

Franková, Milada

Helen Dunmoreová (nar. 1952)

In: Franková, Milada. *Britské spisovatelky na přelomu tisíciletí.*

Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. 25-42

ISBN 8021032901

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123365>

Access Date: 06. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Helen Dunmoreová (nar. 1952)

Mezi poměrně nová jména britské literární scény na počátku 3. tisíciletí patří Helen Dunmoreová, jejíž první román *Zennor v temnotě* (Zennor in Darkness, 1993) získal v roce 1994 ocenění McKitterick Prize, po němž následovaly bez delších přestávek další romány a dvě sbírky povídek. Navíc nepřestává Helen Dunmoreová psát i poezii, kterou vydávala již mnohem dříve, než představila svou prózu. Již v 80. letech vyšly sbírky *Padající jablka* (The Apple Fall, 1983) a *Bruslař na moři* (The Sea Skater, 1986), obě o ženách, skutečných i fiktivních, mezi nimi o spisovatelkách jako Mary Shelleyová či Virginia Woolfová i o literárních postavách jako Lady Macduff. Kritický pohled na zásahy lidské činnosti do přírody přináší sbírka *Syrová zahrada* (The Raw Garden, 1988). Dunmoreové próza, byť svým způsobem poetická, zdůrazňuje svou vypravěčskou úlohu. Její příběhy jsou nabitě dějem a, jak říká Julie Myersonová, její zápletky mají „komerční kvalitu napětí“.¹ Doslovněji to platí o románech *Jasně světlo* (Burning Bright, 1994), *Tvůj modrooký chlapec* (Your Blue-Eyed Boy, 1998) a *S tvým pokřiveným srdcem* (With Your Crooked Heart, 1999), jejichž napětí se odvíjí od dějových linií vedoucích do podsvětí, ke zločinu a násilí. Přesto u Dunmoreové zločin a násilí nelze považovat za hlavní, ani jediné zdroje napětí, jemuž dominuje násilná smrt. Dunmoreovou zajímají méně gangsteři a více jejich oběti, které jsou vtaženy do soukolí zločinu spíš náhodou. Frekvence sebevražd, jako jedné z variant násilných úmrtí v jejích příbězích, zaostřuje pohled na psychiku románových postav. Dunmoreová sama však říká, že se jejími romány táhne nit „uzdravení a usmíření“², kterou Lorna Sageová vidí jako „nesentimentální vytrvalost přežít.“³ Vyprávění bohaté na děj a psychologie postav jednoznačně vévodí všem sedmi dosud vydaným románům Dunmoreové.

Možná překvapivě, vzhledem k její básnické činnosti, nemá její próza onen incestní vztah k anglické literární tradici, který se zdá být u anglických spisovatelů i spisovatelek v posledních desetiletích typický a bývá ještě zvýrazněn postmoderní hrou s textem a s různými verzemi konceptu intertextuality, rozrůstajícími se do jakési bezbřehé hypertextuality. Naopak Dunmoreové texty neoplývají odkazy a narážkami na britské, ani světové literární dědictví. Výjimku vlastně netvoří dokonce ani *Zennor v temnotě*, i když v něm jako jedna z hlav-

ních postav vystupuje spisovatel D.H. Lawrence. Také zde se Dunmoreová zabývá spíš okolnostmi Lawrencova pobytu s manželkou Friedou v Zennoru za 1. světové války, zatímco jeho literární dílo zůstává na okraji zájmu. Přes důraz na lineární naraci a z ní plynoucí psychologické drama, se nedá Dunmoreová próza označit za tradiční realistickou. Dunmoreová má ráda nejednoznačnost a neukončenost, jak hlavně o jejích povídkách tvrdí Robert Potts.⁴ Nejednoznačnost jejích románů spočívá hlavně na autorčině zjevné nechuti, byt jen naznačovat hodnotové soudy. Pocit neukončenosti nepochází z postmoderní metody otevřeného konce, ale ze zřetelného příslibu dalšího vývoje, který už bude bohužel nad rámec románu. Jakoby si autorka připravovala půdu pro další díl románu, který však zatím nikdy nenapsala. Důležitý topos a zřejmě i nástroj kreativního procesu je pro Dunmoreovou paměť.⁵ Paměť, která evokuje vůně, barvy a imprese. Paměť, z níž se vybavují vzpomínky a výroky, které Dunmoreová zvýrazňuje v textu kurzívou, bez vysvětlujícího komentáře k jejich původu. A i když paměť musí nutně být selektivní, u Dunmoreové se potvrzuje, že ji „stejně přitahuje krása i brutalita.“⁶ V juxtapozici senzuálních, sladce příjemných obrazů s tvrdou a hrubou realitou nemůžeme nepoznat Dunmoreové sounáležitost s naší postmoderní dobou.

Naopak poměrně neobvyklým způsobem experimentuje Dunmoreová s narativním hlasem ve 2. osobě, která ani v postmoderní mnohohlasovosti není příliš často používána. V Dunmoreové textu jakoby příslušná hrdinka vedla dialog sama se sebou. V její situaci samoty a izolace, ať už opravdové, fyzické, nebo pocítované, se její vnitřní dialog jeví být v souladu s psychickým dramatem, které prožívá, i s psychologickým dramatem, které píše Dunmoreová.

Vzpomínáš na otce v malinkém skleníčku, který si postavil, jak potězkává v ruce hrozen černého vína? Ukázal ti, jaký má lesk, a varoval, aby ses ho nedotýkala. Hrozny ještě nebyly docela zralé. Až dozrají, nechá tě ustříhnout trs matčinými nůžkami. Otec je veliký, pohledný muž, čistý a silný jako lněné plátno. Nemůže rozumět stínům, které v sobě máš, tak je odložíš, aby byly neviditelné. (*S tvým pokřiveným srdcem*, 29)

Vypravěčský hlas ve 2. osobě používá i povídka „U zajíce a ohařů,“⁷ která nese i další výrazné znaky dunmoreovského paradigmatu: problematické mezilidské vztahy, násilí, sebevraždu, smrt. Z těchto ingrediencí pak z mlhavých záblesků paměti a útržků vět, které pravděpodobně někdo dávno pronesl, vyvstane před čtenářem nakonec pochmurný příběh vraždy spáchané zrazenou těhotnou ženou, jejíž vlastní život skončí sebevraždou ve vězení. Stíny svého takto temného

původu se snaží proniknout mladá žena, která byla oním dítětem – nechtěnou příčinou všeho zla.

Stíny uvnitř

Všechny romány Helen Dunmoreové lze bez pochyby označit za psychologické. Všechny nahlízejí hluboko do vědomí svých hlavních hrdinek a nabízejí možnosti interpretace jazyka jejich podvědomí i jejich reality. Dunmoreová obvykle zaplní i dostatečně velké plochy prázdných míst v historii svých protagonistů, aby psychoanalytickou interpretaci podpořila. Navíc okolnosti, v nichž se hrdinky v románovém čase nacházejí, z nich činí vhodný a zajímavý objekt psychoanalytického zájmu. Osamělost, pocit vydělenosti či outsiderství, nebo z takové situace plynoucí nepřirozeně těsné sourozenecké vztahy, tvoří snad již typickou scénérii Dunmoreové prózy. Naše doba, zatížená na psychologické poznání, spoléhá na schopnost psychologa, psychoanalytika, psychoterapeuta proniknout do skrytých zákoutí lidské mysli, ke kořenům individuálního bytí, a najít odpověď na ony tajemné stíny uvnitř a často najít i jejich viníka. I když literatura, a románová próza obzvláště, byla vždy zdrojem vhledu do lidské psychy, Dunmoreové tématické zaměření i kreativní metoda ji jednoznačně spojují s naší dobou a jejím chápáním psychologické problematiky.

Přestože důležitou část románu *Zennor v temnotě* (Zennor in Darkness, 1994) zaujímá postava anglického spisovatele D.H. Lawrence a jeho pobyt s manželkou Friedou v Zennoru za 1. světové války, za hlavní hrdinku příběhu bez váhání musíme označit mladou ženu, spíš ještě dívku, Clare, která žije v Zennoru se svým ovdovělým otcem. Helen Dunmoreová zde, podobným způsobem jako např. Margaret Forsterová ve svém románu *Komorná* (Lady's Maid, 1990),⁸ mísí biografická fakta ze života D.H. Lawrence s fiktivními postavami svého románového příběhu. Postava Clare Coyneové, první z řady Dunmoreové ženských postav, načrtává základní paradigma solipsistické hrdinky, přemýšlivé, zranitelné, uzavřené, ale v jádru dostatečně silné autonomní osobnosti. Clare ztratila matku v raném dětství a vyrostla pak na rozhraní dvou světů, v péči svého gentlemanského otce a rozšafné babičky, matriarchy prostého rodinného venkovského klanu, z něhož pocházela její zemřelá matka. V třídně přísně rozděleném anglickém světě, nepatří Clare do žádného z nich. Dunmoreová věnuje Clare a její (sebe)reflexi široký prostor formou vnitřního monologu, byť prostřednictvím vševědoucího vypravěče, v textu, kde pasáže lineárního vyprávění střídají pasáže vzpomínek z dětství i méně vzdálené retrospekce, nebo směs různých časových poloh v neuspořádaném chaosu proudu vědomí:

Obličej. Jaký je můj? Zpocený a horký. Ten klobouk je moc těsný. Budu ho mít obtisknutý na čele. Hanin obličej. Mohla bych ji znovu namalovat? Mohla bych to zkusit, kdyby mi chtěla sedět. Mohla bych jí říct, že bych udělala skeč i pro Sama. Zítra přijede domů John William. Jeho obličej. (*Zennor v temnotě*, 51)⁹

V některých pasážích dává Dunmoreová některým svým postavám hlas i v 1. osobě. Frieda, manželka D.H. Lawrence, rozená von Richthofen, která opustila svého německého manžela a tři děti, uvažuje o Lawrenceově přitažlivosti a nepolapitelnosti: „Je tolik lidí [...], kteří chtějí Lorenza a to, co jim může dát. Vidí, že má dar, a chtějí jej. Ale já s ním žiji už pět let a vím, že jej nemohu polapit“ (s. 86). Obě ženy, jak Frieda k Lawrenceovi, tak Clare ke svému bratranci Johnu Williamovi, mají pevné pouto a prožívají silný citový vztah, v němž však jejich partneři určitým způsobem selhávají. Lawrence ubíjí všeobecné nepřátelství k jeho protiválečnému postoji (k tomuto tématu se vrátím později) a nacionalistické nepřátelství k jeho německé manželce (k „jeho Hunce“, s. 82). Sebevražda Johna Williama, vydávaná a přijatá za tragickou nehodu válečného hrdiny, zanechává těhotnou Clare v nelehkém postavení svobodné matky, jemuž však je odhodlána za tiché, ale taktické, opory moudré babičky čelit. Odvážný přístup k životu, který Clare zaujímá, jakoby odrážel její chápání do dřeva vyřezané malé mořské panny v podlaze zennorského kostela. Zatímco Lawrence vidí v mořské víle metaforu lidských obav z jinakosti a strachu z neznámého, Clare si legendární obraz napůl ženy, napůl ryby vysvětluje jako spojení dvou světů, které by nemělo být spojováno s nenávistí.

Také hrdinka následujícího románu *Jasně světlo* (Burning Bright, 1994) se dokáže vymanit ze svazující a snad i životu nebezpečné situace londýnského podsvětí. I když podsvětí samotné zasahuje do děje románu jen okrajově, na rozdíl od např. *Londýnských Polí* (London Fields, 1989) Martina Amise či *Černého Alba* (The Black Album, 1995) Hanifa Kureishiho, vrací se k němu Dunmoreová brzy opět v knize *S tvým pokriveným srdcem* (With Your Crooked Heart, 1999). V obou případech se však nachází v popředí autorčina zájmu psychologické drama hlavní hrdinky. V *Jasném světě* zanedbávali mladou Nadine rodiče, kteří věnovali veškerou svou pozornost a péči mladší, handicapované dceři Lulu. Nadine najde zástupnou rodičovskou postavu v Kaiovi, mnohem starším muži, který se o ni „stará“. Šestnáctiletá Nadine vezme opět svůj osud do svých rukou, když pochopí, že ji Kai nabízí svému klientovi, členu vládního kabinetu, se zvláštními sexuálními nároky. Další vývoj napínavého děje i rozuzlení románu určuje psychologie postav spíše než morální postoje. Pohádkové motivy,

které zde Dunmoreová uplatňuje, (po)odhalují zlo, ale nedá se říci, že by vítězilo dobro. Stará Enid, zákonem chráněná nájemnice podkrovního bytu v Kaiově zchátralém georgiánském domě, se svými vzpomínkami a nočními můrami o vraždě své lesbické přítelkyně není ve své roli dobré víly-kouzelnice z nejpřesvědčivějších sil dobra. Gotickou scénérii vylištěného georgiánského domu se strašidelnou ozvěnou jeho několika málo obyvatel dokresluje Nadinin útěk od Kaie opuštěnou finskou krajinou a nebezpečí její rituální koupele v ledovém jezeře. Fina Kaie nakonec sice zlá Zimní královna dostane, ale střep zla z jeho srdce s ním ze světa nezmizí. Dunmoreová se v románu nepokrytě zabývá otázkou zla v současné společnosti a nechá svou mladičku hrdinku za pomoci zkušené Enid zlo identifikovat, dříve než by mu padla za oběť. Avšak jaké to byly stíny, které zahalovaly psychiku Kaie a jeho komplice Tonyho už autorka nezkoumá.

Ve svém třetím románu *Zima* (*A Spell of Winter*, 1995), časově zasazeném do počátku 20. století před první světovou válkou, je Dunmoreová silně poplatná naší době na konci 20. století. Když psala Iris Murdochová o incestu v 60. letech, vzbudila kritiku, přestože její příběh incestní vztah neomlouval, ani netoleroval. Dunmoreové lyrický a senzualní přístup k incestní lásce sourozenců je naopak současnou literární kritikou chválen do nebes (román získal ocenění Orange Prize v roce 1996). V *Zimě* opět vychází Dunmoreová z psychologie postav a rodinného pozadí s jeho dramatem opuštěných dětí využívá jako omluvy, či spíš prostě jako příčiny přirozeně vedoucí k incestnímu vztahu. Poplatně naší době zní také pasáže jako ta, kde si Cathy vzpomíná, jak s bratrem „předstírali, že si vzpomínají na život před tím, než se narodili, když si spolu hráli ještě v matčině děloze“ (s. 149).¹⁰ Těsný, až obsesivní vztah Cathy k bratrovi Robovi, který je vede k incestu, kontrastuje s nenávistí, s jakou Cathy reaguje na dědečka a slečnu Gallagherovou, která ji zahrnuje láskou a péčí. S chladnou lhostejností se chová ke služebné Kate, která oba sourozence po útěku jejich matky vychovála. Cathyin strašný soud nad andělíčkářkou a jejím „kriminálním činem“, který Cathy zbaví nechťeného dítěte, i soud nad slečnou Gallagherovou, který starou ženu stojí život, svalují veškerou vinu z Cathy na jiné. I když má čtenář na paměti, že se jedná o vyprávění v 1. osobě, a že proto nutně musí být zkresleno ve prospěch vypravěčky – hrdinky Cathy, musí si zároveň být vědom Dunmoreové směřování zobrazení Cathy jako oběti okolností a nepochybně také jako oběti mužů. Dědeček, starý patriarcha, ji držel v nevědomosti o matce, která je opustila a odešla s jiným mužem. Otec, který neunesl manželčin odchod, ji zradil svou nemocí a smrtí. Bratr Rob ji svedl a nakonec zklamal. Podobně tak i v *Zennoru v temnotě* i v *Jasném světle* jsou osudy hrdinek zároveň obviněním proti mužům. Navíc Cathyina nenávist až za hrob ke slečně Gallagherové nemá

daleko k jakémusi až chorobnému nutkání k vlastní sebezáhuby. Nedostatečný pud sebezáchovy a nutkání k sebezáhuby spojuje Cathy s Nadine z *Jasného světla*, ale, jak uvidíme, i s dalšími dunmoreovskými hrdinkami: jako hazardní hráč Cathy zkouší, jak daleko může zajít, stejně jako Nadine pokouší osud v ledové vodě norského jezera. Cathyina metamorfóza ve vyrovnanou, soběstačnou ženu, i když se na ní podílely tvrdé okolnosti první světové války, se možná zdá sotva pravděpodobná, přestože právě tato část románu se dá označit za nejzdařilejší ve smyslu věrohodnosti psychologie postav a vývoje děje.

Obsesivní sourozenecký vztah a jeho temné stíny zkoumá také další příběh nazvaný *Rozhovor s mrtvými* (Talking to the Dead, 1996), kde ani klaustrofobické gotické pozadí, ani detektivní napětí nedokáží překrýt psychologické drama. První kapitola o čerstvých hrobech neprozrazuje, k jakým mrtvým vypravěčka příběhu Nina mluví. Různé polohy retrospekce v průběhu románu pak vykreslují, ale zároveň i zpochybňují, obrazy událostí z dětství a nedávných dnů sester Niny a Isabely a nechají čtenáře rozhodnout o tom, jak jejich vzájemný vztah a jeho příčiny i následky pochopí. Když Nina přijela pomáhat své starší sestře s jejím právě narozeným dítětem Antonym, našla Isabelu ve špatném fyzickém i psychickém stavu. Isabelino podivné chování k dítěti a jeho podobnost Colinovi, jejich bratrovi zemřelém jako nemluvně, vyvolávají u Niny vzpomínky, z nichž se začne Isabela konstruovat jako sedmiletá vražedkyně Colina a schopná i jiných hrozných činů. Isabelina sebevražda jakoby dává Ninině konstrukci za pravdu. Isabelino zlo však zpochybňuje námitka, že to byla malá Nina, která si přála Colinovu smrt. Nadevše milovaná Nina, která se nyní bezostyšně miluje s Isabeliným manželem v Isabelině zahradě. Až dosud údajná velká láska obou sester, jejich těsný a vřelý vztah, se náhle jeví jako nebezpečná souhra vášně, nenávisti a smrti.

Ještě jiný pohled na úskalí velké sourozenecké lásky nabízí o tři roky později román *S tvým pokřiveným srdcem* (With Your Crooked Heart, 1999). Výchozí rodinné situace ve všech třech románech se podobají: neúplnou rodinu, či nedostatečný rodičovský zájem kompenzuje semknutost sourozenců proti nedostatku pozornosti a lásky. Sourozeneckou dvojici v románu *S tvým pokřiveným srdcem* jsou bratři původem z chudé rodiny, z nichž starší Paul, ještě jako chlapec, slíbí svému bratrovi, tehdy ještě nemluvněti Johnniemu, že se o něj vždy postará. Paulova láska a oddanost Johnniemu nezná překážek a ještě v hlavním čase románu, úspěšný podnikatel v realitách Paul stále podporuje lehkovážného Johnnieho, který zřejmě nedokáže odolat svodům podsvětí a podvodu.

Johnnie si myslí, že hodně ví, protože velmi brzy zjistil, že něco jako bezpečí neexistuje, pouze odřený provaz nad propastí ... kdyby měl

nůž, rozřezal by ho pramen po prameni, i kdyby se sám na něm houpal, protože nemoci věřit sám sobě, je vůbec největší vzrušení ze všech (s. 173).¹¹

Dunmoreovou zřejmě fascinuje tento druh zla a jeho nebezpečná kombinace s láskou. Ať už Kai v *Jasném světle* nebo Johnnie či Chris v této próze, všichni „měli zůstat u peněz, ale oni je museli míchat s láskou“ (s. 130).

O stínech v Paulově, ani Johnnieho myslí se toho však mnoho nedovíme, protože hlavní narativní hlas opět patří hrdince příběhu Louise, manželce Paula a matce Johnnieho dítěte Anny. Louise, v citovém zajetí mezi oběma bratry, v jakémisi kvazi incestním vztahu, nedokáže rozptýlit hluboké stíny ve své mysli jinak než alkoholem. Avšak v případě Louise už dávno předtím ani její pragmatický otec neuměl „pochopit stíny v [jejím] nitru“ (s. 29). Louise patří mezi ženy, a Dunmoreové časté ženské postavy, tragicky závislé na mužích, bez vůle žít bez nich, nebo posedlé nějakou vinou, a ani dítě a nutná péče o ně je nedokáže probudit z letargie. U postavy Louise a také u její malé dcery Anny, kterou jí Paul odebere a nakonec odstěhuje z Londýna až do Yorkshire, experimentuje Dunmoreová s méně obvyklým vypravěčským hlasem ve 2. osobě, kterým jako-by hrdinka vede dialog o své situaci sama se sebou:

Chceš strávit dlouhé hodiny pohledem na přicházející příliv a odcházející odliv, nebo na línou, mělkou vodu, která odkryla pás tvrdého písku, co leží pod oblázky. Chceš se dívat, jak v dálce malinké děti jdou k vodě s kyblíčky a zase je vlečou zpět k děrám, které si vyhloubily v písku. Chceš být tak daleko, abys neslyšela, jestli se smějí, nebo pláčí. (s. 166)

Louise si uvědomuje, že skrývání pravdy o Annině početí/otcovství je hřích (s. 190), ale nehledá řešení. I Louisiny stíny uvnitř vycházejí z pokřiveného biblického přikázání z básně W.H. Audena, jejíž dva verše použila Dunmoreová jako motto i titulu románu: „Miluj svého pokřiveného bližního svým pokřiveným srdcem.“

Pocity viny pronásledují, a tak definují, také hrdinku předchozího románu *Tvůj modrooký chlapec* (Your Blue-Eyed Boy, 1998). Energická Simone přijme místo okresní soudkyně v malém městě na východním pobřeží Anglie, kam přestěhuje z Londýna svého čerstvě zbankrotovaného a nezaměstnaného manžela Davida a dva syny, školáky. Sotva se rodina začne usazovat v novém a nezvyklém prostředí, dostane Simone dopis z Ameriky, který pro ni znamená nečekaný a nevíтанý návrat do minulosti. Brzy po dopisech, navíc obsahujících kompro-

mitující fotografie ze Simonina pobytu v Americe s náznaky pokusu o vydírání, se objeví na scéně i sám Michael, Simonin někdejší americký přítel. Síla psychologického dramatu se odvíjí jak od kvality minulého vztahu obou protagonistů, tak od současného napínavého vývoje situace, které Dunmoreová zručně proplétá. Významnou roli v psychologii postav hraje skutečnost, že Michael byl veterán z války ve Vietnamu, že hrozná válečná zkušenost utvořila jeho postoj k světu, který se odstupem času spíš zkomplikoval než vyjasnil. Po dvaceti letech nepřišel Michael Simone vydírat, ale znovu uchopit jejich vzájemný vztah, který v jeho narušené mysli zřejmě nikdy nepřestal existovat. Avšak Michaelova vlastní mysl zůstává čtenáři uzavřena, neboť hlavní hrdince Simone propůjčila Dunmoreová také vypravěčský hlas. Simoniny obavy ze stínů minulosti, které by mohly zničit její současný manželský život, a snad i soudcovskou kariéru, přehluší hlubší a ostřejší tóny vzpomínek a dramatický obrat setkání, které je i setkáním minulosti a přítomnosti a také Simonina minulého a současného já.

Nikdy jsem tě neslyšela říkat žádnou jinou báseň, ani o žádné jiné mluvit. Naučil ses ji už dávno a nosil jsi ji stále sebou. Řekl jsi mi, že když šlo do tuhého, opakoval sis ji stále dokola jako zaříkávadlo. Byla krásná a bezstarostná a ty jsi rozuměl každé kadenci, protože to byla tvá historie.

jak se ti líbí tvůj modrooký chlapec
Paní Smrti
(s. 251)¹²

Právě tento okamžik a verš rezonuje s titulem románu. Dunmoreová však často používá podobných citátů, které jdou hluboko do paměti osobních prožitků, snad i zdánlivě triviálních scén a ničím nepozoruhodných momentů, jež okolnostmi nabudou zásadního významu.

Bez psychologické zápletky není ani Dunmoreové „ruský“ román z obleženého Leningradu za 2. světové války *Obležení* (Siege, 2001). I když se v něm jedná o vcelku banální manželský trojúhelník, všichni protagonisté z něj nesou v sobě nějakou stopu. Nejméně zřetelnou, ale o to silněji pocítovanou stopu nese Anna, pro niž je vztah jejich rodičů s herečkou Marinou historií, kterou si však sama musí skládat z útržků vzpomínek ze svého raného, tehdy ještě nic z toho nechápajícího dětství. Avšak stíny rodinné minulosti, i když se o nich Anna nakonec od Mariny všechno dozví, projdou prvně dunmoreovským procesem „uzdravení a usmíření“ tváří v tvář hrůzám obležení a jeho strašlivému boji o přežití.

Všechny stíny v mysli protagonistů románu před začátkem obležení však nepocházejí jen z osobních vztahů. Dunmoreová postihla velmi dobře i psychickou zátěž, kterou na své obyvatele uvalil komunistický Stalinův režim. Annina otce, již známého spisovatele Michaila Iljiče Levina, přestali vydávat, protože píše pesimisticky, což neodpovídá Stalinově představě o komunistickém umění.

Byl vyzván, aby se dostavil před komisi časopisu, kde mu vysvětlili nedostatky jeho povídky. Řekli mu, že má pesimistický tón. Nevzal na vědomí a nezohlednil ve své práci zásady plynoucí ze Stalinova projevu z 1. prosince 1935: „Život začal být lepší, soudruzi, život začal být veselější.“ (s. 5)¹³

Michail Iljič upadá do deprese ze svého uměleckého neúspěchu a ani Anna si není jistá, zda vůbec chce rozvíjet svůj malířský talent, když výsledek jejího snažení musí být „národní formou a socialistický obsahem“ (s. 25). Zdá se že, Dunmoreová zvládla groteskní žargon komunistického každodenního života na výbornou, ale že i její postavy jsou si i přes nebezpečí jeho grotesknosti vědomy:

„To jim neprojde. Naši chlapci je brzy odrazí, pod vedením soudruha Stalina.“

„Samozřejmě,“ říká Anna mechanicky. Ví, že Darja Alexandrovna to tak opravdu nemyslí, ani tak nemluví. Jsou to jen ty obvyklé věci, co všichni musí pořád chrlit ... Naštěstí se z takových slov tvoří klíše tak přirozeně, že se na to ani nemusí myslet. Tady na venkově taková slova znějí ještě groteskněji než ve městě.

(s. 41)

Dunmoreová zároveň ukazuje, jak nebezpečná mohou slova být. Nejenže po odsuzujících slovech na adresu Michailovy prózy se mu přátelé a známí vyhýbají. Stálý strach z udavačství je všudypřítomný a jde v něm hlavně o slova, vyřčená i nevyřčená. Strachu z udání není ušetřena Anna ani v mateřské školce:

Anna si povzdychla. Všichni malí chlapci ve školce byli stejní, zabraní do starých bitev. Neříkala ale nic. Kolja by mohl něco říct a Jelizaveta Antonovna by to mohla slyšet. *Anna říká, že hrát si na Rudé a Bílé je hloupé.* Ach bože, představte si, že by to slyšela. A mohla by. Jelizaveta Antonovna se vždy objevovala, když jste ji zrovna nečekali.

Anna je užitečná síla, ale ne tak užitečná, aby Jelizaveta Antonovna riskovala ji neudat. Nezaváhala by ani na vteřinu.

(s. 15–16)

Strach z denunciací a vzájemná nedůvěra nezmizí ani za války, ba ani v obleženém Leningradu, alespoň pokud příliš blízká smrt nepřekryje všechny ostatní starosti žití. Válka a smrt tvoří významný aspekt kreativního záměru Dunmoreové prózy, a proto si zaslouží detailnější pojednání v následující kapitole.

Válka, sex a násilná smrt

Pravděpodobně bezvýznamnou shodou okolností jsou to Dunmoreové první a v současné době poslední román, *Zennor v temnotě* a *Obležení*, v nichž válka hraje důležitou roli, i když také v třetím románu *Zima* válka do osudů hlavních hrdinů zasáhne.

Zennor se utápí v temnotě první světové války. Noční zatemnění v přímořské oblasti Kanálu La Manche, na pobřeží Cornwallu, má chránit proti německým útokům a ztěžovat německým ponorkám orientaci, ale zároveň slouží Dunmoreové jako metafora běsnění smrtonosného konfliktu a navíc nepoučeného patriotismu, který se v očích spisovatele D.H. Lawrence rovná zatemnění rozumu. Postava D.H. Lawrence v *Zennoru v temnotě* vypovídá hlavně o spisovatelově vášnivém protiválečném postoji. Vliv a dopad první světové války na Lawrenceovo vidění světa je všeobecně známý a zřejmý také z jeho povídek, které během války a těsně po ní napsal (*Anglie, má Anglie*; *England, My England and Other Stories*, 1922). Zřetelně z nich vyplývá jeho nechuť k národní ideologii patriotismu a její „khaki identity“ i jeho zděšení nad válkou.¹⁴ Dunmoreová důsledně uplatňuje známé biografické údaje a věrohodně vykresluje Lawrenceovo rozhořčení i nepochopení a odmítání jeho postojů místními obyvateli. Lawrence se se svou německou ženou Friedou utekl do Zennoru před nepřátelským světem, před nepřátelskými reakcemi nakladatelů i některých svých přátel. Původně přišli Lawrenceovi do Zennoru s Murryovými – spisovatelkou Katherine Mansfieldovou a kritikem Johnem Middletonem Murrym – aby zde založili Lawrenceovu ideální komunitu Rananim. Nicméně Dunmoreové příběh začíná až po odjezdu Murryových, o nichž se jen zmiňuje. V Zennoru chtěli Lawrenceovi žít v ústraní, bohužel i chudobou vynuceném ústraní, protože zde našli levný nájem a levné venkovské živobytí, včetně možnosti pěstovat vlastní zeleninu. Přesto je podezřívává xenofobie místních obyvatel

vůči „Hunce“ Friedě, povzbuzená Lawrenceovou otevřenou kritikou národního patriotismu podporujícího válku, a nakonec i přímé udání, donutily ze Zennoru odejít. Lawrenceova slova proti válce jsou palčivá:

Smrt je ve vzduchu, všude je tma, nikdo se neodvažuje rozsvítit. Necítíte, že ve vzduchu je vražda, i tady? Není to jen smrt, ale nenávisť k životu, touha, aby život nebyl. A oni zpívají ve vojenských vlacích ragtime...

...

Když jsou jednou tam, nejsou to muži, jsou to stroje. Patří armádě a ta s nimi dělá, co chce. A oni jsou tomu, někde uvnitř, rádi. (s. 205)

Avšak i místní duchovní, spolu s ostatními v Zennoru, interpretuje Lawrenceova slova jako zlo, které znevažuje oběti jejich mladých mužů. Dunmoreová dává za pravdu Lawrenceovi, když mladý, nadějný John William, zpět z frontové linie v Anglii pro povýšení a výcvik do důstojnického stavu, spáchá sebevraždu. Ani jeho nejbližší rodina se nemá dovědět pravdu o jeho údajně tragické nehodě se zbraní, aby aura válečného hrdinství nebyla porušena, aby se nikdo neptal na zbytečná úmrtí. Po dlouhých seznamech tisíců padlých Britů, kdy málokterá rodina zůstala ušetřena tragické ztráty, ukazuje smrt Johna Williama, tato jiná oběť války, hrůzu válečného vraždění v její nesnesitelné nahotě. Navíc John Williamova sebevražda, jakkoliv zapadá do válečného kontextu, spojuje touto tematickou linií Dunmoreové první román se všemi následujícími, kde vždy k nějakému násilnému úmrtí dochází a kde se vždy znovu objevuje znepokojující myšlenka o tělesných pozůstatcích milovaných blízkých, které nikdo neviděl, ba ani nemohl důstojně pohřbít.

Přes pochmurný obsah a tragickou zápletku končí Dunmoreové *Zennor v temnotě* optimistickými obrazy. Lawrence, přestože z úředního nařízení opouští Zennor, začíná opět psát. Mladá Clare, nejenže obhájila v očích rodiny i místní veřejnosti své těhotenství s dítětem mrtvého Johna Williama, za nějž nebyla provdaná, ale předkládá i své představy o budoucnosti, jimž nechybí pocit svobody, kterou vycítila a obdivovala u Lawrence:

... jeho způsob, celé jeho chování je gentlemanské. Je to alespoň jeho chování muže, který si dělá, co chce, a [Clare] si představuje, že to znamená, že musí být gentleman... Na tomto muži je něco docela jiného. Pociť svobody. (s. 54)

Pozitivním zakončením *Zennoru v temnotě* Helen Dunmoreová jednak nastavila určité paradigma, které všechny její romány beze zbytku sledují, jednak bychom zde mohli spekulovat o spojitostech s D.H. Lawrenceovým motivem „znovuzrození“, který se objevil v jeho povídkách z té doby.¹⁵ Dunmoreové romány končí nadějí a usmířením, vítězí v nich život nad smrtí, i když setkání s ní v žádném z románů nechybí.

V románu *Zima* vstupuje válka do děje poměrně pozdě, zato je zde vylicena devastace na životech mladé mužské populace silnými obrazy. I příběh tohoto románu zasáhne první světová válka, a protože se jeho děj odehrává na venkově, nepřítomnost mladých mužů na polích změnila samotnou tvář krajiny:

Muže, kteří doufali, že se na venkově ztratí, našli a násilím odvedli. Ve vesnici zavládlo prázdno ticho, jakoby byla stále sena a muži byli pryč v polích, zatímco se slunce posouvalo po nabílených zápražích a někde plakalo dítě.¹⁶

Avšak strašné uvědomění si ticha a prázdnoty jako nezvratné reality má teprve přijít: „Teď to nepocítujeme ... To až bude po válce a oni nepřijdou domů. To bude ten zlom“ (s. 266). Zde, ve válečném kontextu, se také zvláště realisticky a strašlivě uplatňuje dunmoreovský opakující se psychologický motiv uvažující o důležitosti rozloučení se se zesnulým také pohledem. „Bylo nemožné uvěřit, že všichni ti muži, o nichž nám řekli, že jsou mrtví, byli opravdu pryč, bez těla k políbení nebo k pohřbu, kde bychom je viděli ukládat do země“ (s. 266). Dunmoreová umí vytvořit, a záměrně hromadí, velmi brutální obrazy války, její smrti a zmaru, kterými podkopává rétoriku o patriotickém hrdinství:

Gallipoli – nejzbytečnější tažení ze všech. Nemocniční lodi těžce naložené nad ponor. Chaos nosítek a raněných mužů a zřízenců utírajících kaluže krve a výkalů a zvratků. Stálý sykot páry ze sterilizátorů polní nemocnice a dlouhé řady mužů čekajících na operaci, zatímco chirurgové je briskně rozdělují na beznadějně a ty, které je možné operovat. (s. 291)

Naopak detailní popis umírání starého člověka, s jakým se v románech často nesetkáváme, poskytuje obraz smrti, jak má být. Starý pan Quinn umírá doma, ve své posteli, podepírán svou vnučkou.

Válkou vylištěná vesnice, zbídačená nedostatkem pracovních sil, se zrcadlí i v nitru mladé hrdinky *Zimy*, která uprostřed zimy, sama ve zchátralém, led-

vém domě, znovu prožívá svůj příběh. Časové schéma je složitější než v *Zennoru v temnotě*. Retrospekce vzpomínek nepromítá jednotlivý, lineární příběh, ale jen jeho úseky, s posuny do bližší i vzdálenější minulosti. Centrální postavení v příběhu má vášnivý vztah sourozenců Roba a Catherine, která příběh vypráví. Jako i jinde u Dunmoreové, kontrasty vášně, lásky i nenávisti a ztuhlé uzavřenosti citům a smrti nemusí bojovat o pozornost, protože dějová i ideová linie splývají v jednom proudu. Senzualita textu spojená s jídlem a sexem, zvláště otevřenost popisu sexuálních prožitků znásobená incestní povahou vztahu Roba a Catherine, patří výrazně do naší doby, kdy již ztratila zvuk novosti i moc skandalizovat. Nejnápadnější kontrast sexu a smrti lze považovat za ústřední motiv Dunmoreové prózy, který nechyběl již ani v *Zennoru v temnotě*. Teprve závěrečná část příběhu *Zimy* se odehrává „v přítomnosti“, kterou však od výchozího, prvního obrazu Cathy, samotné v ledovém, prázdném domě, dělí jen krátká doba a rozhodnutí odejít. Cathyina volba opustit zchátralou rodinnou usedlost a odejít s Georgem Bullivantem, snad do Itálie, opět potvrzuje paradigma dunmoreovského závěru v podobě nového začátku. Motiv usmíření se zde projevuje v pravém smyslu slova: Cathy se odhodlá sejít se svou matkou, která ji a Roba opustila, když byli malé děti, a jejíž nepřítomnost prostupuje celým příběhem jako všemi silně pocítované životní trauma, ale zároveň i tabu rodinné diskuze.

Paradigmatu pozitivních zakončení se nevymyká ani nejtemnější a nej-smrtonosnější z Dunmoreové válečných románů, *Obležení*. Ale i když Anna a Andrej přežijí leningradskou zimu smrti a Anně se podaří zachránit před smrtí hladem i malého bratra Kolju, nijak jejich jarním vykročením z hrůzy obležení nezmírní Dunmoreová sílu své protiválečné výpovědi, obsažené v každé epizodě, v každém popisu, v každém slově nelidského utrpení Leningraďanů v německém obklíčení. Na jedné, nepočtené rodině se spisovatelce podaří zobrazit celou enormitu obrovského města odsouzeného k smrti hladem a zimou.

Posly smrti jsou hlad a zima. Přídělová karta a kamínka „buržujka“ představují jen naději na přežití. Kolja možná vděčí za život posledním dvěma skleničkám malinové a moruškové marmelády, které Marina schovala do válenek na nejhorší časy. V té době již obraz Leningradu tvoří mrtví lidé sedící zmrzlí na lavičkách v parku a hromady mrtvých těl před hřbitovem, kam do zmrzlé země nejde pohrřbívát. Mráz, sníh a ticho přetvořily hrůzu v „neviditelné neštěstí, jako smrt včelstva v zimě.“¹⁷ Po celou blokádu dotváří Dunmoreová efekt ticha mrtvého města:

Teď tu není nikde ani stín pohybu. Ulice jsou kaňony neodklizeného sněhu. Okna maskuje zatemnění. Celý dům vyrvaný dělostřeleckým

granátem. Všude kolem je těžké, mrtvé ticho, ticho matky, kterou ani pláč jejích vlastních dětí nemůže vzbudit.
(s. 240)

Zmrzlí mrtví zůstávají i v mrazivých bytech, odkud je nemá kdo odvézt. Anna maluje skeč svého zemřelého otce na přání Mariny: aby se na to všechno nezapomnělo. Mrtvý Michail leží ve svém pokoji už řadu dní, vlasy a vousy mu pokrývá led. Anna jej maluje na zadní stranu svazku Shakespeara, protože už dávno nemá papír.

Leningradská úmrtí jsou jiným druhem „násilných“ úmrtí, než jaká najdeme v ostatních prózách Dunmoreové. To je jistě dáno zcela odlišným kontextem, v němž se *Obležení* odehrává. Nabízí se proto otázka, proč si Helen Dunmoreová zvolila právě Rusko za 2. světové války, místo jí vzdálené zeměpisně i časově. Na druhé straně v posledních letech není v britské literatuře výjimkou, že spisovatelé sahají po tématech mimo britskou současnost. Čtenářský ohlas díla Louise de Bernières a zvláště jeho čtvrtého románu *Mandolína kapitána Corelliho* (Captain Corelli's Mandolin, 1995) toho může být dobrým příkladem. Mimoto Dunmoreová vlastně v každém svém románu alespoň na chvíli vykročí za hranice Británie, i když tyto přesahy nehrají nijak podstatnou roli a epizody, které se tam odvíjejí, by se mohly právě tak dobře odehrát v Anglii, jako převážná část děje. K volbě tématu *Obležení* Dunmoreová sama uvádí, že ji k ní vedla především její láska k ruské kultuře a literatuře a potom skutečnost, že zde válka v tak strašlivé míře zasáhla civilní obyvatelstvo. Citát z tajného dokumentu Hitlerových direktiv k osudu Leningradu, kterým román začíná, dokládá, že místo mělo být srovnáno se zemí a že nebyl „žádný zájem zachovat byť jen část obyvatel naživu.“ Dunmoreová si prostudovala i množství dnes již dostupných materiálů z předválečného Sovětského svazu, hlavně z 30. let, což se nemohlo neprojevit na věrohodnosti jejího fiktivního textu. V obecné rovině i v detailu pak sleduje metaforu, v níž historie je jako neznámá temná místnost plná nábytku, kde nevíme, kde hledat vypínač. Dunmoreová říká, že se chce umět v této místnosti i ve tmě orientovat jako ve svém domě, kde ví, kde co je. Proto ve svém textu uplatňuje ve velké míře „senzorickou zkušenost“, to jest, co lidé cítí, chutnají, čeho se dotýkají. I tento nástroj přispěl k vykreslení blokády Leningradu v její ledové, hladové bolesti a přiblížil ji nám, obyvatelům měst prostřednictvím našeho povědomí nebezpečí a strachu z katastrofy, kdy městské služby docela vypoví své funkce.¹⁸ Stejně silně jako postavy románu má nakonec smysly čtenářů zasáhnout vůně jara, kterou Dunmoreová symbolicky mnohoznačně rozestře v závěru příběhu. Vůně jara po zimě hladomoru

však nemá překrývat ani zmírňovat tíhu předchozích událostí. Dunmoreová si je vědoma své spisovatelské zodpovědnosti vůči historii, vůči lidem, kteří válku prožili, i vůči svým britským čtenářům, kteří, hlavně kvůli studené válce, toho moc o leningradské blokádě nevědí. Dunmoreová se domnívá, že je třeba se zabývat traumatem války a že paměť při tom hraje zásadní roli, protože záznamy „faktů“ byly v mnoha částech světa falsifikovány, a proto „nemá smysl se spoléhat jen na paměť zasazenou do kamene,“ když sochy je snadné skácet a města přejmenovat.¹⁹

V otázce ruské recepce její interpretace ruské zkušenosti se však postoj Dunmoreové zdá být podivně v rozporu s jejím vlastním textem. Dunmoreová totiž tvrdí, že Rus by těžko dobře rozuměl její angličtině a že její kniha se do ruštiny prakticky nedá přeložit.²⁰ Přesto však absolutně odmítá námitku, že by naopak ona nemusela umět popsat ruskou zkušenost správně. Obdobný spor, jistě legitimní, ale stejně jistě neřešitelný, se permanentně objevuje v postkoloniálním kontextu, hlavně na poli kritické teorie, totiž kdo je či není schopen a oprávněn pravdivě psát o koloniální a postkoloniální zkušenosti. Dunmoreová jistě nemá pravdu v tom, že by se její román nedal dobře přeložit do ruštiny nebo jakéhokoliv jiného jazyka. Není žádný důvod, proč by tomu tak mělo být. Naopak možná pro přímého pamětníka či znalce ruského ducha chybí Dunmoreové románu úplná autenticita. Možná to však ale není to hlavní, na čem opravdu záleží a na čem stojí dobrý román, za jaký lze bez výhrad Dunmoreové *Obležení* označit.

Ostatní čtyři své romány zasadila Dunmoreová do poválečné poloviny století, ale ani v žádném z nich nechybí motiv násilné smrti a nespátřeného či nepohřbeného těla. Těsná blízkost a spojitost obrazů sexu a smrti má téměř mytologický charakter. V *Jasném světle* popisuje stará Enid svůj příchod do lesbického klubu „Manchesterské dámy“ jako iniciační rituál, který pak vrcholí vášnivým vztahem se Sukey. Sukey se v podání Enid podobá spíš mytologické kněžce lásky než Angličance z Manchestru. Její smrt, z rukou její druhé, žárlivé, milenky Caro se znovu a znovu odehrává v Enidině mysli: „Nikdy by si nebyla pomyslela, že bude o tolik horší nevidět a pořád znovu si představovat. Představuje si to už padesát let.“²¹ Enid ví, že byla příčinou žárlivosti Caro, a představuje si, jak k vraždě došlo, a hlavně, jak Sukey vypadala mrtvá. Její vzpomínka na Sukeyino živé tělo nepřijímá a nedokáže vstřebat pouhou představu jeho mutilace a smrti.

Jak napovídá titul románu *Rozhovor s mrtvými*, smrt představuje centrální motiv příběhu a i když totožnost mrtvých a způsob jejich smrti zůstanou skryté až do rozuzlení, temný topos je nastolen. K výstavbě tohoto příběhu si Dunmoreová vypůjčila prvky hororu, pomocí nichž, v podobě útržků pamě-

ti, stupňuje napětí. Avšak paměť zde je, na rozdíl od *Zimy* i vzpomínek Enid v *Jasném světle*, nejasná a nespolehlivá, mohlo jít o sen, fantazii, dětský výmysl či představivost, a proto spíš přispívá k nástrojům hororu, než k objasnění. Přesto Nininy sondy do paměti k obrázkům z vlastního raného dětství se sestrou Isabelou a její, byť riskantní, snaha dopátrat se, jak to vlastně bylo s náhlou smrtí jejich tříměsíčního bratra Colina, má paralely ve většině autorčiniých próz. Anna v *Obležení* se chce dovědět, jaké byly vztahy mezi jejím otcem, matkou a herečkou Marinou. Cathy v *Zimě* cítí, že většina faktů, proč je opustila matka a jak zemřel jejich otec, zůstala před ní utajena. Podobnost mezi jednotlivými romány nese i motiv sebevražděných úmrtí, mezi nimiž hluboká deprese hraje prim. Isabel z *Rozhovoru s mrtvými* je obětí postparturiální deprese, ale možná i delšího a hlubšího mentálního postižení. Děj *Rozhovoru s mrtvými* však funguje lépe jako lehký horor než jako psychologický nebo morální román. Vypravěčka Nina se náruživě oddává sexu s manželem své sestry a malování v její zahradě. „Zajímá mě, co se děje právě teď,“ říká. „A to maluji. To také fotografuji. Nedívám se na zeli a neřeknu, že nestojí za malování, protože ho zítra sníme“ (s. 33). Při svém temperamentním angažmá s přítomností se však Nina příliš nezabývá současným stavem své sestry Isabel, zatímco ze vzdálené minulosti sestaví proti ní usvědčující obvinění vraždy jejich bratra. Dunmoreová nechá Isabel ukončit svůj život v moři, kam odplave z obležené pláže, aniž by si jí kdo povšimnul. Nina přijímá Isabelinu smrt jako nevyhnutelné potvrzení své verze rodinné tragédie, k níž náhle dospěla.

Dramatičtější a fyzicky drsnější průběh má smrt Američana Michaela v *Tvém modrookém chlapci*. Okresní soudkyně Simone neví, co může od svého dávného přítele a milence, veterána z Vietnamu Michaela, očekávat. Vydírání, zničení svého manželství, kariéry, smrt? Po studené koupeli v moři a žhavém sexu na ledové pláži se Michael zabije pádem z betonové stěny na pláž. Simone zničí letenku na své jméno, na niž si ji Michael chtěl odvézt zpět do Ameriky, a vyveze Michaelovo tělo v loďce na širé moře, v jakémsi soukromém rituálu připomínajícím severské pohanské pohřbívání hrdinských válečníků. Sex a smrt spojují Michaela a Simone, stejně tak jako společné vjemy a prožitky, které vystavají v Simonině mysli. Michaelova účast na válce ve Vietnamu a její vliv na Michaelovu psychiku z něj zároveň činí válečnou obět a jeho osud srovnatelný s koncem Johna Williama, veterána 1. světové války v Dunmoreové *Zennoru v temnotě*. V *Tvém modrookém chlapci* však Dunmoreová nepřesouvá odpovědnost za Michaelovu smrt jednoznačně na Vietnamskou válku. Tentokrát je to Simone, do jejíhož života zasáhne silně její minulost s Michaelem i jeho smrt, se vším, co Julie Myersonová nazvala trapností a perverzností lásky.²²

Násilná smrt v závěru příběhu *S tvým pokřiveným srdcem* je nesmyslná a z určitého úhlu pohledu až fraškovitá, přesto k ní život Johnnieho a Louise nevyhnutelně směřují. Johnnie a Louise se jeví stejně tak oběti své psychy, jako John William nebo Michael byli psychickými oběťmi válečného vraždění. Zdá se, že tyto vzorce, které Dunmoreová ve svých románech vytváří, mají odpovědět na otázku, kdo přežije. Kdo jsou ti silnější, kteří přežijí válku, její následky, hladomor, nepřízeň osudu nebo své stíny uvnitř? Johnnie a Louise k nim nepatří. Johnnieho talent okouzlit a jeho slabost pro risk se ukáží jako fatální ingredience, stejně jako Louiseiny stíny v duši v kombinaci s jejím hedonismem. Jejich smrt v Severním moři, přes palubu nočního trajektu do Dánska patří však spíš do gangsterky a jako vyústění jedné marginální dějové linie působí neuspokojivě symetricky. Odhlédneme-li však od realismu k metafoře společného konce těchto dvou protagonistů, dává to smysl. Dunmoreovská nadějná tečka za jejich tragickým příběhem připadne jejich dcerce Anně, která má, zdá se, DNA těch, co přežijí.

Sedm románů Helen Dunmoreové s jejich mnoha různými ženskými hlasy nenechává čtenáře na pochybách o tom, že nehledají své místo „v mezerách fallického jazyka“, kde podle feministické kritické teorie pouze lze „ženu“ v textu nalézt. Dunmoreová vládne neotřelým poetickým jazykem, podloženým bohatou vlastní básnickou tvorbou, který však hladce zapadá mezi útržky a pasáže běžného dialogu. Její hrdinky jsou si vědomy svého žensství i výhod a nevýhod své feminity a jazyk jejich výpovědi jim umožňuje, nikoliv omezuje, vyjádření. Dunmoreová jim propůjčuje výmluvné hlasy, jimiž sama manipuluje obratnými přesuny mezi jednotlivými osobami a vševědoucím vypravěčem. Helen Dunmoreové však jde, jak jsme viděli, o literární zpracování mnoha různých témat a jako u převážné většiny současných britských spisovatelek jsou u ní otázky feminity psaní přinejmenším druhotné. Ve světle jejího literárního úspěchu se koncepty „femininního psaní“ či „femininního postavení odcizení v jazyce“²³ zdají být zastaralé.

Poznámky:

- 1 Julie Myerson, „Awkwardness and perversity“. *Independent on Sunday*, 26 April 1998, 29.
- 2 Helen Dunmoreová mluvila o této myšlence („recovery and reconciliation“) při svém vystoupení na literárním semináři v Cambridgi v červenci 2001.
- 3 Lorna Sage, *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*. Cambridge University Press 1999, 208.
- 4 Robert Potts, „Time for something sweet“. Recenze na sbírku povídek Helen Dunmore, *Ice Cream*.
- 5 Na 15. oxfordské konferenci o výuce literatury v dubnu 2001 vedla Helen Dunmoreová workshop zaměřený na „paměť jako strategii psaní.“

- 6 Julie Myerson, „Awkwardness and perversity“.
- 7 *New Writing 10*. London: Vintage and the British Council 2001, 238–44.
- 8 Forsterová v románu *Komorná* mísí biografii spisovatelky Elizabeth Barrett Browningové a její skutečné komorné Elizabeth Wilsonové s fiktivními postavami a událostmi. Více o tom v Milada Franková, *Britské spisovatelky na konci tisíciletí*, Brno: Masarykova univerzita 1999, 82–84.
- 9 *Zennor in Darkness*. Harmondsworth: Viking 1993; Harmondsworth: Penguin Books 1994.
- 10 *A Spell of Winter*. Harmondsworth: Viking 1995; Harmondsworth: Penguin Books 1996.
- 11 *With Your Crooked Heart*. Harmondsworth: Viking 1999; Harmondsworth: Penguin Books 2000.
- 12 *Your Blue-Eyed Boy*. Harmondsworth: Viking 1998; Harmondsworth: Penguin Books 1999.
- 13 *Siege*. Harmondsworth: Viking 2001.
- 14 Cf. Touto stránkou Lawrenceovy tvorby se např. zabývá Anna Grmelová ve 4. kapitole své studie *The Worlds of D.H. Lawrence's Short Fiction (1907–1923)*. Praha: Karolinum 2001; viz také mou recenzi této studie IN: *Litteraria Pragensia* Vol.12, 23, 2002, Milada Franková, „Perspectivism in Perspective“, 165–67.
- 15 Cf. Anna Grmelová, *The Worlds of D.H. Lawrence's Short Fiction (1907–1923)*, 110.
- 16 *A Spell of Winter*. Harmondsworth: Viking 1995, Penguin Books 1996, 256.
- 17 *Siege*. Harmondsworth: Viking 2001, 252.
- 18 Helen Dunmoreová mluvila o těchto aspektech svého románu na 27. cambridgeském semináři o současné literatuře v červenci 2001, kde představila *Obležení* jako svůj nejnovější román.
- 19 Ibid.
- 20 Diskuse na toto téma vyvolala u účastníků 27. cambridgeského semináře o současné literatuře v červenci 2001 údiv a nepochopení, až nevoli. Vznesené otázky nebyly ze strany spisovatelky uspokojivě zodpovězeny.
- 21 *Burning Bright*. Harmondsworth: Viking 1994; Harmondsworth: Penguin Books 1995, 2.
- 22 Julie Myerson, „Awkwardness and perversity“. *Independent on Sunday*, 26 April 1998, 29.
- 23 Cf. Claire Joubert, „The ‘Feminine’: A Critical angle for Poetics“. *The European English Messenger*, VIII/1, 1999, 24–8.