen plnou soustředěnost čtenáře, ale často i silný žaludek. Mnoho částí příběhu z počátku knihy dostane svůj plný význam a je čtenářem pochopeno až v pozdějších částech knihy. Tak je tomu např. při popisu činnosti lékařů, chirurgů, kdy do nemocnice vcházejí lidé téměř zdraví, ale vracejí se zpět domů v zuboženém stavu. Tento motiv zde jakoby zastřešuje celou knihu a je symbolem ústředního tématu, kterým jsou praktiky nacistických lékařů v koncentračních táborech za druhé světové války. Tím, že se čtenář musí naučit orientovat se v tomto převráceném světě, „je vlastně připravován na setkání s dalším převráceným světem – s Osvětím a její obscénní logikou.“<sup>52</sup> Silný emotivní náboj této knihy je nejen v onom zvráceném chodu zvrácených událostí, ale především v tom, že vypravěč je naprosto netečný ke všem hrůzám, které se kolem něho dějí i které sám provádí. „Stejně jako ve Swiftově *Skromném návrhu* vypravěč neregistruje hrůzu systematické lidské krutosti kolem něj – což zvyšuje hrůzu čtenáře.“<sup>53</sup> Když k tomu přičteme pro Amise příznačnou otevřenost a explicitnost vyjadřování, je zřejmé, že žádný čtenář nemůže zůstat k zobrazeným událostem netečný. Martin Amis byl na základě tohoto díla několikrát nařčen z antisemitismu. „V jeho roli fiktivního levobočka Saula Bellowa (Saul Bellow prohlásil Martina Amise za svého adoptivního syna) by nic nemohlo Martina urazit více než obvinění, že *Šíp času* je antisemitský román.“<sup>54</sup> Ti, kdo měli tendenci mu tuto nálepku přidělit, však pravděpodobně tento román dostatečně nepochopili.

Životní příběh hlavního protagonisty začíná jeho narozením roku 1916 jako Odila Unverdobena, pokračuje studiem medicíny, lékařskou praxí u válečných sborů a sňatkem s ženou Hertou. Hrdina se dostává do táborů, kde jsou rodiče oddělováni od dětí a posíláni na smrt, později pracuje v koncentračním

---

<sup>52</sup> JD 164

<sup>53</sup> JD 163

<sup>54</sup> Srov. Frederic Raphael, „Family Business“ *PN Review* 27. Jan. 2000: 5. Pokud není uvedeno jinak, jedná se o vlastní překlad.

táboře Osvětim. Tam zabíjí lidi a asistuje u pokusů na dětech. Jeho dítě, které má s Hertou, brzy po narození umírá. Na konci války Unverdoben prchá do Vatikánu, pak do Portugalska a nakonec do Ameriky. Tam si mění jméno na Johna Younga a začíná kariéru jako chirurg. Když mu hrozí odhalení jeho původní identity, mění si jméno na Toda T. Friendlyho. „V románu *Šíp času* je Amerika vyobrazena jako dobrá skrýš pro válečné zločince, jako země oslabené paměti, kde nikdo nepátrá po Unverdobenově minulosti a málokdo se zabývá historií.“<sup>55</sup> V Americe umírá sice neodhalen, ale ve své duši klid nemá. Vše je líčeno z perspektivy duše umírajícího, která se v okamžiku smrti oddělila od těla. Psychologicky je postaven na teorii Roberta Jaye Liftona.

R. J. Lifton ve svém souhrnném díle *Nacističtí lékaři (The Nazi Doctors)* vysvětluje, že klíčem k pochopení toho, jak nacističtí lékaři mohli provádět svou práci v Osvětimi, je psychologický princip nazývaný zdvojování – rozdělení lidského já do dvou částí tak, že každá z částí funguje jako celek. Pouze skrze takové zdvojování a duševní ochromení byl Tod – Odilo schopen efektivně provádět svou práci nacistického doktora, která nutně vyžadovala zásadní porušování Hipokratovy přísahy.<sup>56</sup>

Význam tohoto románu není jen v retrospektivním stylu vyprávění a ve volbě tématu, ale především v jeho ústřední myšlence, kterou je problematika moci a jejího nekontrolovatelného uplatňování autoritami. „M. John Harrison napsal, že autorita, jakou vládne lékař, nachází paralelu v tom, na jakých pilířích stojí celá společnost – v obou případech si někdo osobuje pravomoc rozhodovat o jiném člověku i o nejvnitřnějších procesech, které probíhají v jeho těle. Toto se ve velkém měřítku dělo za nacistického režimu, ale přetrvává to také ve svobodných společnostech.“<sup>57</sup> A přesně toto vidí Amis v současné anglo-americké společnosti, která se vydává za plně svobodnou, uplatňující a šířící lidská práva, ale ve své podstatě ničí humanitu, přirozenost a omezuje soukromí svých občanů.

---

<sup>55</sup> JD 167

<sup>56</sup> Srov. Greg Harris, „Men Giving Birth to New World Orders: Martin Amis's *Time's Arrow*“ *Studies in the Novel* 31/4 1999: 490. Pokud není uvedeno jinak, jedná se o vlastní překlad.

<sup>57</sup> JD 170

## 6. *Úspěch*

Takový konec si ten nešťastník nezasloužil. Sice nic neprovedl, jenom dovolil, aby se mu přihodilo to, co se mu přihodilo, ale to v dnešní době úplně stačí. Svět se mění: minulost je pryč a od nynějška je všechno budoucí čas. Póvl možná vítězí, ale v jeho řadách pro něj nezůstalo místo.<sup>58</sup>

### 6.1. Nástin děje a motivů

*Úspěch* se stal Amisovým prvním bestsellerem. Při letmém pohledu na tento krátký román se může zdát, že se vymyká Amisovu typickému stylu, jak ho známe dnes. Kniha je rozdělena do dvanácti kapitol podle měsíců v roce, začíná lednem a končí v prosinci. Tak vzniká poměrně jasná dějová linie, kdy díky vzpomínkám získáváme i pohled na relevantní události v minulosti. *Úspěch* nese rysy anglického tradičního románu, což můžeme poznat i z Amisových intertextuálních narážek na Charlese Dickense či Henryho Fieldinga. Sevřenou kompozicí se může čtenář nechat velmi lehce ošálit, když se nechává unášet vyprávěním dvou nevlastních bratrů, které bezprostředně zachycuje rok jejich života. Takový čtenář pak utrpí opravdový gnoseologický šok, když postupně zjišťuje, že nic není tak, jak to celou dobu vypadalo.

V centru románu stojí dvě hlavní postavy, Terence Service a Gregory Riding, které se pravidelně střídají ve vyprávění aktuálních událostí. Nejprve je prezentován Terryho a poté Gregoryho pohled. Zpočátku je tato alternace vypravěčů jen možností, jak poznat jejich odlišné povahy. Sebeironické vyprávění Terryho, neúspěšného prodavače po telefonu, je protkané problémy, neštěstím, strachem a neúspěchy. Proti tomu jeho bratr se pyšní svým vzhledem, původem, prací, penězi i sexuálními zážitky. Ale v průběhu děje je toto rozdvojení vypravěčů příčinou komplikací. Přestává být jasné, kdo mluví pravdu, kdo si vymýšlí a nakolik. Zatímco v jedné chvíli čtenář sympatizuje s jednou postavou, v následujícím momentě získává naprosto odlišnou verzi reality, která otřese i jeho případnými sympatiemi k některé z postav. Otázkou zůstává, zda můžeme vůbec někdy vědět, co je v rámci fikce pouhou fikcí, výplodem vypravěčovy fantazie a co se skutečně odehrálo.

---

<sup>58</sup> Srov. Martin Amis, *Úspěch*, přel. Marcel Arbeit (Praha: Mladá Fronta, 1992) 50. Dále jako *US*.

Hned na počátku se dovídáme, že Terry je nevlastním – adoptivním – bratrem Gregoryho a proč tomu tak je. Terryho otec Ronald Service pravděpodobně zavraždil svou ženu, matku svých dvou dětí, a zanedlouho poté zabil i svou sedmiletou dceru, Terryho sestru. Po tomto činu byl uvězněn a devítiletý Terry zůstal v domě sám celý týden, než si na něj úřady vzpomněly. Díky tisku se jeho osud dostal do novin, a tak i do povědomí bohaté rodiny Ridingu. Pana Ridinga silně zaujaly některé podobnosti mezi Terryem a jeho vlastním synem (například jejich data narození) a brzy docílil adopce malého chlapce. Tak získává Terry zázemí v bohaté rodině, bratra a sestru Uršulu. Samotné vyprávění začíná v době, kdy bratři žijí spolu v jednom domě v Bayswateru, v západní části Londýna. Terryemu se nedaří v žádné sféře života – kvůli reorganizaci ve firmě mu hrozí ztráta zaměstnání, jeho zdraví a vzhled nestojí za nic, pomalu mu docházejí peníze, takže má sotva na svou denní dávku cigaret a alkoholu, jeho pokoj se mění v temnou kobku plnou nevábného vzduchu a odpadků. Následkem nebo snad příčinou toho všeho je jeho mizerný osobní život. Podle jeho neustálého stěžování si na nulovou frekvenci pohlavních styků v posledních několika měsících je zjevné, že není a nikdy nebyl žádaným společníkem žen. Závidí svému bratrovi, který i přes svou homosexuální či spíše bisexuální orientaci nemá v tomto ohledu sebemenší problém. Gregoryho život se skládá z večírků, sexuálních, alkoholových a drogových orgií. Jako zaměstnanec výtvarné galerie má dostatek peněz, svými zaměstnavateli – manželským párem Stylesových - je obětován, hýčkán a milován. Gregory je přesvědčen, že tuto úžasnou práci získal díky svému aristokratickému původu a dokonalému reprezentativnímu zevnějšku a že to také stačí k jejímu vykonávání. Ale postupem času vyplouvá na povrch, že i v jeho dětství se skrývá tajemství - a to tajemství incestu. Ačkoliv si Gregory nijak tento problém nepřipouští a sexuální hrátky se svou sestrou nepovažuje za nic nepřístojného, je to právě tato událost, která nakonec způsobí rodinnou tragédii - pomatení smyslů a smrt Uršuly i pád Gregoryho.

A tak zatímco zpočátku čtenář poznává všechny noční můry Terryho, nečestné a manipulativní jednání Gregoryho, později dochází k zvratu událostí. Klíčová je zde kapitola, kdy Gregory zmařil bratrovu poslední naději na uskutečnění pohlavního aktu s dívkou Jan. Jan pracovala krátce jako sekretářka ve stejné kanceláři jako Terry. Navázali spolu milostný vztah, který byl zničen

Gregoryho jednáním vůči Jan a porušením slibu, který dal Greg Terry. Zatímco Terry odchází do nemocnice, aby pomohl Uršule, svede Gregory Jan a pak ji odkopne. Při tomto vědomí nás Amis nechává po několik dalších kapitol až do té doby, než se Terry náhodně setkal s Jan a zjistil, že si to Gregory vymyslel a nevyřídil její vzkaz Terry.

Uršula se po neúspěšném pokusu o sebevraždu nastěhovala do domu ke svým bratrům. Terry, který celou dobu toužil získat na svého bratra nějaké kompromitující informace, něco, co by dokazovalo, že není tak dokonalý, jak se všem prezentuje, měl nyní ideální příležitost. Jeho tušení, že mezi ním a Uršulou proběhlo víc, než by mezi sourozenci mělo, bylo pravdivé. A byl to právě tento raný zážitek spojený se současnou lhostejností Gregoryho k Uršule, který jí způsobil psychické problémy. Pokud byl Terry čtenářům do této doby sympatický, pokud si získával soucit díky svému zážitku z dětství, v tomto okamžiku začíná být on ztělesněním všeho zla, když využije Uršulu ke svému vlastnímu sexuálnímu uspokojení. Ačkoliv to není explicitně popsáno, je jasné, že po incestní zkušenosti i se svým druhým bratrem spáchala Uršula sebevraždu. Její smrt je tak nejen bodem, kdy jakoby Gregoryho definitivně opustilo štěstí a přidalo se na stranu jeho bratra, ale zároveň i mezníkem, kdy čtenář zjišťuje, že skutečně velká část z dříve popsaných událostí byla velmi zkreslená, a to především ty v Gregoryho podání. Jeho práce v galerii není zdaleka tak úžasná, jeho vztah k manželům Stylesovým není naplněn sympatiemi, dokonce o tuto svou pozici přichází. Začínají ho nudit i jeho přátelé a večírky, horší se jeho fyzický stav, docházejí mu peníze. Zjišťujeme, že jeho vůz, který byl po celou dobu líčen jako nejmodernější, záviděníhodný model, je ve velmi žalostném stavu. Naopak Terry se začíná dařit. Nechává se zkorumpovat za příslib udržení zaměstnání a větších výdělků. Pohled na postupnou degeneraci a úpadek jeho bratra ještě zlepšuje jeho životní pocit. Pomatení smyslů, které je tak často spojováno právě s aristokratickými rodinami a jejich incestním chováním v zájmu zachování rodu a rozšíření majetku, postihne i pana Ridinga a pomalu se zmocňuje i Gregoryho.

Příběh končí na Vánoce, kdy se bratři vydávají zpět domů za svými rodiči. Otce, který v posledním roce života přivedl celou rodinu k bankrotu, však již nezastihnou živého. Terry se okamžitě vrací zpět do svého zaměstnání a pokračuje v životě, který konečně začal nabírat pro něj optimističtější směr. Do jejich bytu

se s ním již nevrací Gregory, který se rozhodne zůstat se svou matkou a pokusit se vyžít ze zbytku rodinného majetku.

Tento román, v němž je se čtenářem neustále manipulováno, přináší obraz morálního úpadku společnosti, je kritikou jejího soudobého stavu a lze jej vnímat i jako specifické „podobenství o přeměně a vnitřní diferenciaci britské společnosti, v níž aristokracie nenávratně ztratila svou pozici a byla nahrazena skupinou mocných a akceschopných kariéristů, kteří nejsou vázáni tradicemi ani nemají žádné morální zábrany.“<sup>59</sup>

## 6.2. Analýza z hlediska motivů a postmoderních literárních prostředků

V románu *Úspěch* je možné nalézt paralely s dalšími Amisovými romány. Dvojice vypravěčů, kteří si de facto prohodí své osudy, kdy cesta jednoho končí tam, kde cesta druhého začala a naopak (z chudého neúspěšného Terryho se stává finančně zabezpečený, ambiciózní muž, zatímco společenská dráha jeho bohatého pyšného bratra strmě klesá) je přirovnávána k dvojici Quentina a Andyho z *Mrtvolek*. Podobné motivy sirotka či opuštěného individua bez zázemí se objevují například i v knihách *Jiní lidé* a *Peníze*.

Zjevná je intertextuální spojitost i s dalšími díly britské literatury. Jak již bylo zmíněno, kniha nese rysy anglického tradičního románu. Proto nepřekvapí, že se paní Daltreyová, hospodyně v domácnosti Ridingových, pohybovala „v dickensovském chvatu“,<sup>60</sup> že se malý Terry v novém domě cítil jako nezdravé dítě stojící „tváří v tvář zámožné noblese obyvatele Brobdingnagu z Gulliverových cest“<sup>61</sup>. Krutý osud malého Terryho může vzbuzovat stejnou účast jako kruté životní podmínky Olivera Twista, dále je zde naznačena možnost, že četné shody mezi ním a rodinou Ridingových nejsou náhodné, že jednou bude odhaleno fieldingovské tajemství o Terryho urozeném původu. Na další zajímavou literární spojitost tohoto románu upozorňuje James Diedrick svým poukázáním na věnování tohoto románu, které zní „Philipovi“. Philip se jmenoval nejen Amisův starší bratr, ale především rodinný přítel, prozaik a básník Philip

---

<sup>59</sup> US 253

<sup>60</sup> US 28

<sup>61</sup> US 28

Larkin. Martin byl jeho velkým obdivovatelem a Larkinův román *Jill* (1946) o mladém muži z dělnické rodiny a jeho aristokratickém spolubydlícím z Oxfordu jistě nemalou měrou ovlivnil samotný *Úspěch*. Amise ovlivnily i Larkinovy nihilistické básně. Diedrick dokonce upozorňuje na jednu konkrétní báseň „Toto nechť jsou tvé verše“ („This Be the Verse“, 1971), která začíná spojením „Zbabraj nás“<sup>62</sup> („They fuck you up“), což je pravděpodobně nejčastější věta, která v románu *Úspěch* vychází z Terryho úst. Nebyl by to snad ani Martin Amis, kdyby se i v tomto díle nedal najít vliv velkého literárního mága Vladimira Nabokova. Nabokovova první kniha psaná v angličtině se jmenovala *Skutečný život Sebastiana Kighta* (*The Real Life of Sebastian Knight*, 1941). Její vypravěč „V“ pátrá po životě svého nevlastního bratra, spisovatele Sebastiana Knighta, a kniha s názvem *Úspěch* je jedním z románů tohoto fiktivního autora.

Jak již bylo zmíněno, v románu *Úspěch* se bratři střídají na pozici vypravěče. Popisují v podstatě stejné události, každý ze svého pohledu a každý si je nemalou měrou pozmění. To vyžaduje velkou pozornost čtenářů a schopnost registrovat detaily. „*Úspěch* očekává velký výkon čtenáře, který si musí zkonstruovat pravdu z nevyslovených mezer v každém jednotlivém vyprávění i mezi nimi.“<sup>63</sup> Čtenář je vtažen do vlastního vyprávění nejen díky nutnosti hledat skutečnou realitu v rámci příběhu, ale je vypravěči i přímo oslovován. O svých přátelích říká Gregory čtenářům: „Je s nimi ohromná legrace – určitě by se vám líbili.“<sup>64</sup> Když popisuje bratrovy neúspěchy s dívkou Mirandou (které se chtěl Gregory zbavit, a tak ji Terrymu nabídl), nabízí nám své vysvětlení, ale zároveň se ptá čtenářů: „Říkal vám už o tom něco?“<sup>65</sup> Terry i Gregory si uvědomují, že někomu vyprávějí příběh, oslovují ho, ptají se na jeho názor. Zároveň jsou si vědomi i toho, že každý z nich vypráví svou verzi či že ten druhý lže. „Gregory je lhář. Nevěřte mu ani slovo. Vymýšlí si.“<sup>66</sup> Indicií pro čtenáře k odhalení skutečného chodu událostí může být Gregoryho přiznání k tendenci lhát.

Zatímco já se nikdy netajil láskou k vymýšlení různých lží a neuhasitelnou žízni po podvádění, z jeho úst vždycky tryskala pravda, bez ohledu na okolnosti, ať to stálo cokoliv...Nikdy nedokázal lhát. Nikdo mu neuvěřil. To byla další známka patologické

<sup>62</sup> Srov. Philip Larkin, *Vysoká okna*, přel. Zdeněk Hron (Praha: Mladá fronta, 1995) 81.

<sup>63</sup> JD 42

<sup>64</sup> US 41

<sup>65</sup> US 46

<sup>66</sup> US 93

předčasné vyspělosti jeho deformovaného světa, který mu byl náhražkou za svět chlapecký.<sup>67</sup>

Ale jen velmi těžko se důvěřuje někomu, kdo dlouhou dobu pouze lhal. I když v případě Gregoryho to vypadá, že v polovině knihy opravdu mění taktiku a začíná mluvit pravdu. „Všechno to byla lež. Pořád vám vykládám samé lži. Vždycky jsem lhal. Odpusťte mi to. A teď vám prozradím pár tajemství.“<sup>68</sup> I když si občas nemůže pomoci a popíše něco podle své bohaté fantazie a přání, po chvíli zaútočí na čtenáře, jak něčemu takovému vůbec mohl uvěřit, a uvede běh událostí na pravou míru. Jeho pravdomluvnost tak v důsledku čtenáři moc nepomůže, naopak často přispěje k ještě většímu zmatku.

Opakující se otázky Terryho a Grega fungují jako háčky, které vtahují čtenáře do jejich smyslových světů, jejich rozpaků a dotazů.... A tak se po nějaký čas a v různé míře cítí čtenář těmito dvěma vypravěčům blízký a zapletený do jejich příběhů, téměř jako jejich příbuzný. Amis chce, aby čtenář pochopil jakoby zevnitř, co si tito dva muži myslí a co představují, a dusná atmosféra vyvolaná jejich vyprávěním toto umožňuje.<sup>69</sup>

Pro samotnou zápletku je asi nejvýznamnějším výplodem jeho fantazie scéna, kdy Greg svede Terryho dívku Jan. Explicitní popis jeho poměrně brutálního chování k této dívce nevyhnutelně vzbuzuje u každého čtenáře odpor k němu a sympatie získává podvedený Terry. I když se pak přece jen dostane na povrch i k Terryho uším Janina „pravdivá“ verze daného večera, je již velmi těžké přehodnotit postoj a posoudit dosud proběhlé události ve světle nových informací.

Poměrně dlouho je čtenář na pochybách i co se týče sourozeneckého vztahu Grega a Uršuly. Narážky na intimnosti, které mezi nimi v dětství proběhly, jsou sice poměrně časté, ale je velmi pravděpodobné, že jsou opět jedním z výtvorů Gregovy fantazie. Ale je to právě incest, který se stává příčinou tragédie. Gregory odmítá přiznat si příčiny pomatení mysli své sestry, které u ní vedlo až ke spáchání sebevraždy. Pokud se po nějaký čas čtenářovy sympatie přikláněly na Terryho stranu, jeho chování k Uršule tomu rozhodně udělalo přítrž. Nenávist ke Gregovi, závist, touha vědět, že není tak dokonalý, jak se prezentuje,

---

<sup>67</sup> *US* 103

<sup>68</sup> *US* 198

<sup>69</sup> *JD* 44

vyvrcholila zneužitím Uršuly pro jeho vlastní potřeby. Uršula, která je v té době již citově vyčerpaná, odmítaná svým pokrevním bratrem, cítí potřebu patřit někomu, kdo se o ni postará. Jako jediné východisko vidí oddat se Terrymu, splnit mu jeho přání. Když však Terry uspokojí své sexuální potřeby, nevidí žádný důvod, proč by měl o Uršulu pečovat. Jak výstižně poznamenává, dnes se musí každý o sebe postarat sám.

*Jenom* jsem jí jemně, ale zřetelně naznačil, že nemá smysl, abych za ni nesl zodpovědnost, že se člověk nemůže tolik starat o cizí lidi, když se zároveň snaží úspěšně zvládat svůj vlastní život, že se teď musí spoléhat sama na sebe, stejně jako já, jako Greg, jako všichni ostatní.<sup>70</sup>

Tento morální úpadek Terryho charakteru vrcholí v explicitně popsané scéně, kdy Terry brutálně napadne bezdomovce, bezdůvodně, jen aby ulevil agresi, která se v něm celý život hromadila. Je bohužel dokázáno, že násilí plodí znovu jen násilí. Terry ho měl hodně kolem sebe již od dětství, a tak ho vlastně symbolicky poslal dál. „Postoupil jsem o dva kroky dopředu jako ragbista, který nastavuje nohu míči, a vrazil jsem mu jednu pořádnou přímo pod zuby. Napřed se ozvalo slabé křupnutí, jak mu cvakly čelisti o sebe, a pak žuchnutí, když mu po dalším nárazu udeřila hlava o beton. Překulil se a v krku mu zabublalo.“<sup>71</sup> Pozornost si zaslouží i to, co Terry udělal, když bezdomovce surově zkopal – vložil mu do dlaně bankovku. Ocenil tak jeho vymlácené zuby nebo jeho život? Spíše ho viděl jako věc, nepotřebnou existenci, kterou si může koupit či pronajmout za deset liber k jakémukoli účelu. Peníze byly v jeho mysli mocným prostředkem, za který se dá získat všechno. „Chvatně jsem vytáhl z peněženky desetilibrovku a vmáčkl mu ji do pochroumané ruky. To je přece dobrý obchod, ne? Pro obě strany.“<sup>72</sup> Takto přemýšlet a jednat ho naučila společnost, ve které vyrůstal a žil, společnost sedmdesátých let dvacátého století.

Vyprávění založené na dramatických monolozích, vtahujících čtenáře do děje je i určitým rizikem pro autora, zejména pro takového, který využívá metody šoku jako jednoho z nejúčinnějších způsobů jak čtenáře donutit, aby zaujal své vlastní stanovisko, jak ho vtáhnout téměř fyzicky do příběhu. Amis si velmi dobře

---

<sup>70</sup> *US* 228

<sup>71</sup> *US* 231

<sup>72</sup> *US* 231

uvědomuje, že není lehké dnešní publikum něčím šokovat. Zdá se, že díky televizi a internetu člověk všechno viděl a dokázal si na vše zvyknout. Proto jdou Amisovy brutální scény často až do krajnosti, jsou líčeny do nejmenších detailů. Autor se nebrání podrobnému vyobrazení lidských zlozvyků či intimních scén, jako je například vylučování. Pokud tyto scény dokáží čtenáře šokovat, je to pro Amise pozitivní jev – náznak, že společnost stále ještě dokáže něco cítit, nad něčím se pozastavit a že není ještě tak úplně povrchní, lhostejná či beznadějná. Problémem však je, že autor je často označován za nositele myšlenek, které vyslovují vypravěči příběhu. Jak již bylo zmíněno, Martin Amis, jehož romány jsou plné kontroverzních názorů a explicitně popsanych scén brutality, násilí, sexu, byl často nařčen z misogynie, etnocentrismu či z xenofobie. Vyobrazení žen v románu *Úspěch* je zjednodušené, dívky jsou popsány pouze jako objekty sexuálního chování. Následující rozhovor mezi Gregem a Terrym je výstižnou ukázkou jejich přístupu k ženám:

G: „Zkusils ještě jednou tu malou s velkýma ušima?“

T: „Gitu? Jasně, zkusil. A zase nechtěla.“

G: „Kráva jedna. Proč ne, proboha? Co si to o sobě myslíš?“

T: „Já už asi vím, proč nechce. Je tak natvrdlá, že si ani nepamatuje, že už se mnou jednou spala.“

G: „Takový jsou úplná pohroma. K čemu jsou dobří, když to nechtějí dělat?“<sup>73</sup>

Autor tak prostřednictvím obou hlavních postav ukazuje, co si o daném problému (vnímání ženy jako předmětu, věci, ne jako bytosti s city a rozumem) myslí určitá vrstva společnosti, aniž vnucuje či jen předkládá čtenáři své vlastní názory a postoje.

Amis jistě může být kritizovaný pro svou zjednodušující charakterizaci žen, ale v románu *Úspěch* jsou Uršula a Jan figurky v Amisově anatomii mužské misogynie, ne jeho vlastním trvalým útokem na ženy. Toto zaměňování autora a jeho postav – v tomto případě dvou vypravěčů v první osobě, jejichž hlasy v románu nutně dominují – je nebezpečí, které k dramatickému monologu neodmyslitelně patří.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> *US* 86

<sup>74</sup> *JD* 49

Podobně je tomu v pasážích, v nichž naráží na přistěhovalce a existenci národnostních menšin v Londýně.

No nazdar, ten svět se ale dneska rychle mění. Jak je to dlouho, co jsem tady nebyl? Kde to jsem – v Mnichově, ve Florencii, v Kalkatě? Vypadá to, jako by se mezi dýchavičnými autobusy a přečpanými verandami hotelů, které tu vyrostly ze dne na den, scházely a rozcházely celé rasy, celé kultury. Když jdu po Moscow Road, připadám si v tom etnickém společenství jako cizinec, jako Rip Van Winkle. Proplétám se hlučnými ostrůvky Pákistánců, ustupuji četným kohortám funících Skandinávců s vlasy jako len, úspěšně se proderu masami líně se vlekoucích a apatických bytostí s italskými rysy, razím si cestu hájemstvím dělnických přistěhovalců ze Středního východu.<sup>75</sup>

Ani tady nejde o xenofobní myšlenky Amise, ale o to, jak vidí okolní svět oba protagonisté, kteří potkávají „početné skupiny obtloustlých Němců, kteří vypadají jeden jako druhý, přistěhovalců z kolonií v kostkovaných kalhotách a pavoukovitých Arabů“<sup>76</sup> a nechápou, „co se to poslední dobou děje s touhle čtvrtí, s tímhle městem, s touhle zemí, s touhle planetou?“<sup>77</sup>

Postavy samozřejmě žijí a jednají v určité společnosti. Příběh je umístěn do současnosti, tedy do doby, kdy byl napsán, tj. konec sedmdesátých let dvacátého století. Již název napovídá, co bylo v té době považováno za důležité, čeho chtěl každý dosáhnout. Úspěchem se rozuměla ekonomická prosperita, kariéra, akumulace peněz, získání moci.

Morální zřůdnost, kterou vyvolávala tato posedlost úspěchem, je ústředním motivem Amisovy sociální satiry v románu *Úspěch*. Román byl vydán rok předtím, než Margaret Thatcher přišla k moci v čele anglické Strany konzervativců. Zatrpklá spoluxistence Terryho a Grega prorocky zachycuje vzrůstající popletenost a nepřátelství ve vztahu mezi třídami, které mají peníze, a jejich závistivými podnikatelskými protivníky.<sup>78</sup>

Terry i Greg symbolizují chamtivost a touhu po úspěchu za každou cenu a bez ohledu na druhé, což byla ta stránka politiky, za kterou byla Margaret Thatcherová později kritizována. Honba za úspěchem bořila veškeré morální

---

<sup>75</sup> US 126

<sup>76</sup> US 42

<sup>77</sup> US 42

<sup>78</sup> JD 47

zábrany. Dosáhnout zisku bylo všeobecným cílem číslo jedna a účel světil prostředky. Román *Úspěch* nabízí spoustu postřehů o této době. Již v úvodu si lze všimnout, že úspěch se dá postavit i na cizím neštěstí. A to je často principem žurnalistiky. Amis jako by už v té době dovedl předznamenat směr, kterým se budou média vyvíjet – honba za senzací, zprávy o lidském neštěstí jsou dnes mediálně nejúspěšnější. Když malý Terry zůstal po zavraždění své sestry sám v jejich domě, byl odhalen právě jedním z žurnalistů pátrajících po senzaci. Novinář zde není prezentován jako jeho vysvoboditel či zachránce, naopak: „Našel mě jeden nadšený novinář... Zdálo se, že mu dělá radost všechno, co se mě týká. A nejen jemu, taky novinám, pro které pracoval. (Prostě mě vzali a otiskli.)“<sup>79</sup> Lidé se nezajímají jeden o druhého, pokud z toho nemají žádný užitek. Vzájemná lhostejnost způsobuje, že se mohou díť mezi lidmi takové věci, jaké jsou vyličený v tomto románu – vraždy a násilí v rámci vlastní rodiny, uplatňování násilí bez sebemenší příčiny vůči naprosto cizím lidem a především vůči slabším, bezbranným jednotlivcům (chování Terryho k bezdomovci), nezáměr o osudy ostatních lidí.

Člověk vnímá ostatní jako věci, které se mu k něčemu buď hodí, nebo ne, které je možné po jejich využití odhodit. V tomto kontextu scéna, kdy Terry komunikuje i s automatem na kávu. „Jednou jsem na stanici v Paddingtonu poděkoval samoobslužnému automatu na teplé nápoje. Skutečně, automatu: vydal mi horký nápoj a já mu řekl děkuju,“<sup>80</sup> nevyjadřuje pouze aktuální stav jeho myšli, ale je i obrazem společnosti, ve které člověk častěji komunikuje s neživým přístrojem než se svými blízkými. Autor nechává mluvit Terryho přímo ke čtenáři, nechává ho pátrat v jeho paměti, zpytovat vlastní svědomí. Jako by chtěl získat jeho přiznání, že si uvědomuje svou nedokonalost, své chyby, že postavy románu nejsou o nic horší než on. Terryho postřeh, co člověk cítí, když je při něčem přistižen, je brilantní ukázkou lidské povahy.

Jen si vzpomeňte, že když jste stáli na stupínku, úplně opuštění a morálně prohnili, a za vámi se v lavicích sešikovali vaši spolužáci, kteří měli radost, že to prasklo, stejně jako byste z toho měli radost na jejich místě vy, a kteří jednomyslně a jakoby výsměšně přikyvovali na souhlas se všemi hrůzami, které přináší školní docházka a smrt, netoužili jste po ničem jiném než po spoluviníkovi, po někom, kdo by na tom byl stejně jako vy, po

---

<sup>79</sup> US 25

<sup>80</sup> US 33

příteli, který by se s vámi máchal v bahně, který by sdílel vaši hanbu. Jen si na to vzpomeňte.<sup>81</sup>

Amis si je vědom toho, že téměř každý má podobnou zkušenost z dětství jako Terry, proto je Terryho oslovení čtenáře velmi účinné a jeho výzva uvědomit si svou vlastní zbabělost padá na úrodnou půdu. Tento úryvek, který ačkoliv popisuje pocit dítěte, je i jakoby hlavním životním pocitem Terryho. Snaha nemít problémy sám, touha vidět ostatní trpět stejně, jako trpí on, a především pokořit svého nevlastního bratra, být lepší, než je on, a dosáhnout jeho úrovně je jedinou motivací, kterou můžeme v Amisově románu postřehnout.

Výrazným rysem společnosti od sedmdesátých let dodnes je její materialismus. Souvisí právě se snahou být úspěšný a se zvykem měřit úspěch materiálními objekty, jako jsou peníze, drahá auta, domy. Tento fakt je zobrazen ve všech Amisových románech a s tím, jak se posedlost materialismem stupňovala, přirostřovala se i kritika tohoto jevu, což je znatelné například v románu *Peníze*. Majetkem jsou posedlí ti, co ho mají, jak je vidět na celé rodině Ridingů, ale i ti, co ho nemají. A ti udělají cokoli, aby ho získali – například Stanley Veale. V amisovské tradici párování postav a vytváření protikladů můžeme v tomto případě nahlížet na Veala jako na opak pana Ridinga. „Protikladem starého Gregoryho otce, bláznivého lidumila, který svými nesmyslnými projekty ožebračí celou rodinu, je odborářský předák Veale, kumulující ve svých rukou v zájmu pracujících obrovské jmění i moc.“<sup>82</sup> Riding starší jako příslušník aristokracie patřil k bohatým lidem od narození, pro svůj zisk nebyl zvyklý nic dělat a to bylo nakonec příčinou pádu jeho i celé jeho rodiny. Naproti tomu Stanley Veale se ke svému majetku propracoval sám, jak Martin Amis ironicky naznačuje - vlastní pílí, což znamená manipulací, korumpováním, prostě prostředky nabízejícími se na konci sedmdesátých let.

Terry, který se nechává zkorumpovat, vstupuje do odborů, stává se Vealovým donašečem, a tak konečně přichází k penězům.

Slunce svítlo a já šťastně kráčet ke stanici metra na Fulham Broadway a přemítal: Tohle všechno chci a tamto všechno chci taky. A chci všechno tohle a taky chci všechno tamto.

---

<sup>81</sup> US 159

<sup>82</sup> US 253

A chci tohle všechno a tamto chci taky všechno. To, co má, nechci. Ale chci totéž, co chce on.<sup>83</sup>

Díky lepší finanční situaci se mění i jeho společenské postavení. Zatímco předtím s ním nekomunikoval nikdo jiný než automat na kávu, peníze mu otevírají dveře do noblesních restaurací i do „srdcí“ mladých žen, mizí tak jeho problémy v pracovním i osobním životě.

Také Gregoryho změna - úspěšný, pohledný a perspektivní muž se mění v trosku bez práce, přátel i zdravého rozumu - je spjata se změnou jeho finanční situace. Je těžké odlišit, zda finanční krach byl příčinou jeho celkového úpadku či zda byl spíše jeho následkem. V každém případě šly tyto jevy ruku v ruce, což je od autora dostatečně výmluvné. Na Gregovi je ukázán i další rys společnosti, a tím je vypočítavost a lhostejnost. I když se Greg jeví jako vypravěč, který má bohatou fantazii, přesto se dá věřit tomu, že měl spoustu přátel a známých. Trávil s nimi volný čas, celé dlouhé večery a noci plné večírků, alkoholu, sexu. Ale to jen do té doby, dokud měl peníze, dokud své přátele neomrzela a nezevšednil jim. V situacích, kdy potřeboval pomoc, nenašel mezi zmíněnými, po celou první část románu opěvovanými známými ani jednoho jediného, kdo by mu byl ochoten pomoci či ho alespoň navštívit v době jeho nemoci.

Celý den hledím na telefon, ale ten se pořád se založenýma rukama jenom samolibě usmívá. Skimmer je v cizině a Kane pracuje někde v té své obchodní bance. Zavolał jsem Adrianovi, který řekl, že mi to přeje, a pásl se na mém neštěstí jako idiot. Susannah řekla, že to ode mě nechce chytit, a velkomožného Torku jsem samozřejmě ohrožovat na zdraví nemohl.<sup>84</sup>

A tak zůstal Greg opuštěný. Ale kdo v tomto světě osamocení nezůstal? Osamělost člověka v davu lidí, v přeplněných dopravních prostředcích se prolíná celým románem.

Je vůbec možná sounáležitost ve světě, kde vládou materiální statky, kde se i člověk stal věcí? Odcizení člověka, jak ho formuloval již Karel Marx - jako odcizení lidí nejen od své práce, ale především sobě navzájem - je (nehledě na negativní politické konotace s marxismem spjaté) filozofickou myšlenkou, která

---

<sup>83</sup> *US* 194

<sup>84</sup> *US* 119

se v kapitalismu stala faktem. Problematika odcizení a touha někam patřit Grega z počátku vůbec netrápí. Pochází z úplné rodiny, již od dětství byl materiálně i citově dobře zabezpečen, v průběhu života ho nepotkalo de facto nic zlého. Na to, že je vlastně sám, přichází až později, především po smrti své sestry. Naopak Terry, který měl mnoho negativních zkušeností, si cestu ke společnosti hledá velmi složitě a svou samotu si velmi dobře uvědomuje.

A pak se octnu tam dole, v ulicích podzemního města, ze svého doupěte se zlostně vyřítí vlak a já se pokouším přidat k lidem, kteří jsou v něm namačkaní - pořád čekám, že nějak spontánně zaprotestují, že posílí své předsunuté řady, abych se nedostal dovnitř. (To není odcizení, že ne? Chci jenom někam patřit. Strašně bych chtěl někam patřit.)<sup>85</sup>

K pocitu sounáležitosti se světem je třeba nejen někam patřit, ale i být pro společnost užitečný a nepostradatelný. Tento pocit nezabezpečují pouze neformální instituce, jako jsou rodina, přátelé, partneři, ale i formální instituce, jako je zaměstnání. V případě Terryho však jeho nejistá práce přispívá naopak k ještě větší nezakotvenosti. Terry nejenže může každým dnem o svou pozici přijít a ocitnout se naprosto bez prostředků, ale on ani neví, o co v jeho práci jde.

Vlastně ani nevím, co tady dělám. Někdy se to snažím definovat, jen tak pro případ, že se někdo zeptá: „Co tady děláš?“ Nevím, co tady dělám, ale to přesně neví nikdo. Něco prodávám – to vím jistě. Asi taky něco kupuju. Všechno se to dělá telefonicky – mluvíme o „položkách“. Vyžadují po mně, abych něco říkal a něco poslouchal. A co že to vlastně prodávám? Ať je to co chce, platí mi za to padesát liber týdně.<sup>86</sup>

Kancelář, kde pracuje, je metaforou celého světa. Svět se bezpochyby v současnosti mění a postupně získává nové charakteristické vlastnosti, a to se musí odrazit i v každé jednotlivé instituci a v životě každého jednotlivce. Terryho kancelář prochází reorganizací, což konkrétně znamená vstup do odborů, sjednocení výše platů, délky dovolené, i jak Terry poznamenává, času jít na záchod. Se změnou, ať již probíhá kdekoliv, je to vždycky podobné – někdo z ní má užitek, někdo škodu. Někdo jí běží nadšeně vstříc, jiný se jí obává. V každém případě bývají změny většinou časem nervozity a očekávání. Taková je situace

---

<sup>85</sup> US 32

<sup>86</sup> US 34

nejen na Terryho pracovišti, ale v celém Londýně, Británii, v celé společnosti, která vstupuje do postmoderní etapy.

Je to pro nás pro všechny čas nervozity. Není to špatný úřad, ale teď v něm panuje nějaká divná atmosféra. Všude je cítit nespokojenost: visí to ve vzduchu jako migréna. Lidi tady nejsou zlí: naopak, v jistém smyslu jsou to poslední představitelé určitého typu hodného člověka. ... Jenom nechtějí přijít o zaměstnání.<sup>87</sup>

Terry tu sice mluví o svém pracovišti, ale stejně tak lze tento popis vnímat jako obraz atmosféry v celé společnosti. Lidé si vzájemně konkurují a to nenapomáhá vybudování blízkosti či vzájemné důvěry, naopak to přispívá k podvodům, soupeření, nečestnému jednání. To vše v důsledku vede k paranoidním pocitům a ještě více prohlubuje odcizení lidí od sebe navzájem i od celé společnosti. Terry ale nakonec z reorganizace profituje, nechává se zkorumpovat a konečně může začít žít podle svých představ. Aniž by se bál o svůj rozpočet, může si užívat potěšení, jež společnost nabízí – alkohol, sex, pornografii.

Pornografie vůbec patří v dílech Amise k oblíbeným volnočasovým aktivitám mnoha postav. Terry se sice nad jejím principem pozastavuje, přemýšlí, kde fotografové vzali tolik dívek, které jsou ochotny ukázat ty nejintimnější části svého těla. Čtenáři je tak znovu naznačeno, že peníze dělají zázraky a pro peníze dnes udělá každý téměř cokoli. Terry je tedy představitelem těch, kteří na změně vydělali. Možná proto, že na tom již nemohli být hůř, možná proto, že byli lépe připraveni. Ať je tomu, jak chce, uvědomoval si, že ačkoliv se jeho osobní situace zlepšila, se světem kolem něj je to už horší. To mu ale v žádném případě nemohlo zkazit radost. Sobectví a lhostejnost patří přece k dalším základním kamenům soudobé společnosti.

Opravdu se chováme čím dál hůř. S ničím se nedokážeme vyrovnat. Děláme, co nás napadne. Kdybych byl na vašem místě, nechodil bych moc často pozdě večer ven. Spousta lidí by vám s radostí ublížila. Nic byste neměli brát jako hotovou věc, měli byste si dávat pořádný pozor. Mně se ovšem hodí, že už nikdo není v bezpečí. Docela se mi začíná líbit, jak se ten svět mění.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> US 34

<sup>88</sup> US 214

Jak již bylo zmíněno, nejen Terry, ale i Gregory si postupem času přiznává, že svět se mění. Bohužel pro něj jako příslušníka aristokracie ne k lepšímu. V kapitalismu musí vzít každý osud do vlastních rukou, urozený původ již nestačí.

Svět úplně vře. Člověk se teď sotva odváží otevřít noviny: zprávy jsou samá katastrofa, pořád se něco hroutí. Všechno se ubírá jedním směrem: pól vítězí na všech frontách, každý bere jako fakt, že pokud chce přežít, musí přibrzdit. Svět se nám nějak kazí. Nehodlám s ním mít už nic společného.<sup>89</sup>

Paranoia a nedůvěra k lidem ho pronásleduje na každém kroku. Jeho přeměnu ze sebevědomého mladíka, za kterým se obdivně otáčeli všichni kolemjdoucí, v ustrašenou trosku vystihují scény popisující jeho cestu do galerie.

Minulý týden se ke mně na náměstí z ničeho nic přitočil jakýsi mladík a já před ním uskočil a zvedl ruce, abych si chránil obličej. Mladíka to zmátlo a vystrašilo, chtěl totiž jenom vědět, kde je stanice metra. Při jakékoli potyčce nebo pouliční výtržnosti – a že je jich touhle dobou požehnaně: svět vře, lidi se *opravdu* chovají čím dál hůř, všichni jsou opilí, všichni jsou zoufalí – se hned začnu potit a okamžitě uteču.<sup>90</sup>

Když Greg ve zdraví překoná vzdálenost mezi domovem a galerií, kde pracuje, naskytne se čtenáři příležitost poznat jeho zaměstnavatele, manžele Jasona a Odette Stylesovy. Vzhledem k tomu, že Greg je velmi nespolehlivým a nedůvěryhodným vypravěčem, je poměrně těžké vytvořit si na tuto dvojici vlastní názor. Ale pro analýzu atmosféry dané doby je pravděpodobně užitečnější všimnout si, jak své zaměstnavatele hodnotí sám Greg, který nedokáže pochopit jejich vzájemný vztah.

Jako znalce nudy a odborníka přes znechucení mě vždycky trochu zarazí, když vidím, jak spolu den co den přicházejí, pokaždé se drží za ruce a ještě pořád se navzájem vnímají jako sexuální objekty. ... Pokaždé přicházejí spolu. A co mě šokuje ještě daleko víc, spolu vždycky i odcházejí. Odcházejí a jdou spolu domů, spolu jedí, spolu pijí, spolu podřimují, spolu jdou na kutě a znovu a znovu spolu vstávají. Fenomenální!<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> US 160

<sup>90</sup> US 200

<sup>91</sup> US 45

Zvolání o fenomenálnosti takového vztahu z úst člověka, jako je Greg, je jasným vyjádřením znechucení a nepochopení. Je zjevné, že klasický vzorec rodiny, manželství či partnerství na celý život je v očích představitele nové generace přežitkem. Rodina přestává být základním kamenem společnosti. Časté střídání partnerů se dá lépe pochopit v kontextu materialismu. Proč se vázat na jednoho člověka, na jedno místo, když svět nabízí podnikavému člověku tolik různých možností. Není důvod dělat kompromisy, „in“ je jít si tvrdě za svým cílem.

Román *Úspěch* je rozdělen do dvanácti kapitol, každá z nich má dvě části. I přes tuto svou sevřenou kompozici a neproblematickou strukturu se vyznačuje postmoderními znaky typickými pro většinu románů Martina Amise – intertextualitou, multiperspektivitou a s nimi související problematizací, porušením narativního postupu, užitím nespolehlivého vypravěče.

Analýza intertextuality jako projevu vlivu v tomto případě především klasických britských prozaiků (Charles Dickens, Henry Fielding, Jonathan Swift) i multiperspektivity jako narativní situace byla obsažena už v předchozím rozboru románu. Střídání dvou ich-forem, které zachycují aktuální prožitky, zde není prostředkem pro čtenáře jak získat o událostech či postavách více informací, ale je způsobem, jak ho donutit, aby si uvědomil status literárního díla jako umělého - uměleckého výtvaru. Amis nepředkládá jeden hotový popis situace, ale naopak nabízí několik variant fiktivních událostí a nechává čtenáře, ať si sám najde svou cestu příběhem, své řešení.

V Amisových prózách jsou často velkou náповědou o povaze či sociální pozici postav jejich vlastní jména. Tak tomu je i v románu *Úspěch*. Je nemožné nepostřehnout dichotomii jmen dvou vypravěčů. Gregory Riding – příslušník rodiny Ridingů, lidí, kteří vládou, kteří řídí, jsou v sedle a podobně. Toto pojetí se ale v průběhu děje vyvíjí a v závěru se stává prostředkem ironie a satiry. Ten, kdo řídí, se ocitá na mizině. Oproti tomu jméno Terryho Service implikuje člověka, jenž slouží někomu jinému. Terry se však z postavy, která opravdu byla v pozici poddaného, zakřiknutého sluhy, vyvíjí v muže, jenž se svým posluhováním dopracoval k penězům.

Pro Amise a jeho snahu šokovat za každou cenu je typická i již tolikrát zmíněná explicitnost vyprávění. Znalost slovní zásoby a typického projevu odpovídajícího zvolenému sociálnímu postavení protagonisty je autorovou silnou stránkou. Navíc se zdá, že autor nevynechá téměř žádnou příležitost k popisu

tělesných pochodů, které většina lidí považuje za soukromou záležitost a kterým se většina jiných autorů i filmových tvůrců dlouho dobu vyhýbala. Je pak na denním pořádku, když postavy románu popisují svou masturbaci, erekci, vylučování, „pšoukání, žblunkání a hekání.“<sup>92</sup> Smysl pro detail spolu s otevřeností, s jakou popisuje násilí, sex a podobné záležitosti, ale možná způsobilo roztržku s jeho otcem a je pravděpodobně i příčinou doposud poměrně nízké frekvence překládání jeho románů do českého jazyka. Tyto charakteristiky, které nacházíme v *Úspěchu*, však získají na ještě větší intenzitě v jeho dalších románech.

---

<sup>92</sup> *US* 132

## 7. *Peníze*

Mne pohání kundobič peněz, ale Spojené státy koneckonců také. I Rusko. Peníze nás všechny cpou a rvou a dosírají a přirážejí ke zdi. Země by mohla zítra vyrazit do protisměru, znuklearizovat se, spáchat sebevraždu – my všichni už budeme mít sepsané svoje zápisky o sebevraždě, zápisky o bolesti, dolorózní účty: peníze rovná se svoboda. To je pravda. Ale svoboda rovná se peníze. Peníze potřebujete neustále.<sup>93</sup>

### 7.1. Nástin děje a motivů

Román *Peníze*, s podtitulem *Zápisky o sebevraždě*, je literární kritikou považován za vrchol Amisovy tvorby a je stále jeho nejocetňovanějším dílem. Vyznačuje se zpočátku zdánlivě jednoduchým dějem, později zvratem v běhu událostí, experimentováním s narativní situací a samozřejmě vizuálností, explicitností popisů v kombinaci s černým humorem a ironií. Tematicky je zaměřen na kvalitu života západní civilizace na konci dvacátého století.

*Peníze* mohou být čteny výlučně jako satirický román, který útočí na odlidšťující vliv kapitalismu a na specifickou podobu, kterou na sebe vzal v poválečném západním světě. „Myslím, že peníze jsou hlavní deformací v životě,“ řekl Martin Amis. „Patří mezi hříchy, které vesele přežily vlastní označení za hřích... je to fikce, závislost a tiché spiknutí, se kterým jsme všichni souhlasili žít.“<sup>94</sup>

Děj se odehrává v roce 1981 střídavě v Londýně a v New Yorku a zachycuje úsek šesti měsíců. Vypravěčem a zároveň hlavním protagonistou je John Self, pětatřicetiletý režisér reklamních upoutávek, který se chystá v New Yorku natočit svůj první celovečerní film. Jak plyne z následující ukázky, John o sobě očividně nemá příliš vysoké mínění. „Ukázal jsem jí svůj obličej v celé své kráse – a že je to obličej, který lidi obvykle zastraší: široký a šedavý, popsany pubertální archeologií a laciným dlabencem a svinskými penězi, obličej vyžraného hada, nesoucí veškeré známky jeho hříchů.“<sup>95</sup> Rozhodující roli v jeho životě hrají peníze. Hned první stránky umožňují nahlédnout do charakteru

---

<sup>93</sup> Srov. Martin Amis, *Peníze*, přel. Věra Pourová (Praha: Volvox Globator, 2001) 269.

Dále jako *P*.

<sup>94</sup> *JD* 74

<sup>95</sup> *P* 15

„antihrdiny“ Johna Selfa. Ten reprezentuje skupinu bohatých mladých mužů, kteří dospívali v šedesátých letech a využívají všeho, co svobodomyslná osmdesátá léta nabízejí. John vede naprosto hédonistický život na principu okamžitého uspokojení všech potřeb, které však nejsou nijak rozmanité – alkohol, cigarety, pornografie. To mu umožňují peníze, kterých má mladý režisér zpočátku více než dost. Díky kontraktu s americkým producentem jménem Fielding Goodney rozjíždí projekt, který mu má přinést mnohamilionové částky. Začíná kolotoč konkurzů, vyjednávání s hvězdami filmového plátna, se scenáristkou, s distributory. Název filmu se neustále mění z *Dobrých peněz* na *Špatné peníze*. Fielding pobízí Selfa ke stále většímu utrácení, rezervuje mu drahý hotel na dobu neurčitou, zřizuje mu nová bankovní konta. To Self vítá nejen kvůli uspokojení svých závislostí na alkoholu, cigaretách, pornografii, které stojí poměrně dost peněz, ale i z důvodu uspokojení své přítelkyně Seliny Streetové. Ta svým způsobem představuje Johna Selfa v ženském provedení. Amis sice ve svých románech nabízí jen malé množství motivace postav, ale v případě Seliny je zjevné, co je jejím cílem, co ji motivuje k jednání – peníze, jejich zisk a kumulace. Je ztělesněním veškerých Selfových sexuálních tužeb, uspokojuje jeho fetišistické touhy a on naopak její závislost na penězích. Selina má však proti Johnovi jednu významnou přednost, ať už ji uplatňuje jakýmkoliv způsobem – myslí na budoucnost. Důkazem je její prohnatost a lstivost, kterou Self odhaluje až ke konci románu, její snaha zásobit se materiálními statky, zabezpečit si budoucnost pomocí vztahů s majetnými muži. Druhá významná žena v jeho životě – Martina Twainová – je určitým protikladem Seliny. Jako asi jediná kladná postava románu představuje jakýsi pozitivní bod v životě Selfa, jeho mlhavou naději na obrat k lepšímu životu, k prozření, co to lepší život znamená.

Self opakovaně cestuje mezi Amerikou a Británií a v několika málo střízlivých okamžicích svého života, kdy se zrovna nezabývá pornografií, se snaží řešit záležitosti týkající se filmu a svého budoucího života se Selinou. Ta se k němu nastěhuje, donutí ho zřídit společné bankovní konto, mluví o svatbě a rodině, kterou spolu založí. Tu a tam se John setkává i se svým otcem Barrym a jeho novou přítelkyní, která si právě splnila svůj velký sen – její fotky byly uveřejněny v pornografickém časopisu. Vztah Johna a Barryho není naplněný láskou a pochopením. Naopak, je narušený. Penězi. Barry jednoho dne předložil

Johnovi účet, kde mu sečetl veškeré náklady, které ho stálo jeho dětství a výchova. To byl čin, který mu John nikdy neodpustil.

V románu vystupují ještě další významné postavy. Jednou z nich je Frank „Telefoněk“, muž, který obtěžuje Johna po telefonu svými nenávislnými řečmi, výhrůžkami. Má bohaté detailní informace o Johnových aktivitách a díky častému alkoholovému opojení Johna Selfa o něm ví mnohdy více než vypravěč sám. Další postavou je spisovatel Martin Amis, kterého Self potkává v hospodách v Londýně a zahrnuje ho kritickými komentáři k jeho oblečení či chování. Martin Amis získává poměrně klíčovou roli v závěru románu, kdy ho Self požádá, aby přepsal scénář k plánovanému filmu. Zdánlivě nevýznamná je postava hotelového poskoka Felixe, který se však projeví jako Selfův jediný přítel. Čtenáři zároveň tu a tam poslouží k vyjasnění událostí tím, že mu prozradí, kdy byl Self opilý, v kolik hodin či v jakém stavu se vrátil zpět na svůj hotelový pokoj.

Naznačovaný zvrát událostí se týká Selfova pracovního projektu i jeho osobního života. Potvrzuje se mu tušení, že Selina je mu opakovaně nevěrná. S manželem Martiny Twainové přišla dokonce do jiného stavu a svůj vztah s Johnem chce ukončit. Ještě předtím však naplánuje lest, díky které skončí i slibně započatý vztah Johna s Martinou. Ještě horší zjištění se týká filmu *Dobré / Špatné peníze*. Veškerá Fieldingova činnost byla jen podvod, past, jejímž cílem bylo přivést Selfa na mizinu. Všechny účty, konta, smlouvy byly sepsány a vystaveny na Selfovu osobu, přičemž kapitál, kterým měl Goodney sponzorovat natáčení filmu, nikdy neexistoval. Self navíc odhaluje, že jeho telefonní nepřítel byl sám Fielding Goodney. Selfovi se sice (i díky Felixovi) podaří z Ameriky uprchnout, ale doma ho čeká pravděpodobně nejhorší šok – informace, že vůbec není synem svého otce Barryho Selfa, ale potomkem hospodského Vince. Po všech těchto katastrofických zjištěních se John rozhodne spáchat sebevraždu.

Název *Peníze: Zápis o sebevraždě* dojde svého naplnění v samotném závěru koncipovaném jako dopis. Z něj je zjevné, že pokus o sebevraždu nebyl úspěšný a že se z Johna stává nový člověk, který si plně uvědomuje svou nově nabytou identitu. Nemá sice žádné peníze, ale přesto, nebo spíše právě proto má naději na uspokojivou budoucnost a závěr románu vyznívá optimisticky.

## 7.2. Analýza z hlediska motivů a postmoderních literárních prostředků

Román *Peníze* není na rozdíl od *Úspěchu* rozdělen do kapitol na základě určitého časového úseku. Devět větších celků tvoří poměrně neuspořádaný celek, kdy je čtenáři vodítkem pouze chronologický tok událostí. I ten je však narušován častými výpadky paměti vypravěče, zpětnými opravami v líčení událostí a jejich uvádění na pravou míru nebo „flashbacky“ a vzpomínkami na minulost. Stejně jako v románu *Úspěch* si čtenář nemohl být téměř ničím jistý a musel si klíč k rozuzlení fiktivních událostí najít sám, i v románu *Peníze* si brzy uvědomí, že to, co mu nabízí John Self, má od událostí, které se skutečně v rámci příběhu odehrály, opět dost daleko. Zde nekomplikují narativní situaci dva alternující vypravěči, ale jen jeden - John Self. Ten je totiž brilantní ukázkou nespolehlivého vypravěče, tedy reflektora událostí, jemuž se nedá plně věřit. Ten, kdo tu čtenáře záměrně mate, není Self, nýbrž sám autor románu. Self se vskutku snaží poskytnout veškeré informace, problémem je, že on sám si toho moc nepamatuje. Kvůli faktu, že je neustále v alkoholovém opojení, respektive v naprostém deliriu, se mu často stává, že neví, jaký je den, že zaspí schůzku či na ni přijde o den dřív. Nestačí sledovat běh událostí kolem sebe. Navíc se občas snaží čtenáře napínat, vědomě odkládá prozrazení některých událostí, až je nevědomky zapomene prozradit úplně. Chaos, který má ve vyprávění často samotný John Self, vystihuje následující ukázka:

No jo, už mi to dochází, vždyť já jsem vás ještě ani neinformoval o tom tajemném telefonním hovoru, vidíte? Nebo snad ano? Aha, je to tak, povídal jsem vám o tom. Správně. Pošušňáníčko. Chvilku strpení, prosím. Kecám, neinformoval jsem vás o tom. To bych si pamatoval.<sup>96</sup>

Stejně jako vypravěči Terry a Gregory i Self promlouvá ke čtenářům, ptá se na jejich názor, předjímá kritiku svého chování.

V průběhu děje ho trápí poměrně mnoho nemocí, mnohé z nich však lze označit jako kocovinu. Jeden jeho zdravotní problém však má symbolický význam a tím jsou sluchové šelesty. Nemoc zvaná tinitus způsobuje, že neustále slyší hlasy, které ovládají jeho myšlenky. Konkrétně pojmenovává čtyři skupiny:

---

<sup>96</sup> P 33

hlas peněz; hlas pornografie; hlas stárnutí, počasí, studu, nudy a konečně hlas přemýšlení. Jak poznamenává James Diedrick, tyto hlasy nejenže utvářejí Selfa samotného, ale konstituují i kostru celého románu.

...přišly, aby vytvořily Selfa – kdo je, jak vidí a slyší svět, jaký má vztah k ostatním. Reprezentují jeho subjektivní zkušenost se světem, kterou nazývá svou osobní záležitostí. A zatímco specifika těchto hlasů (především jejich seřazení) přesně měří Selfův charakter, mají i širší uplatnění. Jejich ozvěna naznačuje něco o dialogickém plánu vlastního románu *Peníze*.<sup>97</sup>

Jak Self sám poznamenává, nejraději by se zbavil posledního hlasu. Přemýšlení nikdy nepatřilo k jeho zálibám a rozhodně by se bez něho obešel.

Přestože je Self antihrdina zjevně bez dobrých vlastností, může být čtenáři sympatický nebo s ním čtenář může mít alespoň soucit. Proč, když identifikace čtenáře s postavou zajisté není cílem autora? V každém případě je to díky častým promluvám vypravěče k publiku a navázání kontaktu s ním. Zejména když tyto prology mají často poetickou podobu, ale zároveň jsou nabitě velmi přizemními, hovorovými, vulgárními výrazy a obraty. James Diedrick je výstižně označil za „punkově-poetické.“<sup>98</sup> Zároveň si čtenář pravděpodobně uvědomuje, že John Self je sice bezcharakterní zhýralec, ale že ho takovým částečně zformovala společnost, která nejenže umožňuje existenci takových individuí, ale dokonce se zdá, že je i podporuje. „...John Self je cílem i obětí, sólovým karnevalem brakového vkusu a zkažené morálky, který se vzdal většiny své svobodné vůle a nahradil ji kulturou spotřebního zboží v celé své pornografické nestřídmosti.“<sup>99</sup> A tak je asi těžší odsoudit někoho, kdo je obrazem soudobé společnosti, i když obrazem dovedeným do extrému.

Je tedy zjevné, že román *Peníze* se vyznačuje základními postmoderními znaky. Vedle experimentování s narativní situací můžeme mluvit o metafikci. A to díky zmiňovaným promluvám vypravěče ke čtenáři, jeho oslovování jako bratra či sestry a upozorňování na fakt, že se jedná o román, ne o realitu. Tomuto účelu slouží i předmluva či krátké věnování před samotným začátkem románu. Martin Amis zde upozorňuje na to, že ačkoliv by se již z názvu dalo očekávat, že

---

<sup>97</sup> JD 73

<sup>98</sup> JD 75

<sup>99</sup> JD 74

na konci vyprávění nebude hlavní hrdina existovat, člověk nikdy neví, jak to skutečně dopadne. „Zpravidla jde právě o ty zápisky. Dokončíte je – a pak necháte svůj život běžet dál. Odvolávají se ty zápisky, ne život. Anebo naopak. Anebo smrt. Holt u zápisů o sebevraždě, tam nikdy nevíte, že.“<sup>100</sup> Upozorňuje tak nejen na to, že držíme v rukou umělý výtvar, ale zároveň nám ponouká myšlenku, abychom nebyli tak důvěřiví ke všemu, co je na následujících stránkách napsáno. Status metafikce podporuje i závěr románu, kdy spisovatel Amis poučuje Selfa o základních pojmech literární teorie. Amis jako postava tu vyjadřuje názor, že motivace není v literárním díle důležitá, neboť se nevyskytuje již ani v reálném světě. Označuje motivaci za přežitek a tento názor se odráží i v celém románu *Peníze*, neboť čtenář se o motivaci jednotlivých postav nedozvídá téměř nic. Kupříkladu místo vysvětlení, proč Fielding Goodney přichystal na Selfa takovou past, vypravěč nabízí pouze telefonní číslo Fieldingovy matky, která je schopna všechno vysvětlit.

Za velmi postmoderní je považováno i objevení se spisovatele Martina Amise jako postavy v rámci děje. Za to byl autor často kritizován a důvody pro zařazení této postavy do románu byly mnohokrát rozebírány. Většina kritiků zastává názor, že Amis chtěl zabránit ztotožňování své vlastní osoby s vypravěčem románu. Proto si vytvořil „pojistku“ v postavě autora jménem Amis. Ať už byl autorův záměr jakýkoliv, postava spisovatele, který se zpočátku brání propadnout komerčnímu životu, nadvládě peněz a hmotných statků, ale později přece jen za velké peníze přijme Selfovu zakázku, slouží autorovi k mnoha humorným a ironickým poznámkám k literárnímu řemeslu a životu spisovatele.

Dalším významným rysem je stejně jako v románu *Úspěch* intertextualita. Zatímco v předchozím díle se jednalo spíše o drobné narážky na britské klasiky, zde se romány jiných autorů stávají do určité míry součástí děje. Především jsou to romány Georga Orwella, které Selfovi doporučila ke čtení Martina Twainová. John alegorii ve *Farmě zvířat* neprohlédne a z toho důvodu jeho úvahy o úloze prasat na farmě patří k výrazně komickým částem knihy. I satira v románu *1984* zůstává vypravěčem nepochopena, avšak Amisův zjevný cíl je splněn. Každý znalý čtenář si spojí situaci Winstona Smithe, hlavního protagonisty románu *1984*, s životními podmínkami Johna Selfa.

---

<sup>100</sup> P 5

Masmediální spotřební kultura, kde měl Self krátkodobý úspěch, reklamy a film vytváří podobný efekt. Stejně jako Winston Smith, odsouzený hrdina 1984, i Self po většinu svého vyprávění přichází na to, že je uvězněný – ne v totalitním státě, ale ve vězení ponížené soukromé kultury.<sup>101</sup>

Zatímco Smith žil v totalitní diktatuře fiktivního státu Oceánie a přicházel o svobodu postupnou ztrátou svobodného myšlení, Self přichází o osobní svobodu kvůli masové konzumní společnosti, ve které žije a jejímž standardům se ochotně přizpůsobuje. Politika a diktát konzumu se ukazují být stejně nebezpečnými jako jakákoliv jiná forma diktatury a nadvlády. Amis intertextuální spojitost s Orwellovým románem přivádí do detailu – drahý hotelový pokoj, kde Self bydlel během svých pobytů v Americe, pokoj, který mu zajistil zrádce a manipulátor Fielding Goodney, měl číslo 101. Toto číslo není jistě náhodné, neboť označení 101 nesla i místnost, kam byl v románu *1984* odveden Winston Smith a kde pod nátlakem přišel o poslední zbytky zdravého rozumu.

Čtení nepatřilo k Selfovým favorizovaným aktivitám. Ba právě naopak, dokonce mu způsobovalo fyzické potíže.

Nemůžu číst, protože mě z toho bolí oči. Brýle nemůžu nosit, protože mě z nich bolí nos. Kontaktní čočky nemůžu nosit, protože mě z nich bolí nervy. Takže vidíte, ono v podstatě nejde o nic jiného než o volbu mezi bolestí a nečtením. Já jsem si vybral nečtení. Nečtení, tam já ukládám svoje peníze.<sup>102</sup>

Četl jen proto, aby měl záminku setkávat se s Martinou Twainovou. Ta mu zapůjčila mnoho knih, které ovlivnily myšlení 20. století, například spisy Marxe, Freuda či Hitlera. To byly zcela jiné knihy než vlastnil Self – v jeho knihovně se nacházely publikace jako *„Domácí průvodce daňovými předpisy, Ostrov pokladů, Lichváři, Timon Athénský, Konsorcium, Náš němý přítel, Kupte, kupte, kupte!“*<sup>103</sup> To, že se nacházely v jeho bytě, samozřejmě neznamenal, že je všechny četl. Jinak by věděl, že popisují škodlivý vliv peněz na lidskou morálku a že tedy obsahují stejný leitmotiv jako jeho vlastní životní příběh. Vzhledem k jeho velké

---

<sup>101</sup> JD 100

<sup>102</sup> P 47

<sup>103</sup> P 72

nechutí číst oceňuje John na knihách velmi zvláštní věci, např. to, že Orwellův román *Farma zvířat* začíná až na stránce sedm.

Musím přiznat, že obdivuji způsob, jímž Orwell svou knihu rozjel: se solidním zpožděním – rozumějte, až stranou sedm. Tím si přece musel získat vaše sympatie. Ale to čtení stejně trvá dlouho, nezdá se vám? Trvá strašně dlouho, než se řekneme ze stránky dvacet tři dostanete na stránku dvacet pět, pak na stránku dvacet sedm, pak na stránku dvacet devět, o sudých číslech nemluvě.<sup>104</sup>

Číslování stránek Amisova románu *Peníze*, které také začíná stranou sedm, je pak další ukázkou Amisova specifického humoru a smyslu pro detail.

Intertextuální spojitost je nepochybná i v případě samotného „otce“ britské literatury Williama Shakespeara. „Shakespeare“ se jmenuje hospoda, kde Self tráví mnoho svého času a kde pracuje Vince, jeho biologický otec. S Martinou John zhlédne i drama *Othello*. Scéna popisující návštěvu divadla je velmi komická – nejenže si Self pořídil starý oblek, který zapáchal na dálku, ale navíc ho po celou dobu představení zaměstnávala především základní biologická potřeba - vylučování. Martin Amis však nezvolil tuto Shakespearovskou tragédii náhodně – Self zhlédl toto drama o milenecké nedůvěře a vraždě ze žárlivosti právě v době, kdy se v duchu intenzivně zabýval svou přítelkyní Selinou a její případnou nevěrou. V románu *Peníze* můžeme vystopovat i spojitost s tragédií *Hamlet*. A to nejen v plánovaném filmu, který Self staví na nenávisti mezi otcem a synem ve snaze chránit matku proti otci, ale především ve vlastní životní zkušenosti Selfa. Tuto symboliku lze plně pochopit až v samotném závěru, kdy Self zjišťuje, že Barry Self není jeho biologickým otcem. A tak stejně jako Hamlet měl i on celý život neshody se svým „nevlastním“ otcem.

Vlastní analýzu motivů románu není možné začít jinak než titulním motivem peněz, z něhož se následně odvíjejí všechny další souvislosti. „Život je sice dost ufnukaný, a přece zřídka kdy zaslechnete nevlídné slovo o penězích. Peníze, no to tedy musí být náramně skvělá sračka!“<sup>105</sup> Je to právě svět peněz, kde se nachází vypravěč John Self. Jsou jedinou motivací jeho jednání, stejně jako i většiny lidí kolem něj. V celém románu není snad jediná stránka, kde by se slovo peníze nevyskytovalo. Je důležité si uvědomit, že se příběh

---

<sup>104</sup> P 205

<sup>105</sup> P 157

odehrává v osmdesátých letech, a tak se nejedná pouze o finanční hotovost v podobě bankovek a mincí. Peníze již dávno nabyly mnohem více podob, od šeků, cenných papírů, akcií až po kreditní, zlaté či platinové karty. Spiknutí peněz je znatelné v každé sféře života všech lidí - těch co, peníze mají, stejně jako těch, co je už nebo zatím nemají. Velmi časté opakování samotného slova „peníze“ způsobuje, že se i čtenář doslova ocitá ve světě prosáklém tímto statkem. Samotné vyprávění Johna Selfa po přiletu do Ameriky začíná jako návod na vydělání „velkého balíku“, což se v kontextu celého děje jeví jako parodie na „Americký sen“.

Fielding je můj pytlík peněz, moje spojení, můj kámoš. On je důvod, proč jsem tady. A já jsem důvod, proč je tady on. Vyděláme spolu spousty peněz. Víte, vydělávat spousty peněz, to není nic těžkého. Kapku se to přeceňuje. Vydělávat spousty peněz je hračka. Jen se dobře dívejte.<sup>106</sup>

Z ukázky je zjevné i to, že na záležitost peněz se redukuje i lidské vztahy. Lidé se již nedělí na dobré a zlé, nýbrž na bohaté a chudé. Přátelé, pokud vůbec něco takového jako přátelství ještě existuje, jsou vybíráni na základě prospěchu, který by mohli člověku přinést. Peníze způsobují, že všechno na světě je na ně přepočitatelné a vše je nahraditelné. „Přijdete-li o vlasy, můžete si pořídit umělé. Přijdete-li o smích, můžete si pořídit umělý. Přijdete-li o mozek, můžete si pořídit umělý.“<sup>107</sup> Selfovi přijde normální platit i za lásku či cit. „Potřebuju lidský dotek. Co nejdřív si musím zajít jeden koupit.“<sup>108</sup> Je přesvědčen, že náklonnost ostatních lze získat za peníze. „Položili byste mi paži kolem ramen a řekli mi, že jsem přesně ta vaše krevní skupina? Zaplatil bych. Dal bych vám za to slušné peníze.“<sup>109</sup> V tomto přesvědčení ho po dlouho dobu utvrzuje i jeho dívka Selina Streetová, která s ním chodí právě jen kvůli jeho finančnímu zázemí.

Peníze jsou v románu vskutku formativním motivem, umožňují protagonistovi uspokojit všechny jeho „základní potřeby“. Těmito potřebami, bez nichž John Self nepřežije jediný den a které se staly jeho zálibou a stojí ho většinu peněz, jsou ve stručnosti: alkohol všeho druhu, nejlépe však tvrdý, cigarety,

---

<sup>106</sup> P 24

<sup>107</sup> P 33

<sup>108</sup> P 66

<sup>109</sup> P 52

drogy, sex a pornografie, násilí všeho druhu, nejlépe však páchané jeho vlastní rukou na ženách. Čtenář má tak snad až příliš mnoho možností poučit se o různých druzích alkoholu, cigaret či virtuálně prostřednictvím vypravěče navštívit obchody s pornografickými časopisy, sexshopy nebo noční podniky. Drogy nepatří mezi tabu - naopak, jsou běžnou součástí života románových postav, které si s jejich pomocí „zintenzivňují“ sexuální prožitky a vliv alkoholu. Sex a peníze spolu v Selfově případě souvisejí vskutku velmi úzce. „Při milování často mluvíme o penězích. To se mi líbí. Mám rád tyhle sprostý řeči.“<sup>110</sup>

K dalším Selfovým koníčkům patří sledování televize. Před ní na rozdíl od čtení knih dovede strávit celé hodiny.

Koukání na televizi patří k mým nejpodstatnějším zájmům, je to jedna z věcí, které hladce zvládám. K dalším mým úspěchům klidně počítejme videofilmy: čarodějnictví, masakry, lehké porno. Uvědomuju si – mám-li ovšem odvahu o tom uvažovat – že všechna moje hobby tíhnou k pornografii. Nepokrytě z toho vyčuhuje ten prvek osamělého sebeuspokojování.<sup>111</sup>

Zatímco čtení je aktivní činnost, vyžaduje jasnou mysl a otevřený přístup čtenáře, sledování televizní obrazovky je pasivní záležitost. Od diváka nevyžaduje víc než jen dívat se na pohyblivé obrázky. Přemýšlení a vlastní interpretace je spíše na škodu. Cílem televizního vysílání je, aby divák uvěřil všemu, co se mu nabízí, a bez zbytečných otázek přijal předkládaná „fakta“ za pravdivá a moderátorovy názory za vlastní. Televize dává člověku pocit, že není v místnosti sám, že má společnost. Tak vlastně prohlubuje vzájemné odcizení lidí, protože pospolitost a vzájemný kontakt mezi živými bytostmi je nahrazován trávením času ve společnosti přístroje. To, že kontakt mezi lidmi slábne, si uvědomuje i John. Toho si lze všimnout například v situaci, kdy mu přijde krátký dopis od Seliny se sdělením, že je úplně na mizině a chce se k němu vrátit. Když John tento kus papíru drží v dlaních, přemýšlí, jak je možné, že nikdy předtím její rukopis neviděl. Ve světě moderních technologií, internetu a mobilních telefonů se již asi nikdo nepozastaví nad tím, že nezná rukopis svého partnera. Jediná příležitost jej

---

<sup>110</sup> P 154

<sup>111</sup> P 73

vidět se vztahuje na podpis – jak poznamenává John – „na účtech, na kreditních kartách, na šecích.“<sup>112</sup>

Při pozorném čtení si nelze nevšimnout, že vypravěč Self si je vědom všech negativních rysů skutečnosti kolem sebe. Jako by byl rozpolcený na dvě osobnosti, z nichž jedna si moc a amorálnost peněz, uvádání vazeb mezi lidmi, lhostejnost, rostoucí násilí a strach ve společnosti uvědomuje. „Co je tohle za stav? Vidíte rozdíl mezi dobrem a špatností, a přesto si vyberete špatnost, spokojíte se se špatností, přitakáte špatnosti.“<sup>113</sup> Díky jeho monologům máme možnost nahlédnout do sebemenších zákoutí jeho myšlení, přičemž jeho postřehy o stavu společnosti jsou většinou velmi trefné a bystré. Ale pokaždé jsou zatlačeny do pozadí povrchnější, praktickou, konzumně a hédonisticky zaměřenou stránkou jeho povahy. Neboť to je ta část jeho Já, která mu umožňuje snadné přežití ve společnosti.

A teď upřímně, bráško, teď povězte pravdu, dámo: kdy si naposled přivinul nějaký Pozemšťan vaši hlavu na srdce, pohladil vás po líci a řekl něco, co ve vás vyvolalo hlubokou blaženost? Nestává se to zas tak často, vidíte. Každý z nás by byl rád, kdyby se to stávalo daleko častěji. Nedalo by se s tím kapku kšeftovat?<sup>114</sup>

Jeho posedlost penězi vždy zvítězí, peníze jsou nejlepším prostředkem k dosažení čehokoliv. Např. když Self zatouží po lásce, koupí si prostitutku, když zatouží po lidském doteku, vrazí někomu facku nebo zbije ženu. Pokud chce společnost, pustí si televizi nebo vyrazí do baru. Proto nechápe chování románového Amise, který nadvládě peněz stále odolává a dosud nepropadl konzumnímu způsobu života.

S: „Nemáš ani hovno, vid’ – a kolik vyděláváš?! To je nemorální. Utrat’ nějakou hotovost. Nakup krámy. Rozfofruj něco, pro Kristovy rány!“

A: „Hádám, že jednoho dne s tím budu muset začít,“ řekl. „Ale já se k tomu doopravdy nechci přidávat, k celému tomu spiknutí peněz.“<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> P 75

<sup>113</sup> P 32

<sup>114</sup> P 102

<sup>115</sup> P 261

Selfův komentář spisovatele Amise je plný satirických poznámek. Například když se John ptá Amise, zda již prodal milion knih, či když komentuje fakt, že Martin je synem slavného spisovatele, a tak měl snazší začátek kariéry, načež mu Martin přitaká a přirovná to k převzetí rodinného podniku. Self si Amise začne víc vážit, až zjistí, že také on kouří a pije.

Motiv peněz je vetkán téměř do každé věty tohoto románu. Jednou jsou peníze považovány téměř za sprosté slovo, jindy zase za modlu společnosti. Self vystihne celou knihu jednou jedinou větou, když prohlásí, že „účty v dolarech, librové bankovky, poznámky o vydání – to jsou poznámky o sebevraždě. To peníze jsou zápisky o sebevraždě.“<sup>116</sup>

Jak již bylo zmíněno, v monologích Johna Selfa se odráží soudobá společnost, atmosféra přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jak v Británii, tak i v Americe. Díky jeho častému potulování po městě může čtenář vidět bídný stav ulic, domů i zbytku přírody, svět na pokraji ekologické katastrofy.

Mouchy dostávají návaly závratí a včely mají problémy s chlastem. Červenka obecná padla na zem se žaludečními vředy psychosomatického původu a se zvýšenou hladinou cholesterolu. V uličkách mezi domy si mohou psi vychrchlat plíce po čoudech a fetu. Skloněné květiny na svých naduřelých záhonech trpělivě snášejí bolesti v zádech a vypadávání vlasů a všechen ten stres okolo.<sup>117</sup>

Popisuje proměnu měst, v nichž se místo knihkupectví a obchodů s hudebninami nachází hypermarkety, videokluby a masážní salony. Není divu, že Amis si nenechal ujít možnost dotknout se i tématu fast foodových řetězců, které dokázaly tržně využít úspěchanost doby. Možná že mu nic jiného nezbyvalo, neboť Selfův život, stejně jako životy mnoha lidí ve skutečném světě kolem nás, by bez hamburgerů a hranolek nebyl úplný a patrně ani možný.

...po chodníku přešel chůzí mechanické hračky holub, který polykal hranolek. Hranolek! Stejně jako ovádi a ostatní stvoření, jež režírují své vlastní droboučké filmy a také v nich sami hrají, i ten holub žil v rychlém pohybu. Je přirozené, že dával přednost rychlému občerstvení. Městský život je všude.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> P 121

<sup>117</sup> P 265

<sup>118</sup> P 265

Self si uvědomuje důsledky špatného stravování dnešních lidí, ale netrápí se jimi. Vždyť pokud má člověk dost peněz, není pro něj nic problémem. Díky Amisovu sklonu k černému humoru jsou Selfovy poznámky nejen vtipné, ale zároveň pravdivé a vyžadují souhlas čtenáře, potvrzení, že to samé vidí kolem sebe i on ve svém každodenním světě. Právě zmíněné televizní zprávy spolu s cynickými komentáři Selfa jsou jednou z příležitostí, jak se dozvědět, co se děje se světem:

Další soudce-kundomilec dal nějaké rajdě desetišilinkovou pokutu za vraždu mlíkaře – holt premenstruační tenze. PMT. Západní svět je prý v bídné kondici. No a co čekáte? Další demonstrace v Liverpoolu, Birminghamu, Manchesteru, chudinské čtvrti ať si klidně shnijí nebo shoří. Promiňte, hoši, ale paní ministryně má premenstruační tenzi. PM má PMT. A tady máme paničku, která své pětileté děcko přenechala v hospodě cizímu člověku za dvě černá piva. Žije odděleně od svého druha, který je nezaměstnaný.<sup>119</sup>

Zdroji podobných informací jsou i noviny, kde se například píše o možném konci světového míru. Ve spojitosti s válkou je hlavní otázkou, zda ovlivní cenu ropy a peněžní trh. Všechno na světě má svou ekonomickou stránku a ta, jak se zdá, zvítězila nad veškerými dalšími aspekty.

Stejně jako v předchozím románu, i zde je markantní pocit odcizení od světa kolem. Self často mluví z perspektivy jakéhosi příslušníka cizí planety (někdy je tento styl nazýván „marťanská perspektiva“). Self se necítí být spjatý s událostmi kolem, jako by sám sebe nepočítal mezi ostatní obyvatele této zeměkoule. Avšak na rozdíl od Terryho z románu *Úspěch*, který toužil někam patřit, u Selfa pocit odcizení získává nový rozměr - výrazně nepřátelský postoj vůči ostatním lidem (kromě těch, kteří mu přinášejí nějaký užitek). New York a Londýn, velkoměsta chápaná jako průsečík velkého množství různých kultur, nabízí Amisovi mnoho příležitostí vyjádřit prostřednictvím vypravěče všeobecně rozšířený postoj lidí k národnostním menšinám. Ten je bohužel často nenávislný, jak je možné zjistit již na první stránce románu z rozhovoru Selfa s taxikářem. „Stačila by tak stovka chlapů, stovka chlapů jako já“, hodil po mně dozadu, „a všichni ti negři a Portorikánci by z tohoto zkurvenýho města jeli jako fretky!“<sup>120</sup>

Nejinak je tomu i se vztahem k menšině homosexuálů, které nazývá „řit'omilové“ a obviňuje je z úprku před ženami, z potlačování zákona přírody a

---

<sup>119</sup> P 158

<sup>120</sup> P 7

nerespektování „jeskynního“ principu. Brzy má čtenář příležitost zjistit i Selfův postoj k ženám, který však již téměř nikoho nepřekvapí. Opět se jedná o velmi zjednodušující pojetí žen, kdy jejich funkce uspokojit sexuální potřeby muže nabývá ještě významnějších rozměrů. Násilí na ženách Self považuje za nutné jednání mužů, které jim pomáhá udržet si duševní zdraví. „Musí to být hrozně únavné poznání, ta nutnost uvědomit si, že polovina lidí na téhle planetě, jeden vedle druhého, si s vámi může dělat, co jen se jim sakra zachce.“<sup>121</sup> Vnímavý čtenář románu pochopí, že již zmíněná obvinění Amise z misogynie jsou postavená na mylném základě. Z chování Selfa k Selině Streetové versus k Martině Twainové jasně plyne, že kritika zde padá na hlavy mužů víc než na ženy. Pro Selfa představuje Martina jedinou možnou spásu před konspirací peněz a celého světa, a přesto Self podléhá prvoplánovým svodům ziskuchtivé, prohnané Seliny. Jednoduchost myšlení, sexismus, hloupost a nedůvtipnost jsou tak rysy Johna Selfa, ne jeho přítelkyň.

Román *Peníze* je nejen příkladem Amisova mistrovského satirického pohledu na svět z hlediska motivů, ale je také ideální ukázkou jeho jazykového umění. Z výše citovaných ukázek je velmi snadné všimnout si jeho specifického vyjadřování, schopnosti zahltnout čtenáře obrovským množstvím detailů v poměrně krátkých větných celcích. Velmi časté je opakování slov či celých větných celků. Například několik po sobě následujících odstavců v druhé polovině románu končí stejným souvětím: „To určitě dělá chlast, to určitě dělá to svinstvo, to určitě dělá všechna ta pornografie.“<sup>122</sup> V Amisově slovní zásobě se vyskytuje mnoho novotvarů (gyroskopy – nohy lidí, změnomat – hrací automat, popis lidí jako stastivrahů, ...), velmi často tvoří nová slova spojováním známých slov. Mnoho z nich slouží k naznačení perspektivy či postoje k popisované události nebo vyjadřují jisté hodnocení. Self mluví o ostatních lidech kolem sebe jako o Pozemšťanech, což naznačuje zmíněnou perspektivu Mart'ana, dále pak jako o robotech – tzn. jako odlidštěných automatizovaných kreaturách. Typické je přiřazování lidských vlastností neživým věcem. A tak zatímco lidé jsou popisováni jako „stvoření všech tvarů a barev, nevinné obmyšlené osoby globálního vtipu, jako ti nedoufající, s čupřinou jako stegosaurus, ti proklatci

---

<sup>121</sup> P 20

<sup>122</sup> P 211

s papouščí chocholkou,<sup>123</sup> kreditní karty, různé přístroje, ale především automobily mají vlastnosti živých bytostí. Selfův vůz jménem „fiasco“ je toho typickou ukázkou: „Jel jsem svým tmavočerveným fiaskem, což je skvělý stroj, kupé důstojného roku výroby, notně divoké, masivní, voňavé. Fiasco, toť má pýcha a radost. Má temperament, to moje fiasco, jako nejlepší dostihový koně, básníci a šéfové.“<sup>124</sup> Fiasco je často cílem ironických poznámek autora a zároveň je pro čtenáře díky užití ironii jakýmsi náznakem o vypravěčově pravdomluvnosti. „Vidíte, jaká závist a obdiv se zračí ve tvářích těch mládenců ze servisu, když do jejich zablácených garáží vjíždí fiasco – anebo ho tam někdo dotlačí nebo dotáhne, popřípadě (jak už se také jednou stalo) donese pomocí helikoptéry.“<sup>125</sup> Čtenářovi je jasné, že jediné, co se možná zračí ve tvářích opravářů, je hrůza, že ten „pojízdný šrot“ už je zase zpátky. Fiasco je velmi symbolickým názvem, neboť vystihuje celý Selfův život - jedna velká pohroma. Obecně názvy aut mají samy o sobě výpovědní hodnotu, často naznačují vlastnosti či sociální postavení jejich majitelů – Fielding řídí autocrat, Martin Amis jago 666 (Iago – postava v Shakespearově dramatu *Othello*), dále se po silnicích pohybují akapulka, alibi, bumerangy, hyeny, mistraly, tomahavky, torpéda.

Vlastní jména osob jsou prvním čtenářovým klíčem k poznání jejich charakteru. Jméno John Self by se dalo přeložit jako Jan Já. Což vzbuzuje otázku: Kdo je Já, když každý člověk na světě o sobě může říci, že je Já. A tak se John stává představitelem každého z nás, ale zároveň není žádnou specifickou osobností.

Jak naznačuje jeho příjmení, Self má být široce reprezentativní. Jako jeho tinitus, Selfova zkušenost dočasného zmatení, psychického rozpolcení a úzkosti jsou běžnými symptomy postmoderní situace, která vytvořila jeho hlas, stejně jako hlasy ostatních Pozemšťanů.<sup>126</sup>

Na příjmení Self se v knize váže mnoho slovních hříček, když například jeho sebevražda byla pokusem o zánik Selfa, o zánik jeho Já. Nebo když se ztrátou svého biologického otce Selfa, opravdu ztrácí své Self – své Já.

---

<sup>123</sup> P 156

<sup>124</sup> P 69

<sup>125</sup> P 69

<sup>126</sup> JD 75

Jména dvou hlavních ženských postav naznačují jejich protikladnost. Selina Streetová – Selina Ulice – je vsuktu vycpaná zákonem ulice, zákonem podlejšího a mazanějšího. Ulice je zároveň symbolem prostituce, prodejnosti, k níž Selina neměla nikdy daleko. Oproti tomu křestní jméno Martina je podle Jamese Diedricka anagramem slova Marťan (Martian). To vypovídá o tom, že Martina mezi ostatní Pozemšťany snad ani nepatří, což by vysvětlovalo její nezkažený charakter. Její příjmení Twainová naznačuje spojitost se spisovatelem Markem Twainem. Jeho příběhy o dětství a přátelství i o postupném ztracení naivity a zaujímání vlastního postoje vystihují i životní zkušenost této postavy.

Jména všech osob majících v románu významnou roli jsou zvolena záměrně, žádné z nich není nahodilé nebo bez hlubšího významu. Změna jména herce Spunka, které má jiný význam v americké angličtině než v britské (kde znamená také sperma), je dokonce předmětem vyjednávání mezi jeho majitelem a sponzory filmu, neboť pod takovým jménem není možné v Británii vystupovat. Herec Lorne Guyland (guy – šašek, kašpar) je pro svou namyšlenost a pro vysoké mínění o svém vzhledu a sexuální výkonnosti všem pro smích. Producent a strůjce všech intrik na Johna se jmenuje Fielding Goodney. Jeho křestní jméno naznačuje, že s jeho osobou je spjaté „fieldingovské“ tajemství, příjmení obsahující slovo „dobrý“ je ironickým prostředkem k vystižení jeho záměru. V románu vystupuje i pes jménem Shadow, na jehož jméno „Stín“ by se dalo pohlížet jako na symbol toho, odkud pes pochází (z temných ulic v chudinské čtvrti New Yorku), nebo jako na paralelu k samotnému Johnu Selfovi. Psa nalezeného v žalostném stavu se ujala Martina Twainová, dala mu nový domov a dostatek potravy i lásky. On přesto jednou podlehně svým pudům, neodolá volání divočiny a uteče zpět do ulic. To symbolicky vyjadřuje chování Johna Selfa. I jemu nabídla Martina domov a lásku, ale on ji vyměnil za hlas své sexuality, své „přirozenosti“, když podlehl svádění Seliny Streetové.

Nedílná součást Amisova jazykového vyjadřování – explicitnost – je zde rozvinuta maximálně. Díky tomuto rysu v kombinaci s groteskním světem, kde se protagonisté pohybují a který je tedy čtenáři popisován, by asi nikdo nečekal spisovný jazyk. Přesto může být pro někoho hranice přijatelnosti vyjadřování překročena, v románu se vyskytuje především velké množství vulgárních slov i vulgárních novotvarů, především z oblasti sexu a pornografie (popis ženy jako „radodajky, uctívačky ptáka, ptákoťapky“ a podobně), ale do krajnosti je

dovedeno i popisování kocoviny, zvracení, vylučování a podobných každodenních procesů Johna Selfa. „Ať už jsem včera provedl cokoli, vyneslo mi to vřed na prdeli – a to pořádný. Vředy na prdeli jsem sice míval už předtím, ale tahle ta matrice jim všem musela dělat tatínka. Vřed jako vrata, vážení!“<sup>127</sup>

Amisovým cílem však není pouze nějaký slovní exhibicionismus. Jeho explicitní popisy, které často vyvolávají smích, údiv i znechucený škleb, odpovídají jeho snaze šokovat čtenáře, přimět ho k tomu, aby miloval nebo nenáviděl postavu románu, aby vylezl ze své ulity netečnosti a lhostejnosti, aby něco cítil, myslel a jednal.

---

<sup>127</sup> P 211

## 8. Londýnská pole

Představte si planetu jako lidskou tvář – mužskou tvář, protože muži to zavinili. Dokážete ji spatřit skrz všechny ten kouř a chvění rozpáleného vzduchu? Kůže na temeni hlavy je plná boláků, lysin a jizev po chirurgických zákrocích. Vlasy, které zbyly, jsou ustaraně bílé. Tvář pod nimi říká: Já vím, že jsem tenhle matroš neměl zkoušet. Vím, že jsem se s tím neměl zaplést. Chci se fakt změnit a dát se do pořádku, ale myslím si, že jsem toho nechal trochu moc pozdě. Mám ošklivý pocit, že to byla dávka, ze které se nedá vyléčit. Jen se podívejte, co to se mnou udělalo.<sup>128</sup>

### 8.1. Nástin děje a motivů

Tento rozsáhlý román z roku 1989 (v českém překladu přes 560 stran) nabízí velké množství témat a motivů. Čtenáři však není žádný z nich neznámý, neboť všechny se již objevily alespoň v náznaku v Amisových předchozích dílech. Jestliže romány *Úspěch* a *Peníze* stavěly svůj hlavní motiv na odív již v názvu, u *Londýnských polí* tomu tak není. *Londýnská pole* jsou sice místem, kde se vše odehrává, avšak z názvu románu se čtenář nedovídá nic o klíčových motivech, na které se autor tentokrát zaměřuje. Dílo, které se v porovnání s předchozími dvěma romány vyznačuje nejtemnější atmosférou, vizí konce světa a všudypřítomnou smrtí, se zaměřuje na zánik lásky a lidských vztahů, na stav mysli jednotlivců i celé společnosti na konci milénia. Přesto však ani zde nechybí satirické pasáže a velká dávka černého humoru.

Příběh se odehrává v nedaleké budoucnosti, roku 1999 krátce před příchodem nového milénia. A jako téměř s každou změnou i s touto významnou, dlouze očekávanou a zároveň obávanou změnou letopočtu se pojí spousta pochybností, neblahých tušení a předpovědí. Vypravěčem románu je Američan Samson Young (dále také Sam), autor, který po dvaceti letech spisovatelského útlumu přijíždí do Londýna, aby konečně ukončil své neplodné období a napsal knihu. Dozvídáme se, že je smrtelně nemocný – podle příznaků trpí pravděpodobně buď AIDS nebo nějakou formou rakoviny, nebo má nemoc

---

<sup>128</sup> Srov. Martin Amis, *Londýnská pole*, přel. Ladislav Šenkyřík (Praha: Volvox Globator, 2007) 440. Dále jako *LP*.

z ozáření. Inspiraci ke své knize získává hned po příletu na letiště, když se setkává s jednou z hlavních postav svého budoucího románu – devětadvacetiletým podvodníčkem, násilníkem a zlodějem jménem Keith Talent. Ten ho zavede do hospody Černý kříž, kde Samson poznává i další dva protagonisty – velice atraktivní čtyřiatřicetiletou ženu Nicolu Sixovou a o rok staršího pohledného a bohatého muže s naivním pohledem na svět a dobrým srdcem jménem Guy Clinch. Ten je ženatý se svou první láskou Hope, žije v přepychovém domě, věnuje se charitativní činnosti a především svému malému synovi Marmadukovi, který je pro své nezvyklé chování rodinnou pohromou. U zrodu Samova nápadu napsat román popisující příběh hlavní trojice byla Nicola Sixová, když před jeho zraky vyhodila do popelnice své deníky. V těch se dočetl, že tato mladá dáma plánuje na den svých pětatřicátých narozenin svou vlastní vraždu. „Došla na konec lásky, což v kontextu celého románu znamená na konec všeho, a usiluje o rafinovanou sebevraždu.“<sup>129</sup> Jediné, co jí schází, je vrah. A toho nalézá právě v hospodě Černý kříž. A tak se čtenář spolu s vypravěčem vydává na cestu dohadů, podezřívání a úsudků, kdo je jejím „vyvoleným“. Zdá se, že volba mezi bezcitným zloduchem Keithem a dobrosrdečným Guyem vede k jasnému výsledku. Ale jak je v románech Martina Amise typické, nakonec je téměř vše úplně jinak.

Stejně jako vypravěč i čtenář má nejprve šanci poznat blíže Keitha. Poté co se pokusí ošidit Sama již cestou z letiště, nepropásne příležitost doprovodit ho až do jeho bytu a zjistit, co by se mu vyplatilo tam ukrást. Ve skutečnosti Sam bydlí v bytě spisovatele Marka Aspreyho, který zase užívá Samův byt v Americe. Marek Asprey v románu nikdy nevystoupí osobně, ale často se v příběhu objevuje v žárlivých myšlenkách méně úspěšného Sama či prostřednictvím dopisů. Co se týká původu, Keith by mohl být symbolicky přirovnán k Terryemu z románu *Úspěch* – mladý muž z chudých poměrů nikdy nepoznal nic jiného než tvrdý život ulice, kterému se dokázal pružně přizpůsobit. Jeho život se skládá z posedávání v zakouřených hospodách nejnižší kategorie, z popíjení alkoholu. Na rozdíl od Johna Selfa z *Peněz* je vyznavačem piva, konkrétně ležáku vyráběného spodním kvašením, takže čtenář mimořádně nemá možnost rozšířit svůj rejstřík znalostí v oblasti tvrdého alkoholu. Živobyty mu zajišťují drobné krádeže v automobilech,

---

<sup>129</sup> JD 148

v domech či přepadávání náhodných chodců. Takto „vydělané“ peníze investuje do cigaret, pití, hracích automatů a pornografie. Avšak Keithovi nestačí k uspokojování jeho sexuálních potřeb časopisy či jeho přítelkyně, Keith k ukojení svých tužeb využívá všech dívek ve svém okolí. Snad jedinými ženami, které pro něj nejsou objektem sexuálních fantazií, jsou jeho manželka Kath a dcera, malé batole Kim. S nimi žije v miniaturním bytečku, jenž je často popisován jako kobka plná kouře a nevábného pachu, kde se ani Keithův pes Clive nemůže pohodlně otočit, aniž by do něčeho nenarazil. Zmiňovaný pes je na rozdíl od jeho ženy a dítěte jedinou bytostí, na které mu záleží. Nejdůležitější věci v jeho životě jsou však šipky; hra, která ho má katapultovat do televize, do lepší společnosti, přinést mu slávu, peníze, úspěch. Pro své vítězství na blížícím se mistrovství dělá maximum, poctivě trénuje a dokonce na čas přestává i krást, a proto se dostává do finančních potíží.

Poprvé se Nicola Sixová objevuje v hospodě Černý kříž, když se celá v černém vrací z pohřbu své dávné zaměstnavatelky. Již při prvním setkání s touto tajemnou postavou se čtenář dovídá, že Nicolu fascinuje smrt a atmosféra, která se s ní pojí. Nicola si postupně „omotává kolem prstu“ oba dva muže, a získává tak dva nápadníky, z nichž každý se nachází na opačné straně společenského žebříčku. Pro Keitha se stylizuje do postavy sexuálně zkušené, zhýralé ženy s bohatými znalostmi postelových praktik. Slíbí mu, že splní všechny jeho sny a přání, až na to přijde správná doba, a prozatím pro něj pravidelně připravuje pornografické nahrávky, kde ona sama hraje hlavní roli. Avšak před Guyem Clinchem oba předstírají, že Nicola učí Keitha literaturu a on se jí revanšuje opravou domácích spotřebičů. Pro nezkaženého, prostopášným životem a střídáním partnerů naprosto nedotčeného Guye bere Nicola na sebe podobu citlivé, duševně zlomené panny. Vymyšleným příběhem o své dávné přítelkyni Enole Gayové uvězněné v Kambodži, která byla znásilněna a porodila malého chlapce jménem Little Boy, přiměje Guye k zapůjčení velké částky peněz. Ty potom věnuje Keithovi, aby je utratil za cokoli. Vzbudí v Guyovi pocit, že on jediný by mohl být mužem jejího života, mohl by ji naučit lásce a dát jí dítě. Naprosto zaslepený a hluboce zamilovaný Guy přiznává tento vztah své ženě Hope, a tak přichází o svůj domov, aniž by našel něco jiného. I když vlastně něco přece – alespoň částečnou pravdu o Nicole. Především zjišťuje, že Enola Gayová

je jméno leteckého bombardéru, který shodil atomovou pumu jménem Little Boy na Hirošimu.

Příběh vrcholí pátého listopadu, v den svátku Guye Fawkesa, v Anglii je často nazývaný jako Den ohňů. Tento den se mají stát klíčové události nejen pro hlavní protagonisty románu – finále v soutěži šipek, ale i pro všechny obyvatele planety Země. Očekává se zatmění Slunce, s nímž jsou takto na konci tisíciletí spojovány vize zániku planety. Zatmění Slunce však proběhlo a život jde dál – kromě života jedné mladé dívky, která si naplánovala svou vlastní smrt na následující noc. A tak je čtenář až do poslední chvíle udržován v napětí. Je již téměř na samém konci a stále ví jen to, co na počátku – kdo a kdy bude zavražděn. Ale kdo bude vrahem? Odpověď na tuto otázku je opravdu překvapením. Co se týká zvratu v běhu událostí, povedl se Martinu Amisovi v tomto románu kousek vskutku mistrovský - vrahem je Samson Young. Udělal to proto, aby předešel vraždě z rukou oklamaného a zničeného Guye a uchránil tak svou jedinou kladnou postavu před špatným koncem, nebo to vzal na sebe, protože kvůli své nemoci je už sám téměř mrtvý? Spíše to vypadá, že on byl už od počátku tím určeným vrahem. To on byl tím, kým Nicola nejvíce manipulovala, kdo byl na ní, na jejím příběhu, a tudíž i na její smrti existenčně závislý. On byl vybrán pro roli vraha již onen první den v hospodě Černý kříž, ale neměl o tom ani potuchy. Po prvotním překvapení si každý všímavý čtenář musí přiznat, že v průběhu událostí bylo možné zaznamenat jisté náznaky. Kupříkladu symbol kříže, který byl často diskutován především ohledně počtu vrcholů – má kříž tři nebo čtyři vrcholy? Ze závěru je patrné, že kříž má vrcholy čtyři, stejně jako tento román vypovídal o smrti či zániku nadějí ne tří, ale čtyř lidí.

## **8.2. Analýza z hlediska motivů a postmoderních literárních prostředků**

V každém ohledu neotřelý román *Londýnská pole* opět využívá základní postmoderní literární prostředky. Nejvýraznějším z nich je styl vyprávění a způsob líčení událostí. Jak jinak by autor dosáhl takového napětí a čtivosti i přesto, že hned v úvodu prozradil, že děj skončí vraždou Nicolý Sixové, a stanovil i její datum a popsal okolnosti, za kterých k vraždě dojde. Pokud v předchozích románech byli příčinou zmatení čtenářů samotní vypravěči, v tomto případě stojí

u základu největších intrik a nejasností jedna z postav – Nicola Sixová. Jako duch smrti tahá za nitky, ovládá většinu postav a směřuje běh událostí ke splnění svého záměru – k vykonání vraždy na své osobě. *Londýnská pole* jsou sice vyprávěna v první osobě, ale vypravěč Samson Young je závislý na informacích, které dostane od postav svého románu; a ne vždy jsou tyto informace úplné, pravdivé či spolehlivé. Již samotný fakt, že se právě vypravěč stává vrahem Nicoly, upozorňuje na to, že od samého počátku neměl běh událostí ani zdaleka pod kontrolou, že mu podstatná část reality unikala a on celou dobu žil ve svém vlastním příběhu odlišném od toho, který hodlal napsat ve svém díle. A tak poznáváme vypravěče, který se extrémně liší od reflektorů událostí v předchozích románech. Na rozdíl od nich si nevymýšlí, úmyslně nelže ani si nepřikrášluje informace. Neschopnost cokoliv si vymyslet je jeho charakteristickou vlastností. „Jenže já si nedokážu nic vymyslet. To prostě nejsem já. Já jsem důvěryhodný vypravěč, opravdu...“<sup>130</sup> Výsledkem je opět román, kdy čtenář musí bedlivě vnímat každý „fakt“.

Rozsáhlost románu *Londýnská pole* by mohla naznačovat, že popisuje rozsáhlé období či mnoho událostí. Ve skutečnosti však objemnost románu plyne z faktu, že každá událost je reflektována z několika úhlů, jakoby po částech. Každý z účastníků poskytuje Samsonovi svůj popis událostí a čtenář získává nejdřív neúplný či zmanipulovaný náhled jedné postavy a o několik kapitol později čte doplňující či vše naprosto převracející pohled jiné postavy. Čtenáři je spíše než chronologicky řazený příběh předkládáno jakési puzzle a je jen na něm, aby si správně poskládal jednotlivé díly.

Ze stylu vyprávění je zřejmé, že silným formativním principem románu je jeho status metafikce. *Londýnská pole* jsou románem o člověku píšícím román. Na status knihy jako umělého výtvaru opět upozorňuje i předmluva či poznámka na úvod. Tam spisovatel s monogramem M. A. objasňuje svou volbu titulu románu. Popisuje proces rozhodování o tom, který název bude pro román nejvhodnější, krátce objasňuje dva tituly. Vzhledem k tomu, že čtenář se teprve chystá tento román číst, přisoudí monogram M. A. automaticky Martinu Amisovi. Až v průběhu čtení přichází na to, že v knize se objevuje další postava se stejnými iniciálami – Mark Asprey. Muž, který se jako tajemná postava objevuje v průběhu

---

<sup>130</sup> LP 98

celého románu, aniž by byl jedinkrát spatřen, dodává předmluvě prvek záhadnosti nebo přinejmenším zpochybňuje prvotní úsudek čtenáře o autorství úvodní poznámky.

Na „umělý“ status fikce je poukazováno i v průběhu děje. Jakoby principem *deus ex machina* se Samson Young ocitne několikrát v pozici, kdy může zasáhnout a změnit běh událostí. Například mohl půjčit peníze Keithovi a ten by se nemusel zúčastnit nebezpečné loupeže, mohl ho ochránit před vyděrači a zachránit mu zdraví a dát mu naději na vítězství ve finále šipkařské soutěže. Samson sice nakonec takto do děje nevstoupí, ale jen proto, že sám žádné peníze nemá.

Postmodernímu statutu románu odpovídá i míšení a kombinování žánrů. V *Londýnských polích* najdeme milostný román, detektivní zápletku i atmosféru budoucnosti a žánr science-fiction. James Diedrick popisuje román jako mutanta – „nestabilní směs příběhu vraždy na konci milénia, městské satiry, apokalyptické jeremiády a frašky.“<sup>131</sup> Kromě vlastního děje nacházíme výrazné míšení stylů i v samotné postavě Nicolý Sixové. Jak poznamenává James Diedrick, Nicola je vyfabulovanou postavou.

V jedné z jejích metafikčních inkarnací je autorským alter egem – prostředkem autorových satirických záměrů. Obzvláště je zběhlá v parodii. Ve svém vztahu s Guyem sehrává groteskní parodii lásky, ve vztahu s Keithem představuje groteskní parodii sexu a ve vztahu se Samsonem nabízí lstivou parodii Amisových postmoderních narativních způsobů. Stejně jako Amis se i ona k postavám románu chová nemilosrdně a nakonec je stahuje s sebou dolů – zahanbuje je všechny na konci hanebného století.<sup>132</sup>

Je to právě Nicola, kdo má zjevně velký literární přehled. Vzhledem ke své zálibě v sodomii se zabývá například tím, jak často se tato sexuální praktika objevuje v literatuře. Nalézá ji u Joyce, Lawrence, Becketta i u amerických autorů Normana Mailera či Phillipa Rotha. Není jistě náhoda, že všichni zmínění autoři ovlivnili tvorbu Martina Amise, že on sám je všechny považoval za své literární vzory. Intertextualita zde má mírně odlišnou podobu od předchozích dvou románů. Jsou zmíněny knihy o nukleárním nebezpečí či o umění hrát šipky, ale intertextuální podtext se zaměřuje především na romantickou poezii Johna Keatse

---

<sup>131</sup> JD 147

<sup>132</sup> JD 148

a obsahuje úryvky několika sonetů, které slouží víceméně jako kontrast k tomu, co cítí hlavní trojice či čtveřice románových postav. Zatímco v básních je vždy obsažena nějaká naděje v život či v lásku, žádná z postav románu na jeho konci už v nic takového nevěří. Některé z básní slouží zároveň k symbolickému přirovnání Nicolý k femme fatale či k démonu lásky. Literatura jako taková je zde podrobena kritice spíše z jiného úhlu – Amis poukazuje na ztrátu schopnosti číst a získávat z četby informace.

Podobně jako většina lidí neměl ani Guy příliš velkou chuť na velké špatné zprávy. Jako všichni ostatní spolykal dennodenně při snidani spoustu hrůz, až vůči nim ztratil veškerou citlivost, zhloupl z nich a nechával deníky nepřečtené. Rozšiřování myslí, revoluce v komunikacích: ano, docházelo ke smršťování a ke kontrarevoluci. A nikdo nechtěl nic vědět... <sup>133</sup>

Lidé se sami uzavírají do svých ulit a nejsou schopni dešifrovat pravý význam toho, co se děje kolem nich. Spokojují se se zmanipulovanými informacemi, které jim předkládají média. Příkladem je Keith, který považuje za pravdu jen to, co se prezentuje v televizi a co se dočte v bulvárním tisku. Pokud se v něm nevyskytují žádné zprávy o možné jaderné katastrofě, pak žádná taková katastrofa nehrozí. Opakem je jeho žena Kath, která se vydává za získávání informací do knihovny, aby si přečetla kvalitní noviny. Okamžik, kdy se tyto noviny a s nimi i právo na informace a svobodu myšlení ztratí z dosahu lidí, je opravdovým znamením krize. Literární komentáře se nevyhýbají ani samotné fikci. Ze Samsonových prologů je zjevné, že i on si uvědomuje změnu v celé společnosti, která se nezbytně musí odrazit v literatuře.

Sama forma je mým nepřítelem. Celá ta prokletá láska. V románech (ne nadarmo se jim v angličtině říká fiction – fikce) lidé logicky uvažují a jsou pochopitelní – ve skutečnosti ale takoví nejsou. Všichni víme, že takoví nejsou. Všichni to víme z osobní zkušenosti. Byli jsme při tom. <sup>134</sup>

Stejně jako je těžké odhalit motivaci postav románu, je často ještě obtížnější pochopit jednání lidí ve skutečném světě. Asi každé společnosti v historii lidstva

---

<sup>133</sup> LP 170

<sup>134</sup> LP 286

se zdálo, že „doba se pomátla.“<sup>135</sup> Problémem postmoderní doby však je lhostejnost, netečnost, zahledění se na sebe sama a koncentrace jen na vlastní blaho a prospěch.

*Londýnská pole* nejsou jen líčením událostí, postav a zachycením jejich myšlenek. Román místy připomíná zápisky z etnografického výzkumu, a to frekventovanými pasážemi téměř odborného rázu týkajícími se topografie, změn v růstu a rozložení města, ekologických změn prostředí či poučkami z ekonomie, vědecké oblasti, především z odvětví jaderné fyziky, atomové energie, astrofyziky. Román je koláží několika žánrů a na mnoha místech prozrazuje hluboké znalosti autora i z velice specifických vědních oborů.

Co se týká vlastních motivů románu, opět zde nacházíme všechny ty, které byly analyzovány v předchozích dvou románech. Důležitější než jejich opětovná detailní analýza je spíše otázka, zda se přístup ke stále se opakujícím motivům oproti předchozím románům změnil. Odpovědí je, že ano – motivy se sice stále opakují, ale jejich vývoj je dobře znatelný. V *Londýnských polích*, v příběhu konce milénia, jsou totiž vystupňovány do extrému a přesně vystihují atmosféru zlomu, konce a zániku.

U Amisových postav jsou naprosto běžné aktivity jako krádeže, násilí, znásilňování žen, podvádění. A Keith Talent přivádí tyto činnosti k opravdovému mistrovství. Krize, což je v románu slovo používané také k označení jaderné katastrofy, se vplížila do všech sfér života. V krizi se nenacházejí pouze vztahy mezi lidmi, láska, ale kupříkladu i zlodějské řemeslo.

Opravdu, bráno z darwinistického pohledu, loupení se zjevně blížilo krizi. Lupiči zjišťovali, že téměř všude se už loupilo. Lupiči už dlouho naráželi jeden na druhého, dýchali jeden druhému na záda. Lupiči bývali vyloupeni svými lupičskými kolegy a na oplátku jim udělali totéž.<sup>136</sup>

Vzhledem k tomu, že krade naprosto každý, se už loupeže nevyplácejí tak jako dřív.

Bezpochyby jste si tím pořád mohli zajistit slušné živobytí – podváděním. Nikdo ale zřejmě nedomyslel důsledky ve světě, v němž podváděli všichni. Všichni podváděli.

---

<sup>135</sup> Srov. William Shakespeare, *Hamlet*, přel. Zdeněk Urbánek (Praha: Orbis, 1966) 42.

<sup>136</sup> LP 296

Všichni podváděli – protože všichni podváděli. Keith bude muset víc podvádět, podvádět pohotověji a tvrději než jeho soupeř a obecně rozšířit celý koncept podvádění.<sup>137</sup>

Na těchto ukázkách je nejen názorně vidět Amisova práce s jazykem, neustálé opakování příbuzných slov a vtahování čtenáře do prostředí přesyceného loupením a zloději. Především je zde velmi dobře patrná relativita hodnot a norem, tolik typická pro postmoderní svět. Dobro a zlo se neurčuje na základě a priori stanovených norem, ale definuje se aktuální prospěšností pro jedince. A tak si například selhání vysvětluje jinak Guy a jinak Keith. Guy selhává v momentě, kdy se neubrání své vášni k Nicole a zrazuje kvůli ní svou rodinu. Naopak pro Keitha je selháním to, že nedokáže použít tvrdé násilí. „Keith bohužel nedokázal prodat veškerý svůj potenciál. Ukázalo se, že je neschopný praštit asijskou ženu tyčí, srazit ji na kolena a pokračovat v surových ranách, dokud muž v uniformě neotevře trezor. Proč takhle selhal? Proč, Keithi, proč?“<sup>138</sup> Tento úryvek není jen brilantní ukázkou černého humoru v kombinaci s ironií, ale zároveň nutí čtenáře uvědomit si, na jak rozdílných morálních základech lidé stavějí.

Deformace nepostihla pouze hodnoty a vztahy mezi lidmi, deformace je v románu přímo hmatatelným faktem. Jejím ztělesněním jsou tu dvě batolata. Malá Kim, dítě Keitha a jeho ženy, je obětí nefungující rodiny. Násilí, kterému je Kath vystavena, se nutně musí někde odrazit - a bohužel je to právě na malé Kim. Oproti tomu „malý velký“, hrůzu nahánějící Marmaduk, syn Guye a Hope, je opravdovou Amisovou hříčkou. Zatímco zrození syna je obecně vnímáno jako radostná událost, zde se stává příčinou manželské krize. Úlohou Marmaduka v románu není pouze groteskní pobavení čtenáře, ale Marmaduk je prostředkem parodie na základní mýtus o dětské nevinosti či satirou na manželský vztah po narození dítěte. Toto na svůj věk velmi obrovské dítě je posedlé svým pohlavím, neustále sexuálně obtěžuje své chůvy. Guy s Hope po jeho narození neustále řeší najímání ošetřovatelek, opatrovnic, lékařů a právníků. Z jejich vlastního manželského života již nezbývá vůbec nic. V Marmadukově chování ke Guyovi je rozvedeno téma oidipovského komplexu – Marmaduk svého otce pouze kouše,

---

<sup>137</sup> LP 138

<sup>138</sup> LP 14

kope a nevynechá jedinou příležitost, kdy mu může ublížit. Na konci knihy Marmaduk dokonce zaujme místo v manželské posteli svých rodičů a nárokuje si Hope pouze pro sebe. Kromě zmíněných parodií je možné vycítit i další rozměr textu související s tímto neuvěřitelným stvořením. Zdálo by se, že nebýt Marmaduka, žili by Hope a Guy dokonalý život v klidu a luxusu. Ale očividně si každý musí nést svůj kříž a na každého čekají v tomto nepředvídatelném světě komplikace. A tak ani obrovský majetek, který tito manželé mají, jim nepomůže vymanit se z potíží s Marmadukem, ani neuchrání jejich lásku před krachem. Peníze v tomto románu jsou sice i prostředkem charity, ale přesto je Guy považuje za pouhopouhou věc, která smrdí.

Vždycky znovu ho to zarazilo, skutečnost, že peníze smrdí, jako připomínka zrádné slabosti uvnitř sebe sama. Básníci a romanopisci na tom pochopitelně odedávna trvali. Jen si vezměte Chaucerova kohouta. Vezměte si Dickense. ... To všechno byl ale jen mýtus a symbol, způsob, jak sdělit, že o penězích lze přemýšlet jako o něčem páchnoucím, jako o něčem spojeném s výkaly.<sup>139</sup>

To vše prohlubuje pesimistické ladění románu, neboť žádná z postav na konci milénia nemá možnost vést spokojený život. Nenávist, smůla, násilí pronásledují každého na každém kroku.

Překvapivým není ani motiv dívání se na televizi jako jedné z hlavních činností Keitha. Způsob, jakým televizi sleduje, je vyjádřením nejen jeho uzavřenosti do vlastního světa šipek a pornografie, ale i neschopnosti prohlédnout mediální lži a podívat se na svět vlastníma očima.

Keith bednu přímo propaloval pohledem. A bedna propalovala pohledem jeho, ničila ho jako atomová bomba, její katody praskaly jako rakovinné záření. „Televize“, pomyslel si, neboli „Moderní realita“ neboli „Svět“. Byl to svět televize, který mu zprostředkovával, jaký svět je. Jaký má všechnen ten čas strávený u televize vliv na moderního člověka, na člověka jako Keith?... Ale televize na Keitha působila asi jako na kohokoliv jiného a on proti ní neměl žádnou obranu. Nedokázal k ní přistupovat odstupňovaně, nedokázal si informace filtrovat. Domníval se, že televize je skutečná...<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> LP 299

<sup>140</sup> LP 72

Pohled na Keitha před obrazovkou je kritikou průměrného diváka konce dvacátého století, který se často bez ohledu na své vzdělání od Keitha o mnoho neliší, neboť již také ztratil schopnost vlastního úsudku. V souvislosti s Keithovou fascinací televizí není divu, že jeho jediným opravdovým snem je vyhrát turnaj v šipkách a dostat se tak do televize. Neboť ten, kdo byl v televizi, je skutečný, je někdo. Keith si tak chce potvrdit svou vlastní existenci, dát svému životu smysl. Ani on není bez citu, i on umí plakat. Jeho pláč však není projevem jeho kdesi v hloubi duše skrytého dobrého charakteru – Keith se totiž rozplácí nad pornografií, kterou mu pustila Nicola. „Jak jenom Keitha podcenila! Pornografie v něm probouzela všechny jeho lepší stránky. Nešlo mu jenom o sex. On si skutečně myslel, že je to krásné.“<sup>141</sup> A tak i pláč je v Amisově románu prostředkem ironie.

Krize společenských vztahů samozřejmě nestojí ve vzduchoprázdnu, ale odehrává se na poli další krize – a to krize celé planety. Tyto dvě události jdou ruku v ruce a je těžké odlišit příčinu od následku. Atmosféra temnoty, šedi a černi je všudypřítomná v celé knize. Nejen interiéry příběhu jsou zakouřené a zahalené v pachu, ale celé ulice jsou přímo vydlážděné psími výkaly. Města, země, celá planeta se utápí v odpadcích. Sama za sebe mluví například scéna, kdy Guy se snaží najít nepoškozenou nebo přinejmenším fungující telefonní budku, což se v Londýně onoho roku zdá být nadlidským úkolem.

Nikdo v ní nebyl. Ale taky v ní nebyl telefon. Nebyla v ní po telefonu ani stopa. A žádný náznak ani zdání telefonu nebylo ani v dalších šesti, které vyzkoušel. Ty malé prosklené ruiny podle všeho sloužily pouze jako pisoáry, jako přístřešky před deštěm a jako zprostředkovatelny práce a zúčtovací střediska pro prostitutky na volné noze a jejich klienty. Vandalismus už dávno nemá s telefonními budkami nic společného. Vandalismus na sebe vzal lidskou podobu. Lidé se teď sami k sobě chovali jako k telefonním budkám, rvali ze sebe navzájem vnitřnosti a odhazovali je, aby místa, která po nich zbyla, oblepovali sexuálními nabídkami a graffiti...<sup>142</sup>

Stavu měst i přírody si všímají nejen samotné postavy při svých pochůzkách městem, ale podstatnou část svých monologů jim věnuje především vypravěč.

---

<sup>141</sup> LP 396

<sup>142</sup> LP 116

Občas přemýšlím, zda se dokážu vyvarovat toho, aby mi do románu vstupovala světová situace: krize, které se dnes občas říká Krize (to nemohou myslet vážně). Třeba je to jako počasí. Možná se tomu nedá vyhnout. Dospěje ke konci, po kterém podle všeho tak ukrutně baží? Dospěje Krize ke Konci? Je to zkrátka povaha té bestie? Uvidíme. Já pochopitelně doufám, že ne. Přišel bych o spoustu potenciálních čtenářů a celá moje práce by přišla nazmar. A to by bylo fakt k posrání.<sup>143</sup>

Na konci téměř každé kapitoly je pasáž ekologického charakteru, která zachycuje nejen běžným okem pozorovatelné znečištění vod, vzduchu i země, ale i takové jevy, jako jsou změny klimatu. Vypravěč upozorňuje na to, že počasí už dávno není typicky britským předmětem nezávazné konverzace. Stalo se opravdu závažným předmětem žhavých debat a zaujímá přední místa ve všech zprávách. Meteorology přirovnává k novodobým válečným korespondentům, neboť právě počasí má v době hurikánů či povodní v rukou životy tolika lidí. Právě název *Londýnská pole* naznačuje, čemu se v románu věnuje velká pozornost – celkově neradostnému stavu planety. „Celá planeta potřebovala několik měsíců v posteli. Jenže si je nemohla dovolit – nikdy si je nebude moci dovolit.“<sup>144</sup> Podobné popisy byly sice obsaženy i v románech *Úspěch* a *Peníze*, ale nikdy v takovém rozsahu a s takovou intenzitou jako zde. Navíc jsou „obohaceny“ o důležitou dimenzi a tou je hrozba nukleární katastrofy, konce světa. Právě tento pocit, strach z atomové energie ve spojení s neudržitelným vývojem a stavem planety prostupuje celým románem a dodává tajemně temnou atmosféru už tak pesimistickému příběhu.

Jedem v tom teď všichni společně. Stejně jako v případě situace ve světě se něco bude muset poddat, bude se to muset poddat i tady. Všechno to bude zmatenější, neurovnanější. Všechno klesá níž a níž, já, tohle, matka země. Ba co víc: vesmír, třebaže je v něm evidentně dost místa, má namířeno k tepelné smrti. Doufám, že existují paralelní vesmíry. Doufám, že existují alternativy.<sup>145</sup>

Smrt Nicolý a zánik planety jsou symbolicky propojené události. Nicole může sloužit jako personifikace celé planety. Stejně jako Nicole už má dost života, chce skončit s muži a se vším kolem ní, tak i Země už dál nemůže snášet všechny lidské experimenty a neohleduplnost. K takovému přirovnání podnítí

---

<sup>143</sup> LP 83

<sup>144</sup> LP 130

<sup>145</sup> LP 285

autor i méně důvtipného čtenáře v okamžiku, kdy náhodní dělníci volají na kolemjdoucí Nicolu a ptají se jí, zda je Miss World (v angličtině doslova znamená slečna Země).

Smrt, kterou si antihrdinka vybrala jako řešení svého života na zemi a která se milovými kroky blíží i k nemocnému vypravěči Samsonovi, v tomto románu číhá doslova na každém kroku. Fakt, že všichni umíráme již od samotného okamžiku svého zrození, je obsažen v mnoha přirovnáních a slovních hříčkách. Zajímavým pohledem na umírání je jeho přirovnání k jízdě automobilem – zatímco se Nicola řítí svým elegantním vozem do pomyslné stěny smrti rychlostí sto šedesát kilometrů v hodině, Guy se snaží opatrně řídit s plnou nádrží, ale nemá šanci dojet daleko kvůli mlze kolem něj a kvůli hromádám mrtvých před ním. Keith by potřeboval na svém ojetém voze udělat mnoho úprav, ale falšování tachometru a laciný benzín mu příliš nepomohou. A v neposlední řadě vypravěč Sam se kodrcá ve své rachotině velkou rychlostí po hrbolaté půdě, až vůz sjede z cesty a stane se neovladatelným.

*Londýnská pole* představují jakýsi vrchol v pyramidě tří zde analyzovaných románů. Vývoj je znatelný nejen v samotné tematice a motivech knihy, ale i v jazyce. Vypadá to, jako by Martin Amis již definitivně vyspěl z buřičských let, kterými si prochází každý mladý autor. Díky úspěchu svých románů si vybudoval vlastní pozici na literárním poli a nemusí se už snažit tak znatelně a důrazně odlišit od svého otce Kingsleyho Amise. Snad právě proto ubírá i na intenzitě a kvantitě vulgární vyjadřování, i když samozřejmě z díla v žádném případě nemizí zcela. Ačkoliv i tento román obsahuje spoustu erotických, pornografických či násilných scén, explicitnosti je dosaženo jiným způsobem než pouhým výčtem vulgárních slov. Zajišťuje ji spíš časté opakování stěžejních slov v rámci několika po sobě následujících vět, náznaky i detailní popisy pomocí výstižných adjektiv, nevšedních přívlastků a šokujících přirovnání. Ubývá zde především vulgárních novotvarů a složenin, kterými je přeplněn například román *Peníze*. K černému humoru a ironii se připojují jízlivé až cynické poznámky, které doplňují román o humorné až groteskní kvality na pozadí tragické atmosféry. Zmíněné poznámky jsou často znázorněny i graficky, jiným druhem písma, jako v následující ukázce: „Po své návštěvě Keith odešel navštívit jednu přítelkyni. Keith navíc navštívil jednu přítelkyni i *předtím*, než navštívil ji.

Pouze jisté nepřekonatelné fyzikální zábrany mu zabránily jít na návštěvu k nějaké přítelkyni i *během doby*, kdy byl u ní na návštěvě.<sup>146</sup>

Slovní hříčky jsou častým prostředkem Amisovy tvorby. Obzvláště k tomu vybízejí vlastní jména postav, především Keith Talent a Nicola Sixová. Po přečtení románu si každý nutně uvědomí relativitu i takového zdánlivě pozitivního slova, jakým je slovo „talent“. Talent nestojí nikdy sám o sobě, je to lidská vlastnost a vždy se pojí k nějaké schopnosti. Keith Talent – talentovaný zloděj, lhář, násilník, který je po celou dobu prezentován jako muž s talentem zavraždit Nicolu. Nicolino příjmení naznačuje hned dvě souvislosti: především je to slovo blízké slovu „sex“ a sex je Nicolinou vášní, prokletím a hlavně prostředkem k dosažení cíle; dále six, šest, je známé svými „dábelskými“ asociacemi – tři následující šestky po sobě je číslo symbolizující dábla, zlo a zlé síly. A čím jiným je Nicola než kombinací těchto dvou prvků – zlých sil a sexu... James Diedrick navrhuje jinou slovní hříčku s Nicolíným příjmením. Upozorňuje na to, že opakovaným vyslovováním Six Six Six získáváme tvar „sick“, což v angličtině znamená nemocný, zde spíše ve smyslu zkažený, zvrácený. A to je přesně úloha Nicoly v tomto románu. Ani jména ostatních postav nejsou náhodná. Jméno Guy (v angličtině znamená kašpar, šašek) naznačuje, že jeho nositel nehraje v románu klíčovou roli, že slouží jen k pobavení Nicoly. Hope (v překladu znamená naděje) je nositelkou optimistického jména. Ale satirický autor, který zastupuje ironii osudu, takto pojmenovává ženu jen zdánlivě šťastnou a plnou naděje. Ve skutečnosti si Hope již dávno nedělá naději na spokojený rodinný život po boku svého muže. Jméno vypravěče - Samson Young – je snad inspirováno samotnou Biblií. Samson, který v biblickém příběhu svou neskutečnou silou přemohl lva, však stojí v protikladu k románovému vypravěči Samsonovi (jako postava se objevil už v *Einsteinových příšerách*), slabému umírajícímu muži neschopnému dosáhnout úspěchu ve svém oboru.

Román *Londýnská pole* vykazuje všechny znaky charakteristické pro Amisovu tvorbu, jako je narušení narativního způsobu, intertextualita, metafikce i Amisův typický satirický přístup ke společenským jevům na konci druhého tisíciletí. Vysoké kvality předešlých románů se tak v tomto díle pojí s větší jazykovou umírněností a vhodně doplňují řadu Amisových románů

---

<sup>146</sup> LP 397

dokumentujících postmoderní konspiraci odehrávající se ve světě konce dvacátého století.

## 9. Závěr

Analýza románů *Úspěch*, *Peníze* a *Londýnská pole* provedená v této diplomové práci nabízí jeden z pohledů na motivy Amisovy prózy, na autorův názor na svět a soudobou společnost, v níž vidí mnoho patologických jevů. Tato analýza může zároveň posloužit i k zachycení vývoje Martina Amise jako spisovatele - postmodernisty užívajícího odpovídající literární a jazykové prostředky.

Většina hlavních motivů se objevuje již v románu *Úspěch*. Příběh odehrávající se na pozadí sedmdesátých let sleduje stav britské společnosti, jejímž principem se stává honba za úspěchem, získáním majetku, slibnou kariérou. To se projevuje na celkové podobě společnosti, na rozpadání a zániku významných aristokratických rodin či přinejmenším na potlačení jejich vlivu ve společnosti a růstem kapitálu středních a nižších tříd, které jsou motivovány k větší efektivitě práce za více peněz. Román ale především zachycuje, jak tato situace ovlivňuje každodenní životy běžných lidí, a naznačuje, co všechno může úspěch, především ten ekonomický, jednotlivci přinést. Finanční situace hraje hlavní roli v sociálním životě dvou protagonistů - vypravěčů, podmiňuje jejich osobní, milostný a také zdravotní stav. Mezi lidmi plodí závist, nepřejícnost i nenávisť. Časový rozestup mezi jednotlivými romány je několik let. To umožňuje poukázat na to, jak se ikony společnosti naznačené v *Úspěchu* za těch několik let proměnily. Zatímco v *Úspěchu* jsou peníze prostředkem k získání lepšího společenského postavení, v románu *Peníze* jsou už jen prostředkem k získání dalších peněz. Záliba a touha „vlastnit víc“ se zde mění přímo v posedlost penězi ve všech podobách. Peníze umožňují uspokojit potřebu alkoholu, cigaret, drog, pornografie i sexu a tento výčet se zdá být jedinou potřebou většiny lidí osmdesátých let minulého století. Peníze ovládají vztahy mezi lidmi ještě větší měrou než v předchozím románu – umožňují „koupit si lásku“ například někoho, jako je Selina Streetová, nebo se pomstít - ve Fieldingových rukou jsou i nástrojem zrady a ublížení. V románu *Londýnská pole* peníze dokonce umožňují zaplatit si vlastního vraha a určit si tak čas a místo své smrti. V posledně zmiňovaném románu odehrávajícím se na samém konci druhého tisíciletí je vývoj tématu morálky peněz nejmarkantnější. Hlavní antihrdina Keith má ve svém okruhu přátel zajištěné dobré postavení i bez peněz, jejich obdiv mu zajišťují jeho líčení vlastních sexuálních avantýr či

násilných činů. Peníze tu neslouží k postupu na společenském žebříčku, jako tomu bylo u Terryho z *Úspěchu*, ani k získání fiktivní lásky přítelkyně jako v *Peněžích*, ale jsou jen prostředkem, jak si opatřit denní dávku jídla, cigaret, alkoholu či sexu. V rukou Guye jsou peníze i prostředkem k tomu, jak pomoci ostatním lidem. Peníze v románu již nevystupují jako hlavní démon; tuto pozici zde obsadila ekologická situace spjatá s vizí smrti a zániku.

Jak již bylo mnohokrát zmíněno, k hlavním zálibám téměř všech protagonistů patří pornografie. Nad jejím principem se zamýšlí Terry Service i John Self, podivují se lidem, kteří jsou schopni ukázat celému světu i tu nejintimnější část svého těla. Oba to vidí jako důkaz neuvěřitelné moci peněz. Oproti tomu Keitha Talenta žádné takové myšlenky netrápí – pornografie je pro něj uměním, nad jehož krásou se dokáže i rozplakat. Kromě šipek je jedinou věcí, ke které má ještě nějaký vztah. V životě postav, které vystupují v románech Martina Amise, nemůže chybět alkohol, drogy ani násilí. Čtenář poznává různé společenské vrstvy a zjišťuje, že zmíněné jevy jsou vlastní téměř všem lidem na konci dvacátého století. Alkohol a drogy pomáhají těm na dně společnosti zapomenout, kde se nacházejí. Těm movitějším zase slouží k získání intenzivnějších zážitků v nudně bezstarostném světě peněz. Násilí na ženách praktikují muži z chudých poměrů, jako je Keith, ale i zbohatlíci jako John Self a později i Terry. Násilí je jedním z mála zbylých kontaktů mezi lidmi a stojí tak v kontrastu k šířící se lhostejnosti a nezájmu. Misogynie a xenofobie jako typická vlastnost Amisových postav je jen další možností, jak charakterizovat nejen muže, ale i soudobou společnost, která je založena na konzumu a v níž četba hodnotné literatury byla nahrazena četbou bulvárních časopisů a sledováním televize. Amis svým pojetím televizního vysílání a vztahu Selfa a Talenta k televizní obrazovce přesně vystihl vliv postmodernismu na populární kulturu. Self, jenž se pohybuje ve filmovém průmyslu, není schopen přechíst, natož pochopit žádnou knihu. Jeho vlastní život je jakýmsi nepovedeným filmem, kde ani hlavní postava nerozezná skutečnost od fikce. Pro Keitha Talenta je televize doslova modlou. Je nadšeným divákem téměř všech televizních pořadů, ale neumí odlišit pravdu od lži. Všechno, co vidí na obrazovce, má pro něj stejný význam a je stejně pravdivé. Proto je jeho jediným snem dostat se na televizní obrazovku – být „opravdovým“ člověkem.

Amisova charakteristika postav a jejich nectností je nedílně spjata s popisy společnosti jako celku, ale i se stavem celé planety. Již od románu *Úspěch* je zjevné, že si autor satiricky všímá toho, co vidí on i jeho postavy kolem sebe, a pomocí černého humoru to čtenáři zprostředkovává. V tomto prvním románu jde však pouze o obecnější náznaky změny světa – vidí, jak lidé čím dál více někam spěchají, neohlížejí se a neberou ohled na ostatní. To vše se odráží na stavu ulic a měst, kde tento chaos lidí produkuje zmatek, hluk a špínu. *Peníze* již obsahují mnohem konkrétnější ukázky vlivu lidské společnosti na přírodu. Špinavé ulice, páchnoucí popelnice, v nich bezdomovci a vandalové, přetékající kanály, zvířata pojídající zbytky jídel z restaurací rychlého občerstvení, to vše spolu s bouřícím se počasím, tropickými vedry a tornády vypovídá své o vlivu činností člověka na planetu. Vrchol ve stupňování kritiky neekologického chování lidí představují *Londýnská pole*. Tam již není nabídnuta alternativa jiného východiska z tohoto stavu než konec, zánik celé planety. Tematika jaderných zbraní, očekávání konce světa na konci milénia, jeho předzvěst v podobě zatmění Slunce, to vše spolu s plánovanou smrtí hlavní ženské postavy Nicolý přispívá k tomu, že ze tří zde analyzovaných románů je tento román tím nejpesimističtější. Zatímco *Úspěch* přináší na konci naději na úspěch alespoň u jednoho z vypravěčů a *Peníze* končí nadějí na obrat Johna Selfa v lepšího člověka bez peněz, *Londýnská pole* neposkytují útěchu ani sebemenší důvod k optimismu. Jedinou jistotou je v tomto příběhu konec, smrt, zánik.

Co se týká motivů, je možné konstatovat, že Martin Amis se věrně drží několika základních, které se opakují téměř ve všech jeho románech. Je možná až příliš předvídatelné, čím se jednotlivé postavy zabývají ve volném čase, jaké mají osobní i profesní problémy. Snad až příliš často a do detailu vykresluje jejich denní úkony. Dramatické monology vypravěčů jsou často únavné pro svou rozsáhlost, která tu a tam dokáže i otupit zpočátku děsivou explicitnost. Přes všechny výše zmíněné jevy nelze popřít, že Amisovy romány vždy dokážou něčím překvapit, ba i šokovat. Na otázku, jakým způsobem toho autor dosahuje, se dá odpovědět jediné tak, že je zkušeným uživatelem postmoderních literárních prostředků. Martin Amis experimentuje především s narativní situací. To mu umožňuje pohrát si se čtenářovým očekáváním, zapojit ho do hry utváření uměleckého díla a otrást jeho navyklými postoji. Ačkoliv se všechny romány vyznačují jednoduchým příběhem, nikdy není podáván jako jasná dějová linie.

Naopak – pohledy do minulosti, opravy a popření proběhlých událostí jsou typickým rysem Amisových děl. Zatímco v *Úspěchu* jsou příčinou čtenářových pochybností vypravěči Greg a Terry, kteří opakovaně lžou a pomlouvají se navzájem, v *Peněžích* k tomu stačí vypravěč jeden – John Self, který kvůli neustálému pití alkoholu má nad svým životem, a tedy i nad celým vyprávěním jen minimální kontrolu. Mistrovským kouskem v tomto ohledu je pak třetí analyzovaný román, kde se v ději ztrácí nejen čtenář, ale i samotný vypravěč. Po celou dobu příběhu si čtenář uvědomuje jisté nejasnosti způsobené tím, že vypravěč Samson získává informace o událostech postupně od všech postav. Avšak samotný závěr, kdy je odhaleno, že Samson nebyl po celou dobu pouze spisovatelem románu a vypravěčem, ale že byl jednou z hlavních postav - vrahem Nicoly – mění čtenářův pohled na všechny popsane události.

Jistě by bylo přínosné a zajímavé analyzovat Amisovy romány i po stránce jazykové a stylistické. Explicitnost, detailní popisy, neotřelost jazykového vyjádření, užití slangu a vytváření novotvarů, to jsou rysy charakteristické pro prózu Martina Amise. Vzhledem k jazyku zpracování této práce a stejně tak z důvodů rozsáhlosti této problematiky, by však analýza Amisových románů z hlediska lingvistického a stylistického mohla být tématem další diplomové práce.

## 10. Summary

This thesis focuses on a widely published contemporary British novelist, essayist, critic and scriptwriter Martin Amis. Its aim is to make a survey of Amis's novels and to focus on the main recurrent motifs and postmodern literary devices used in his prose.

As a son of the famous "Angry Man" Sir Kingsley Amis was inspired by his father, but at the same time he represents an evolution of the novel to the postmodern era. Other main influences upon Martin Amis are Vladimir Nabokov and Saul Bellow. Martin himself influenced many contemporary writers and together with Ian McEwan or Julian Barnes the new generation are referred to as "The Amises".

Martin Amis is one of the postmodern writers – he deals with the world characterized by postmodern features, it means by changing order, rules and values, and he deals with this state of affairs in an appropriate way – by using the postmodern literary devices. Postmodernism is still a somewhat precarious term, but there are some distinct characteristics of this period. Postmodernism as a term has a common root with modernism. It suggests the fact that postmodernism is not an opposite of modernism, but grows out of it, develops it in many ways. Most philosophers regard postmodernism as a new stage, ultimately as a radicalisation of modernism. Postmodernism dates back to the end of the sixties of the twentieth century and philosophically springs from existentialism and its groundbreaking view that objectivity is a non-existent phenomenon – everything is relative. The second half of the twentieth century introduced many changes in society, which has been referred to as „information society“. Its main characteristic is probably plurality, because plurality is the basis for all the other features such as relativity, multiperspectivity, decentralization, subjectivity and the end of metanarrations – of all the great stories that used constitute the western way of thought. Postmodernism was for a long time rejected for its "anything goes" spirit, but also due to a number of famous defenders of this era (e.g. Francois Lyotard) it became an acknowledged term.

In literature there exists a conundrum, even as to the classification of the authors – some critics tend to include in postmodernism every work written in the era called postmodernism – it means after 1968. The other classification seems

much more accurate – postmodern writers are only those who respond to the literature of modernism in a specific way and employ experimental techniques. In this category we include writers as Lawrence Durrell, John Fowles, Angela Carter, Julian Barnes, Salman Rushdie, Muriel Spark and Martin Amis. Although in many regards postmodernism in literature is an extension of the modernist approach, there is one important movement that eventually caused a crisis of the modernist spirit, and that is deconstruction. This literary theory claims that meaning is not involved in the text itself. It is being created momentarily, in a dialogue with a reader. This implies that the number of meanings is unlimited – the interpretation of every single person counts. There is no uniform or transcendental meaning; plurality is the main feature of the postmodern period.

Writing about contemporary society where everything is relative calls for special literary devices that would be able to express this particular condition. Among such devices belong mainly multiperspectivity, intertextuality and metafiction. Martin Amis is very capable of employing all of these phenomena. Multiperspectivity is such a kind of narration where events are being presented to a reader from two or more points of view. It has the ability to challenge the text, opens it and involves the reader into a dialogue. In addition, most of the reflectors in Amis's novels rank among so called "unreliable narrators". Due to various reasons, they forget to tell things, they are too shy or too confused to recount the fictive events or they simply misinform the reader. Intertextuality is the next property of texts – it indicates their ability to relate to other texts, the relations can be on purpose or not. Concerning Martin Amis, it has altogether „a blood extension“, because many critics study his prose in relation to the novels of his father Kingsley Amis. The third mentioned postmodern literary method is metafiction, which means that the author consciously calls attention to the literariness and the artificial character of the work. The aim is not to prompt the readers to identify with protagonists of the novels as in realism, but on the contrary – the author wants the reader to think about the reality as opposed to fiction, about the blurred boundary between them. A novel is then more or less a puzzle and every reader has to find his own interpretation. A typical manifestation of metafiction is a novel about a person writing a novel (this is the case of Amis's *London Fields*), the author appearing in his own novel as a character (*Money*) or characters who are aware of their appearance in a literary work.

All these devices together, coupled with his inventive usage of language, expressiveness and detailed narrations, successful application of irony, sarcasm, parody, black humour and grotesque enable Martin Amis to present the postmodern world in his own way.

In this thesis, attention is focused on the novels of this author. It is possible to follow the chronological development of his novels, which starts with the coming-of-age novel called *The Rachel Papers* (1973). It recounts a few months in the life of Charles High and his academic and sexual desires. *Dead Babies* published two years later is a satire suggesting Amis's future concentration on social issues. *Other People: A Mystery Story* (1981) tells the story of a young woman who has lost her memory and finds herself in London at the end of the seventies with no identity, no engrained norms or values and virtually becomes a symbol of every person living in postmodern times. *Time's Arrow* (1991) is a novel featuring the theme of the Holocaust. It is noteworthy for its reverse narrative account – events take place in reverse order, results turn into causes and vice versa. In the background of this novel stands the issue of power and its uncontrolled exercise in the hands of authorities. His subsequent novels include *The Information* (1995), *Night Train* (1997) or *Yellow Dog* (2003). In this list three important novels were not mentioned – *Success* (1978), *Money: a suicide note* (1984) and *London Fields* (1989). These are just the novels that are analysed in detail. Attention is paid mainly to the recurrent motifs and to the postmodern literary devices. The time distance between the publications of these books enables us to notice the development of Martin Amis as a writer and social critic.

### *SUCCESS* (1978)

*Success* is one of his early novels. It is divided into twelve chapters named after the months and is narrated by two foster-brothers: by handsome, popular, successful Gregory Riding, and by unattractive, self-ironic, groping, impoverished Terry Service, who is accepted into the aristocratic family of the Ridings after a tragedy in his family (his father killed Terry's sister and mother). The storyline is quite simple – the two brothers live together in London of the seventies. Greg is a rich owner of an art gallery, enjoying parties full of drugs and sex with his friends. In contrast, penniless telephone dealer Terry has neither friends nor girlfriends and suffers from a lack of sex. Their sister Ursula, who also appears, has mental

problems that originated in her adolescence – in an incestuous relationship with Greg. In the course of the book, the social positions of brothers change. Terry abuses Ursula as well, and she commits suicide. Terry gets corrupted, gains money and so he is able to visit luxury restaurants and finally gets girlfriends. He is happy to watch Gregory in trouble – losing his friends, money and relatives. After the death of his father Riding Senior, who squandered nearly all their property, Greg stays with his mother trying to live on the rest of their money. Being a member of the aristocracy seems not to be enough for a successful life in contemporary capitalist society any more.

It is typical for Martin Amis to play games with readers, so although the plot of this novel is not difficult to grasp, there is something that brings some obscurity or confusion. It is caused by the multiperspectivity of narration. Terry and Greg regularly alternate in the narration of the past events, gossip about the other one and lie about some facts. The reader is sometimes told a certain version of events, but a few chapters later, he discovers that the true course of affairs was totally different. He has to pay attention to every detail and find his own interpretation of the actions presented.

It is easy to trace the main intertextual links to other important literary works. The novel features traits of the traditional British version of *Bildungsroman* – there are references to Charles Dickens (the cruel conditions of *Oliver Twist* evoke those of young Terry), to Jonathan Swift, or to Henry Fielding (there may exist a secret about the noble origin of Terry).

When analyzing the essential motifs of Amis's novels, the best way to start is from the title of the book. *Success* is not an exception. Success is the most important thing for Terry and Greg. Nevertheless, what does it mean, “to be successful” for young men in their social positions? It means circumstantial prosperity, economic growth, an enviable career, an acquisition of power. As James Diedrick notices, the novel was published just before Margaret Thatcher rose to power. “And the acrimonious coexistence of the pair of narrators captures the antagonistic relationship between the monied classes and their rivals.<sup>147</sup> Terry and Greg thus symbolize the desire to gain money at all costs. And this endorsement of greed among the British people was just one of the sources of

---

<sup>147</sup> JD 47

criticism of Margaret Thatcher. In this novel, it seems that money rules all the other aspects of the characters' lives. At the beginning Terry has a very low salary and is very close to losing his job. His appearance and even the messy state of his room reflect his financial situation. On top of it, he has problems with girls, who persistently refuse to have sex with him. However, when he gains some money, all of a sudden everything improves. In contrast, Greg starts as an attractive, rich man, highly popular with his friends, and slowly turns into a loser - he loses his lucrative job, his friends do not enjoy his company any more and he suffers from mental disorders.

Success is the number one priority and the end justifies the means – the easiest way to reach one's aims is to exploit someone else, to base one's happiness upon someone else's misery. This can be seen at the very beginning of the story, after the murder of Mrs. Service, when young Terry is left in the house alone and is discovered by a journalist, who makes a scoop out of Terry's sad fate. Materialism moulds even the relationships among people – they choose friends according to the profit they could bring. Work executed for financial gains only, indifference among people, all of these factors contribute to the feeling of alienation. In such a society, where a man feels alienated, it is quite possible that he talks to a machine, just as Terry does in the novel, when he says thank you to a coffee machine. To live a valuable life, it is very important not only to feel love and concern, but also to be useful to the society. This resolution should also be encouraged by formal institutions, such as one's employees. In Terry's case this does not work, he does not even know what his job description. His uncertain position, and competition among employees in general, contribute to his feeling of estrangement. No wonder that violence and cruelty become widespread. Terry is a fitting example of the fact that violence tends to be carry over. Terry, who grew up in a violent environment, is not able to contain himself and once he beats up a homeless person. After it he gives him a ten pound note – is it the price of a homeless person's life? More likely, it suggests that possessions can make up for everything. You can behave as you like if you have enough money.

Most of the characters in Amis's novels have similar hobbies - Terry and Greg are regular consumers of alcoholic beverages, cigarettes, drugs and pornography. An attentive reader can obtain a lot of information about different kinds of spirits, porn magazines or nightclubs.

In many novels by Martin Amis the names of the protagonists serve a certain purpose, usually it is a means of characterization. In *Success*, the dichotomy of the narrators' surnames is obvious. Greg Riding is a member of a family that rules, that is in control. However, this sense changes through the novel and in the end his name is an instrument of irony – the one, who used to be on the top, is ruined. On the other hand, Terry Service develops from a person who was always in someone's service, to a man who is elevated by money to a higher social position.

This early novel suggests characteristic features of Martin Amis's novels that will be developed in his following works – mastery in exploitation of postmodern literary devices, social criticism presented by means of black humour, sarcasm and irony. Together with his specific use of English – frequent neologisms, slang expressions, and mainly detailed descriptions of both psychological and physical human processes – it gives to his prose an individual and interesting streak.

#### *MONEY: A SUICIDE NOTE* (1984)

This novel, which is the most appreciated work of this author, is characterized by a relatively simple plot with a twist in the course of events, by experiments with narrative situation and by plasticity and visualization of the accounts. Thematically it focuses on the quality of life at the end of the twentieth century.

The story takes place in London and in New York in 1981 and records six months in the life of the narrator named John Self. He is a thirty-five year old director of television commercials about to direct his first major film. That is why he flies to America, where he makes a deal with producer Fielding Goodney to make a movie. John leads a very hedonistic life – its principle is to gratify all of his needs and desires, which means having enough alcohol, cigarettes, pornography. To supply all of it he needs quite a big sum of money. Thanks to a contract with Goodney, who seems to have a fortune, Self lacks nothing. On the contrary – he is encouraged by Goodney to spend as much as possible. There is one woman who helps him to consume his penchant for pornography – his British girlfriend Selina Street. Self is involved with another woman throughout the novel. Her name is Martina Twain and she seems to be the only wholly positive

character in the book. To Self she symbolizes a chance to recognize the real values in the corrupt world of money. Nevertheless, the main character never grasps this chance. Towards the end of the novel, there comes a shocking twist in the course of events that involves John's work-related as well as personal life. Concerning the movie and the contract, he discovers that it all was a trap perpetrated by Goodney in order to get Self into heavy debts. He manages to flee from America, but at home he discovers the truth about Selina. His suspicion of her infidelity is confirmed, she has affairs with other rich men to secure herself enough money for her future life. Before she leaves Self's life forever, she destroys the promising relationship between Self and Martina Twain. However, the worst recognition about his life is still about to be revealed – his father Barry is not his biological father. After all of these findings he decides to commit suicide and takes some pills. The end of the novel is conceived as a letter. It shows that the suicide was not successful and John is alive. He is fully aware that he is not the same man as before, but he is quite optimistic about his future, that will not be based upon money, but maybe upon love.

In contrast to *Success*, *Money* is not divided into clearly marked chapters. It creates quite a disarranged body of text based upon a chronological account of events. Flashbacks, corrections or momentary black-outs of the narrator's memory often interrupt the chronology. While in *Success* two narrators and their differing accounts were the causes of confusion, in this novel only one narrator does the trick. John Self is a real example of a so-called unreliable narrator – of such a reflector, whom the reader cannot believe. Self tries to be trustworthy and supply all information, but the problem is that he himself does not remember too much. Due to his frequent alcoholic intoxication, he has no idea what he has done the evening before; he is completely confused by the events.

Intertextuality creates an important symbolic background in this novel. Martina Twain recommends to John books like *Animal Farm* and *1984* from George Orwell. Mainly the latter one works with every sophisticated reader, although Self does not get the hint. The situation of John Self, who lives in the mass consumer society and willingly accepts the opportunities it offers, resembles the one of Winston Smith from *1984*. Both of them lose their freedom – it suggests that the dictatorship and politics of consumerism are as dangerous as any other dominion. Another intertextual link is to William Shakespeare, the „father“

of British literature. Self goes to theatre to see *Othello* just in the time, when he suspects his girlfriend Selina of infidelity. There are also hidden associations with *Hamlet*, when Self discovers that Berry Self is not his biological father. Thus, he has always had disagreements with his foster father, just as Hamlet did. In addition, Self finds his biological father in “Shakespeare” – in a pub named after him, where his friend Vince works, and who finally proves to be his real father.

*Money* retains some metafictional qualities – the most discussed one is the appearance of writer Martin Amis as a character in the novel. Some critics claim the reason is to distinguish the author from the narrator. In any case, it provides many witty or satiric hints on the profession of writer.

*Money* unmistakably reveals the main motif of this novel. It is the world of money where Self lives; to earn a large sum of money is the only motivation of his actions. Very frequent repetitions of the word „money“ usher even the reader into the world full of properties and possessions. The very beginning of the novel starts as a guide on gaining a fortune, which in the context of the whole story turns out into a satire on the „American Dream“. Money is a formative principle of the novel – it is according to money, that people become divided into groups of those who are rich and who are poor. According to money one chooses one’s friends, if it is possible to call such a relationship friendship. Money enables Self to meet his needs, that are again not varied - alcohol, cigarettes, drugs, pornography, sex and violence committed on women. Watching TV is one of his other hobbies. In contrast with his inability to read, he is willing to spend hours in front of the screen. It is a very symbolic activity. While reading demands an active approach, with watching TV any of one’s own interpretations or opinions are undesirable. The aim of broadcasting is that the audience accepts all the presented facts without any doubts or questions. In addition, such a TV screen often replaces human company and thus it deepens the estrangement among people.

Terry’s feeling of alienation results in a desire to belong somewhere, to have a girlfriend and a good job. It takes a different direction in Self’s case – it turns into hostility towards other people. His malignant approach to ethnic and sexual minorities has many opportunities to be expressed in melting pots such as London and New York. All Self’s violent and offensive monologues coupled with his simplified approach to women, which is restricted to sex, sometimes cause Martin Amis to be labeled as a xenophobic writer and a misogynist. Nevertheless,

these labels come from those who do not properly understand the novels. Amis's intention is not to present his own opinions, but to characterize the protagonists from all angles, to expose the opinions of a certain group of people to the reader. By expressing quite shocking and open thoughts the audience should feel something – they are supposed to be shaken, upset, pleased.

The author's work with language contributes to the materialistic atmosphere of the novel. Amis creates many new composite words, many of them suggest some characteristics of a person, but very often many lifeless things bear human qualities – for example cars, credit cards. The name of Self's car „Fiasco“ is symbolic of all his life. Names of the characters again have a deeper connection with the plot. The main protagonist John should represent people living in the same society as he does - people that are not better than he is. „As his surname suggests, Self is meant to be broadly representative. Self's experiences of temporal confusion, psychic fragmentation, and anxiety are common symptoms – of the postmodern condition that has shaped his voice as well as the voices of his fellow „Earthlings.“<sup>148</sup> The names of the two women suggest the contradiction between them. „Street“ is a synonym for prostitution, selling one's own body for money, the street is a place where no rules are valid and the fittest one wins. Martina is according to James Diedrick an anagram to the word „Martian“, meaning from a different planet. It suggests her purity. Her surname Twain implies the writer Mark Twain and his stories about childhood, friendship, innocence and gradual loss of a naive attitude towards life. There appears a dog named „Shadow“, whose name is a hint on its origin – it comes from a dark poor suburb of New York. Martina Twain finds the dog and provides him with food and love, she gives him a new home. However, Shadow cannot resist the call of „the voice of his nature“ that lures him back to the streets and he runs away. This behaviour of the dog serves as a parallel to Self's nature. He also gets a chance to live with Martina in her unspoilt world, but he cannot help himself and gives up this opportunity for sexual adventures with the wicked Selina Street.

*Money* is also appreciated for its linguistic freshness based on expressiveness and vivid style. This novel involves maybe too many vulgar expressions. But verbal exhibitionism is not the final intent of the author. It is only

---

<sup>148</sup> JD 75

a mean to free the audience from the apathy and indifference to the events happening around them, to make them take sides.

#### *LONDON FIELDS* (1989)

This extensive novel offers a large number of motifs and themes. However, all of them are familiar to the readers of the formerly analysed novels, where they were explored or at least hinted at. *London Fields* is characterized by the vision of the end of the world and thus by a dark atmosphere. It focuses on the extinction of love and deterioration of relationships between people in connection with the end of the century, in the atmosphere of the millennium.

The story takes place in the future, in 1999, and is narrated by Samson Young, a terminally ill writer who comes to London to write a novel. He gets inspired just after landing at the airport where he meets a young burglar, cheater, TV and tabloid addict and a keen player of darts, Keith Talent. He takes Samson to a pub called the Black Cross, where he meets two other future protagonists of his novel – a highly attractive woman Nicole Six and a good-hearted rich man Guy Clinch. Nicole Six puts the idea to write a novel in Samson's mind, when she throws away her diaries and the writer finds out her plans. Her intention is to be murdered on the day of her thirty-fifth birthday, because of the end of love around and inside her; there is nothing to live for. The only thing she needs is a murderer, and she finds him at the Black Cross. Who is it? – To this question not only the readers, but also the narrator try to find the answer, and quite typically for novels by Martin Amis, the conclusion is very surprising.

Keith Talent makes up the top of an imaginary scale of perversion and depravity, dwarfing Terry and Greg from *Success* as well as John Self from *Money*. His obsession with pornography leads to derogatory behaviour towards all women. Apart from his approach to women, Keith is a typical Amis character in other respects: he loves alcohol, cigarettes, watching TV. He has a desire to be „on TV“, he considers everything he sees on the screen to be an ultimate and important truth. By his own appearance there, he would confirm his own importance and identity. Nicole Six is an able manipulator and uses him as well as Guy and their reciprocal jealousy for her intentions – for Keith she creates her own pornographic movies, for Guy she pretends to be a naive virgin longing for his love. The plot has its climax on the Guy Fawkes Day. This day is important

not only for the main characters in the novel, but for the whole Earth – the eclipse of the Sun is expected, and with this notion, the end of the world is connected. Nevertheless, it passes by and nothing ends – except a life of a young broken woman. Nicole finally finds her murderer – Samson Young. It is him who has been chosen at the beginning at the Black Cross pub. Because of his novel, he is existentially dependent upon Nicole and her death. Thus, the symbol of the Black Cross that is mentioned several times in the course of the book suggests a hidden meaning – a cross has four points, and similarly this novel tells a story about the ends of hope not in three, but in four human lives.

The postmodern literary devices used contribute to the fact that *London Fields* is a very readable and catching novel, although the author reveals the denouement of the plot (the murder of Nicole) at the very beginning. This time the source of reader's confusion and of the intrigues is not the narrator, but one of the characters. Nicole Six pulls the strings and influences the events according to her purpose. Though there is the first person narration, the narrator Samson has only limited distorted information that he receives from the characters. The fact that he eventually becomes the murderer proves that he has never been in control of the course of events.

*London Fields* is distinguished for its metafictional status. It is a story about a man writing a novel. Its status of a fabricated creation is signaled also by the foreword where an author M. A. explains his reasons for calling this novel *London Fields*. This postmodern work is also notable for mixing and combining genres – it involves a romance, detective story, science fiction. Because of frequent detailed description of the streets, cities and the changes in its growth and topography, the novel may evoke some notes from an ethnographic research. It involves also many scientific extracts about nuclear physics, atomic energy and astrophysics.

This novel contains all of the motifs analysed in *Success* and *Money* – consumerism, alcoholism, pornography, violence aimed at the weak and at women, obsession with money, success and television. It is more important to notice the development of all these motifs. Crisis hits all the possible spheres in human lives – not only love, relationships, family lives, but also such things like house breaking or car theft – there are too many burglars and everything seems to be already stolen. The relativity of norms and values influences the atmosphere,

deformation affects everything and two babies represent its embodiments – Guy's son Marmaduke, a real parody on children's naivety and innocence, and Keith's daughter Kim, who is a victim of a dysfunctional marriage.

The crisis affects not only individuals but also the whole planet. A dark atmosphere of death crawls through the whole story. In the end of every chapter, there is a sort of ecological passage focused on the pollution, changes of the climate and other environmental problems. Together with the visions about the nuclear catastrophe and the end of the world, it makes *London Fields* the most pessimistic novel in the analysed trio. Compared to the previous two, it does not offer a hint of optimism about the future.

Most of the motifs that appear in all the three analysed novels crop up in *Success* and they are more developed in the other two novels. *Success*, giving the image of the seventies in Britain, recording the change of society shortly before Margaret Thatcher came to power, alerts us to the fact that the accumulation of money and property, the acquisition of prestigious career as well as increasing indifference and violence among people are becoming the prevailing features of contemporary society. Money provides a possible way to get a better position in *Success*. In *Money* it is only a medium to get more and more money. Here money has become an obsession. It takes the form of credit cards, cheques, stocks, and enables one to buy not only sex, but even „love“ of such a girl like Selina. *London Fields* reflects a certain movement in this motif. *Money* is not so important; it does not help to solve every situation. Nicole has no shortage of money and still she wants to die, Guy and his wife Hope are very rich but it still does not help them to solve their problems with Marmaduke. It indicates that love, health and family happiness are more important and cannot be bought. The male protagonists of the analysed novels are very similar to each other. They have the same hobbies – alcohol, drugs, pornography, sex, TV addiction, violent behaviour against women. Their attitudes towards different nationalities or sexual minorities are very malignant.

Martin Amis as a social satirist focuses not only on individual sins and virtues, but mainly on the whole society and its changes. Already in the earlier novel *Success*, he features comments on stress people suffer from. Everyone is in a hurry, there is no time to talk, to make love, to be human. People have no regard for the others. It all reflects upon the bad condition of the environment - the streets

and cities are dirty, noisy, destroyed by vandalism, the whole planet is polluted, the Earth is in peril. *London Fields* is first and foremost the criticism of unecological behaviour. The planet seems to be revolting against this human attitude and the fear of nuclear catastrophe makes the central motif in this novel. Here there is no other alternative offered, the end, death – these are the only certainties.

Although the prose by Martin Amis contains so many consistent features, and many motifs or characteristics of the protagonists are familiar to readers after reading only one of his works, his novels are still very readable and shocking. The reason definitely lies in Amis's mastership in employing the postmodern literary devices. Especially narrative experiments help him to play with readers' expectations and to shake their stereotypes. Intertextuality opens a space to discuss many works belonging to the literary canon, to express his own opinions of literary theory or it enables him to satirize the profession of a writer and laugh at it.

In any case, it would be very interesting to analyze Martin Amis's novels from the linguistic standpoint. Explicitness, detailed descriptions, knowledge of slang and coinage or blending of new expressions, these are the typical features of his prose. Due to the extent and to the language this thesis is written in, it is not possible to analyse this aspect in detail. This comment could serve as a suggestion for other work focusing on Martin Amis and his literary career.

## Bibliografie

### Primární literatura:

- Amis, Martin. *Jiní lidé: Tajemný příběh*. Přel. Jana a Andrew Tolletovi. Plzeň: Mustang, 1996.
- Londýnská pole*. Přel. Ladislav Šenkyřík. Praha: Volvox Globator, 2007.
- Noční vlak*. Přel. Jiří Hrubý. Praha: Volvox Globator, 2000.
- Peníze: zápisky o sebevraždě*. Přel. Věra Pourová. Praha: Volvox Globator, 2001.
- Šíp času*. Přel. Kateřina Klabanová. Praha: Volvox Globator, 2003.
- The Rachel Papers*. London: J.Cape, 1973.
- Úspěch*. Přel. Marcel Arbeit. Praha: Mladá fronta, 1992.

### Sekundární literatura:

- Begley, Jon. „Satirizing the Carnival of Postmodern Capitalism: The Transatlantic and Dialogic Structure of Martin Amis’s *Money*“ *Contemporary Literature* 45:1 2004.
- Brendle, Jeffrey. „Forward to the Past: History and the Reversed Chronology Narrative in Martin Amis’s *Time’s Arrow*“ *American Journal of Semiotics* 12/ 1-4 1995.
- Diedrick, James. *Understanding Martin Amis*. Columbia: University of South Carolina Press, 1995.
- Eagleton, Terry. *Úvod do literární teorie*. Praha: Triáda, 2005.
- Grenz, Stanley. *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997.
- Harris, Greg. „Men Giving Birth to New World Orders: Martin Amis’s *Time’s Arrow*.“ *Studies in the Novel* 31/4 1999.
- Hilský, Martin. *Současný britský román*. Praha: HaH, 1992.
- Keulks, Gavin. *Father and Son: Kingsley Amis, Martin Amis and the British Novel Since 1950*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2003.
- Larkin, Philip. *Vysoká okna*. Přel. Zdeněk Hron. Praha: Mladá fronta, 1995.
- Nünning, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- Raphael, Frederic. „Family Business.“ *PN Review* 27:1 2000.
- Riviere, Francesca. „Martin Amis – The Art of Fiction CLI.“ *Paris Review* 146/ 1998.

- Shakespeare, William. *Hamlet*. Přel. Zdeněk Urbánek. Praha: Orbis, 1966.
- Smith, Penny. „Hell innit: the millenium in Alasdair Gray’s *Lanark*, Martin Amis’s *London Fields* and Shena Mackay’s *Dunedin*.“ *Essays and Studies* 48/1995.
- Tink, James. „Money: Art for Art’s Sake?“ *Cascando* 1/1992.
- Welsch, Wolfgang. *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP, 1993.
- Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994.

## **Příloha**

### **Přehled literární tvorby Martina Amise**

- originální název a rok prvního vydání, u děl přeložených do českého jazyka uveden i český publikovaný název a rok prvního vydání v českém jazyce

#### **Romány:**

*The Rachel Papers*, 1973

*Dead Babies*, 1975

*Success*, 1978 – *Úspěch*, 1992

*Other People: A Mystery Story*, 1981 – *Jiní lidé: Tajemný příběh*, 1996

*Money: a suicide note*, 1984 – *Peníze: zápisky o sebevraždě*, 2001

*London Fields*, 1989 – *Londýnská pole*, 2007

*Time's Arrow: Or the Nature of the Offence*, 1991 – *Šíp času*, 2003

*The Information*, 1995

*Night Train*, 1997 – *Noční vlak*, 2000

*Yellow Dog*, 2003

*House of Meetings*, 2006

*The Pregnant Widow*, 2007

#### **Sbírky povídek:**

*Einstein's Monsters*, 1987 – *Einsteinovy příšery*, 1997

*Two Stories*, 1994

*God's Dice*, 1995

*Heavy Water: And Other Stories*, 1998

*State of England: And Other Stories*, 1998

*Amis Omnibus* (omnibus), 1999

*The Fiction of Martin Amis*, 2000

*Vintage Amis*

#### **Populárně naučná literatura:**

*Invasion of the Space Invaders*, 1982

*The Moronic Inferno: And Other Visits to America*, 1986

*Visiting Mrs. Nabokov: And Other Excursions*, 1993 – *Na návštěvě u paní*

*Nabokovové a jiná setkání*, 2006

*Experience*, 2000

*The War against Cliché: Essays and Reviews 1971-2000*, 2001

*Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million*, 2002

*Novelists in Interview* (spoluautor: John Haffenden), 1985

Diplomová práce se zabývá románovou tvorbou současného britského spisovatele Martina Amise, autora románů, povídek, esejů, recenzí a filmových scénářů, výrazného představitele postmoderního směru v literatuře.

Hlubková analýza zahrnuje rozbor tří románů: *Úspěch* (1978), příběh dvou nevlastních bratrů a jejich sociálního postavení na pozadí přeměny britské společnosti v sedmdesátých letech minulého století; *Peníze* (1984), šest měsíců v životě mladého režiséra reklamních upoutávek, během nichž přichází o přítelkyni, peníze i svého otce. Třetí román *Londýnská pole* (1989) se odehrává na konci druhého tisíciletí v atmosféře strachu z konce světa a popisuje snahu mladé ženy naplánovat svou vlastní vraždu. Všechny tři romány vykazují typické znaky Amisovy prózy – satirické zobrazení společnosti na konci dvacátého století, užití černého humoru, ironie, postmoderních literárních prostředků, především experimentů s narativními technikami, umění detailního popisu a jazykovou neotřelost.

V analyzovaných románech se opakují základní motivy – snaha jedince o ekonomickou prosperitu za každou cenu, konzumní způsob života založený na hédonistickém principu, ztráta lidské solidarity a sounáležitosti. To vše je charakteristické pro dnešní západní vyspělou společnost, která se ocitá na pokraji ekologické katastrofy.