

Rose Tremainová (nar. 1943)

Prvotina Rose Tremainové *Sadlerovy narozeniny* (Sadler's Birthday, 1976) se tematicky překvapivě nápadně podobá známému pozdějšímu románu Kazuo Ishigura *Soumrak dne* (The Remains of the Day, 1989), jehož ocenění se jí však nikdy nedostalo. Tremainové hrdinu, komorníka Sadlera, spojuje s Ishigurovým Stevensem stejná tradice i stejná doba. Vlastně se oba ve stáří, na konci své kariéry, ocitají také na konci tradice, která z nich učinila loajální služebníky a odosobněné, osamělé jedince, kteří obětovali svým zaměstnavatelům svůj soukromý život. Přesto citové vakuum Sadlerova života zaplnila po několik válečných let péče o chlapce Toma, který byl evakuován z bombardovaného Londýna na venkov a svěřen jeho zaměstnavatelům, bezdětným manželům plukovníku a Madge Bassettovým. Sadlerova láska k Tomovi, přerůstající v homosexuální pedofilii, zůstane neukončenou kapitolou v Sadlerově životě dlouho po tom, co se Tom vrátí do Londýna, manželé Bassettovi zahynou při autonehodě a Sadler zůstane v po nich zděděném velkém domě sám. Čtenář se již nedoví, zda Sadler nakonec najde ztracený klíč ke svému starému pokoji a zda se mu v něm podaří uchopit smysl své minulosti a své existence.

Sadlerovy vzpomínky, které tvoří převážnou část románu, jeho vnitřní život a podvědomé hledání, spojují tento první román s Tremainové celým následujícím dílem, charakteristicky bohatým na fragmenty osobních příběhů, převážně obyčejných, ale vždy nějak zvláštních lidí. Hrdinka druhého románu *Dopis sestře Benediktě* (Letter to Sister Benedicta, 1978), podobně jako Sadler, se snaží v retrospekci najít smysl ve změti obrazů a vzpomínek ze svého života. *Skříňka* (The Cupboard, 1981), Tremainové třetí román, má již v názvu metaforu lidského nitra, které je podle Lyttona Stracheyho u všech stejné: „příbytek temna, hrůzy a koster.“ Také tento příběh o příběhu, vyprávění ve vyprávění, má za úkol dát tvar nadějším a zklamáním, vášním a zradám prožitého života.

Po prvních třech románech vydala Rose Tremainová také první svazek povídek *Plukovníkova dcera a jiné povídky* (The Colonel's Daughter and Other Stories, 1984), následovaný sbírkou *Zahrada Vily Mollini* (The Garden of the Villa Mollini and Other Stories, 1987) a *Evangelistův vějíř* (Evangelista's Fan, 1994). Jednotlivé povídky Rose Tremainové nikdy nechybí v nejrůznějších sou-

časných antologiích, a je tak zřejmé, že tvoří nejen důležitou část její tvorby, ale že jsou i ceněny jako mistrné ukázky žánru. Mimoto najdeme mezi autorčinými romány a povídkami mnoho styčných bodů, takže nám její povídky mohou připadat jako jakési miniatury jejích románů. Mezi charakteristickými rysy Tremainové próz jmenujme témata osamělosti a neopětované lásky, touhy a snu; na ženu spisovatelku neobvyklé množství mužských protagonistů; postavy psychologicky věrohodné svou nedokonalostí, avšak schopné sebereflexe a smíření.

V povídce „Moje žena je Běloruska“ (*My Wife Is a White Russian*) si starý finančník, který si vzal a kupoval svou ženu pro „bělost a zlato“ jejího těla, uvědomí, že její neláska k němu je výsledkem „tvrdosti jeho slov“.¹ V „Zahradě Vily Mollini“ se Antonio Mollini neúprosně žene za svým snem o divukrásné zahradě, ne nepodobném jiným tremainovským hrdinům a hrdinkám z různých dob i zemí, jejichž život je nějak svázán se snem, byť i ztraceným. V obrazech životního snu, snění, halucinací, obyčejného nočního snu i noční můry se u Tremainové prolínají záměry psychologické i literární. Jakýsi zhuštěný vzorník tremainovských snů najdeme v povídce „Záporná bilance“ (*Negative Equity*)², v níž se příjemný sen Toma Harrise o flotile bílých lodí změní ve strašidelnou noční mûru a zároveň předtuchu, i když si ve chvíli probuzení Tom uvědomí, že jeho snové lodi byly vlastně plovoucí myčky nádobí a kuchyňské trouby. Rodinný sen o novém domě ve skandinávské stylu se zhroutí a Tomovo snové nejasné nutkání, že jedine v nebezpečné hloubce širého moře najde řešení pro jejich špatnou finanční situaci, se promění v temný, smrtonosný zlý sen.

Snová představa také hraje u Tremainové roli jako zdroj tvůrčí inspirace. Tremainová ji nazývá „první mystérium“ a vysvětluje je jako nenadále zjevený obraz nebo sekvenci obrazů, které se promění v esenciální jádro té které prózy³, ovšem až po té, co se jí podaří je interpretovat, extrahovat z nich význam a převést je ze snu „na zem“:

Představivost kouzlí dary; ty pak nevděčná, nesentimentální část myslí musí rozbalit, podívat se na ně kritickým okem, odhalit, co jsou zač, a potom je pozměnit. (s. 4–5)

K jak velkému posunu od vzletné inspirace „prvního mystéria“ ke konkretizaci „na zemi“ může dojít, aniž by se jeho obraz zcela vytratil, vysvětluje Tremainová na příkladu z románu *Bazén* (*The Swimming Pool Season*, 1985). Zde se prvotní inspirace symbolického obrazu člověka a orla, v obecnější rovině dekodovaná na muže poraženého životem, v němž setkání s orlem ve francouzské krajině probudí nový pocit sebeúcty a sebedůvěry, posunula významově do méně snadno interpre-

tovatelné polohy. Hrdina románu Larry Kendal, zkrachovalý stavitel zahradních bazénů, sice vnímá setkání s orlem u svého domu na francouzském venkově jako povznášející okamžik, nicméně udál se teprve poté, co inspirace k novému pokusu o stavbu bazénů již přišla odjinud. Přes tento posun, tvrdí Tremainová, nebyť mystéria orel/muž, nebyl by tento román nikdy napsán (ibid. 4).

Avšak Larry Kendal není hrdinou *Bazénu* do té míry co eponimní Sadler Tremainové prvotiny nebo Merivel z následující *Navrácené milosti* (Restoration, 1989). Larryho zvýrazňuje a staví do centra děje jeho obnovený sen, víra, že dokáže postavit nejkrásnější bazén – ba mnohem víc než bazén: „Byla to *katedrála!* ... Byl to *můj* památník.“⁴ Larry však není v nadživotní velikosti a vedle něj román zalidňují další srovnatelné postavy a jejich osudy a hlavně příběhy lásky, většinou nějak zkoušené. Snad s výjimkou zvláštní dvojice Gervaise a Klause, jejichž pamětihodné milování popisuje Tremainová jako hudbu, jako šťastnou píseň: „Láska se třese, láska se chvěje, láska v ní puká a pulzuje k sladkému a blaženému zakončení“ (s. 75).

Mnoha různým příběhům různých postav přizpůsobuje Tremainová i půdorys tohoto románu. Ten je zde důležitější než čas, protože ve stejnou dobu můžeme sledovat, co se odehrává na několika místech ve francouzské vesnici Pomeracu nebo v Oxfordu, kam odjela Larryho manželka, zatímco čas může doznat skoky v jediném odstavci, jako děj středověké balady. Zdá se, že Tremainová, stejně náruživě jako jedna z hrdinek *Bazénu*, Nadia Poniatowski, chce o všech znát „detaily jejich životů, jejich tužby a tragédie“ (s. 26). Pro půdorys románu to znamená rozdrobení děje na úlomky těchto životů, fragmentárnost, která zapadá do postmoderních tendencí 80. let, možná i svým náznakem parodie „lidské komedie“.

Na konci 80. let napsala Rose Tremainová pozoruhodný historický román *Navrácená milost*, který jí získal ocenění Sunday Express Award, Angel Literary Award a místo na seznamu užšího výběru na cenu Booker Prize. Úspěch *Navrácené milosti* zajistil Tremainové okamžité místo na výsluní současné popularity, ale zdá se, že i trvalé místo v britské literatuře na přelomu 21. století.

Na cestě za snem

Anglický titul románu *Navrácená milost* (Restoration, 1989, česky 1996) skrývá slovní hříčku, o níž v českém překladu čtenář přijde. Prvoplánově se název týká historického období anglické Restaurace, tedy obnovení monarchie a navrácení trůnu rodu Stuartovců po roce 1660. Děj románu je však o jiném navrácení, i když se toto také týká restauračního krále Karla II. V navrácení jeho odňaté

královské milosti doufá zavržený Merivel, napůl králův přítel, napůl na dvořana povýšený klaun, jehož život bez královny přízně pozbyl jas i smysl.

Merivel, hlavní hrdina a vypravěč příběhu, syn královského rukavičkáře a zběhlý student medicíny, není historická postava, což zpochybňuje vyhraněné označení románu za historický. Přesto se Tremainová historického rámce jinak skrupulózně drží a důležitou roli v románovém ději sehraji i tragické události morové epidemie a Velkého požáru Londýna v roce 1666. Kromě širokého uplatnění všeobecně známých rysů restauračního období – hlavně hedonismu dvora a zámožných vrstev – se Tremainová nepochybně nechala inspirovat i oblíbeným Pepysovým *Deníkem* (Diary), který představuje autentický záznam vysokého státního úředníka o jeho osobních názorech, činnosti a zážitcích na pozadí skutečných událostí. V úvodu k jednosvazkovému vydání v polovině osmdesátých let (*The Shorter Pepys*, 1985) si Robert Latham všimá Pepysova smyslu pro detail, díky jeho „přesné mysli a neúnavnému zájmu o všechno, co se přihodilo“ (XXXV). S každodenní pravidelností se dovíme, co Pepys jedl a pil, co si oblékl, jak se cítil zdravotně, ale i co ho rozčílilo, jak byl žárlivý nebo zbabělý, a hlavně, jaké se dopustil sexuální nevěry (XXXVI). Ve všech těchto ohledech je Tremainové Merivel Pepysovi docela podobný, včetně občasného použití Pepysova oblíbeného deníkového eliptického obratu, např.: „A tak k parukáři“ (And so to my wigmaker. *Restoration*, s. 349). V jednom závažném momentu se však oba protagonisté liší: zatímco v Pepysově případě zřejmě budeme souhlasit s Lathamem, který se domnívá, že každý čtenář musí ocenit jeho „schopnost být šťastný ...která září z téměř každé stránky“, Merivel na svou schopnost být šťastný pouze vzpomíná. I jeho relativně příjemný pobyt na darovaném panství Bidnold je od počátku zastíněn trpkostí ztráty královny náklonnosti.

Tremainové ústřední téma následování snu, touhy, naděje – převážně hraničící s obsesí – symbolizuje na Merivelově Bidnoldu okrouhlá, světlá a slunečná místnost ve věži, kterou Merivel nechává nezařízenou, zcela prázdnou, jako jakýsi posvátný, čistý prostor, jako svatyni své touhy, svého nenaplněného snu. Zářivé ticho tohoto prostoru mu propůjčuje naději v možnost příchodu nedosažitelného. V osluněném prostoru Merivelovy svatyně na Bidnoldu román také končí, ale přesto snově delirická závěrečná scéna ponechává nejednoznačné rozuzlení o splnění Merivelova snu na interpretaci čtenáře.

Vznešenost lidského snu o štěstí, naději, snad i dobru, kontrastuje Tremainová s lidskou tendencí přispět k vlastní sebezáhubě. Merivel je vlastně vcelku nepříjemný člověk, který vědomě jedná špatně, přestože je si vědom toho, že tak činí ve svůj vlastní neprospěch. Jeho náhlá vášeň pro nedotknutelnou manželku Celii, milenku krále, stejně jako nepotlačitelná sexuální vášeň pro

dementní Kateřinu, zapadá do rámce excesů restauračního období, kde Lady Winchelseová může na večírku veřejně obnažovat své slavné poprsí, protože se „očekává, že v průběhu každého večera, kde je přítomna, budou ňadra Frances Winchelseové odhalena a obdivována“ (s. 122). Merivelova vášnivá vzplanutí a touhy ale stejně tak souvisí i s jeho sny:

Faktem o Merivelovi – a o mnoha jiných jeho doby – je, že nechtějí vždy o všem znát pravdu. A když je jim pravda nakonec odhalena, nedokáží ji docela zbavit fikce. A tak ten kos bude v mé mysli navždy mít auru indického slavíka, kterýžto druh nikde na celém světě neexistuje, ale je věci představy. Král měl pravdu, když řekl, že „sním“. (s.239–40)

Merivelovo probuzení a pokroky na cestě ze „snu“ (k čemuž jej nabádal již králův dar skalpelu s vyrytými slovy „Nespi“) započínají službou v hospici pro mentálně postižené. V tomto strašném místě společností zavržených se Merivel vrací ke svým lékařským vědomostem a snaží se uplatnit metody ne nepodobné předchůdcům moderní psychoanalýzy: namísto pouštění žilou vede pacienty k tomu, aby vyplakali a vypotili své „špatné humory“ a aby si vzpomněli na „dobu před“ nemocí a vnesli tak světlo do míst, která byla odevzdána temnotě. Také úspěch ve hře na hoboj, který se po dřívějších neslavných pokusech dostal při uplatnění hudby s kurativním záměrem na zklidnění trpících pacientů, chápe Merivelův přítel Pearce jako pokrok na cestě ze zlého snu. Další, již uvědomělý krok se dostaví při setkání s Flagelanty, kteří se snaží uzavřít se před chaosem a hrůzou morem postiženého Londýna do své sebezpůsobené bolesti: „Protože to nevidíme, ani neslyšíme, ani necítíme. To jediné, co pociťujeme, jediné co známe, je naše vlastní bolest“ (s. 312). Jejich volba utvrzuje Merivela v opačném rozhodnutí, vidět: „Rozhodl jsem se neodvrátit tvář od utrpení města, ale pokusit se je změřit a definovat“ (s. 312–13). Se stejným odhodláním se vrhne Merivel i do záchranu životů a skrovných majetků z hořícího Londýna, a to ve chvíli, kdy návrat královny milosti se jako kouzlem zdá být nadosah.

Merivelova cesta za (sebe)poznáním je trnitá, ale dochází naplnění, ať už symbolického, či faktického. Typicky marginální roli v něm hrají ženské postavy, i když jsou vždy příčinou osudových zvratů. Avšak Merivelova opravdová oddanost, náklonnost i láska patří vždy mužům. Navzdory jeho potřebě sexu s ženami, má jeho vztah ke králi v sobě téměř sexuální vášeň: „A tužba, že musím vidět Krále byla tak hluboká a neměnná jako toužení milence“ (s. 344). A to i přestože si po smrti přítele Pearce uvědomuje, že „Pearce miloval moudře, kdežto krále nemoudře a že proto jeho láska k Pearceovi je hodnotná a jeho lás-

ka ke králi nehodná“ (s. 292). Merivel nedokáže a ani nechce na své posedlosti králem nic změnit. Jeho smíření se s uznáním bláznovství lásky neznamená rezignaci, ale doznání:

„Sire“, říkám, „je tolik druhů bláznovství a hlouposti – z nichž láska je snad nejsladší a nejstrašnější – že nevím, kde mám začít.“ (s. 352)

Bláznovství lásky zkoumá Tremainová v různých podobách vlastně ve všech svých prózách. S obsesí srovnatelnou s Merivelem v povídce „Evangelistův vějíř“ (Evangelista's Fan⁵) a v románu *Hudba a ticho* (Music and Silence).

Naopak román *Posvátná krajina* (Sacred Country, 1992) charakterizuje spíš nedostatek lásky, city uzamčené v nepřístupné ulité vnitřního života jedince. Příběh hlavní hrdinky tentokrát Tremainová začíná jedním ze svých „prvních mystérií“. Jak vysvětluje ve svém stejnojmenném eseji⁶, měl jí být okamžik dvouminutového ticha na znamení národního smutku při pohřbu krále Jiřího VI. v únoru roku 1952, okamžik, který neznamenal jen konec jednoho života a jedné éry, ale zároveň začátek nadějně „nové alžbětinské éry“ s nástupem na trůn mladé královny Alžběty II. Tremainová chtěla tento významný moment v dějinách Británie významně spojit s osudem svých románových postav, a proto v něm šestiletá Mary Wardová zažije svou osudovou epifanii: vlastně není děvče, je chlapec.⁷ Symbolické ticho, v němž Mary odmítne své ženství, tematizuje v románu izolaci jedince, pramenící z emocionální uzavřenosti, nechuti ke komunikaci a nepochopení ze strany druhých. Mary, která vyrůstá na neprosperující farmě svého opilého otce a duševně choré matky s pocitem odmrštění a úplného nezájmu rodičů, si vytvoří svůj transsexuální sen, snad pramenící z obyčejné dětské žárlivosti na preferovaného mladšího bratra, ale přijatý za životní cestu. Maryin transsexualismus může být vnímán i méně doslovně jako metafora transformace, způsob jak najít své místo ve světě. V každém případě je její cesta za snem nejextrémnější z těch, které zatím Rose Tremainová vytvořila.

Mary Wardová se nespokojí s vnitřním přesvědčením, že je chlapec, ani s dědečkovým uznáním, že je „Martin“, ani s pozdějším lesbickým vztahem s Glorií. Nechtí k ženskosti jejího těla ji donutí překonat fyzická traumata mastektomie a hysterektomie. Překoná i vědomí, že je „snazší věřit v sen o něčem, než věřit v to něco samotné“ (s. 205). Přiblíží se i svému někdejšímu dětskému přesvědčení, že se může předefinovat jako chlapec a dostat se tak jednoho dne do *Slovníku objevů*. Urgenci Maryina/Martinova snu zpochybní až ztráta Pearl, Maryiny „nejcennější věci“ a Martinovy lásky, když se Pearl ironií osudu provádá za Maryina nemilovaného bratra Tima.

Paralelně s Maryiným snem se odehrává i americký sen řezníka Waltera Loomise o country and westernové kariéře v Nashvillu, pro nějž opustí jistotu zavedené rodinné firmy a vydělá si hraním v londýnském podchodu na cestu do Ameriky. Vedle Maryina dlouhého a psychicky i fyzicky náročného procesu změny pohlaví se Walterova oběť snu může zdát triviální. Avšak pro pomalého a ne právě odvážného Waltera znamená odchod ze Swaithy, od dominantní matky a rodinného obchodu v bezmála třiceti letech životní zlom, který považuje za svou poslední životní šanci, ať už se stane westernovou hvězdou nebo ne. Tremainová dává svým snícím hrdinům za pravdu i tím, že jejich radikální odchod z domova, náhlý a neodvolatelný, nikdo nezpochybňuje. Nikdo se jim nepokusí v něm zabránit, ani se nikdo nepokusí je zavolat zpět. Žádná strana se nepokusí ani navázat kontakt. Emblematicčnost takovýchto odchodů překrývá jejich realnost. V patnácti letech, po otcově brutálním zásahu do jejího soukromí, uteče Mary z domu, a přestože pak žije několik let nedaleko, u své bývalé učitelky slečny McRaeové, pro svého otce, ale i matku a bratra, se stala minulostí, na niž je třeba zapomenout. A ani Mary, ani později jako Martin, se nepokusí oživit Maryin romantický sen, v němž jako artušovský rytíř přijde osvobodit svou matku Estelle. Stejně tvrdě se uzavře mysl Grace Loomisové k Walterově osudu v Americe a mysl Walterova vůči matce.

Charakteristická tvrdošijnost a nepoddajnost tremainovských postav je psychologicky věrohodná, zvláště pro v zásadě depresivní typy, které zalidňují *Posvátnou krajinu*. Nabízí se ale i spojitost s drsným a tvrdým životem suffolkského venkova, kde se převážná část románu odehrává. Na druhé straně však, a o to signifikantněji, zvýrazňuje Tremainová senzibilitu svých postav. Přes vypjaté emoce jde však vždy o nesentimentální senzibilitu, spíš syrovou až drsnou, a vždy v pohybu. Mary, po prodělaných operacích již Martin, ví, že její proměna není dokončena a že vlastně nikdy ani nemůže být. S tím jako s konceptem souhlasí i dědeček Cord:

Všichni jsme uvnitř něco jiného. Tak mně to vysvětlil starý Varindra. Ale říkal, že je omyl si myslet, že ta věc uvnitř je úplně zformovaná. Nemůže být. Ve tmě nic pořádně neroste. (s. 313–14)

Navíc ve tmě spánku se zjevují sny, které zasahují do denního života tremainovských hrdinek a hrdinů, ale jak říká Estelle: „Sny si nemůžeme vybírat. Ony si vybírají nás“ (s. 141). Z této relativní temnoty lidského nitra vysvobozuje Tremainová na světlo skrytou krásu lidí: nečekanou citlivost u zdánlivě necitlivých, úspěšnost u neúspěšných, výmluvnost u nevýmluvných, krásu u nehez-

kých – to vše však ve své vlastní neuhlazené neforemnosti, bez přikrášlování. V kapitolách, v nichž Tremainová propůjčuje narativní hlas Maryině matce Estelle, vyplyne v jejím vnitřním monologu na světlo mnohé z toho, co se skrývá v tichu a temnu jejích akutních období deprese. Přesto Tremainová jen poodhalí, ale neodhalí, co se děje v Estellině nitru. Estelle tak zůstává psychologicky i literárně věrohodnou hádankou.

V kladení otázek a hledání odpovědí, spíš než v odpovědích samotných, můžeme také vidět jádro Tremainové tvorby. Na odpovědi a závěry, či jednoznačné ukončení nikdy nedozrál v jejích románech ještě čas. Také v *Posvátné krajině* jsou jisté důležité kroky učiněny, ale k jejich realizaci snad dojde někdy v budoucnu. Obraz hledání a čekání v „zemi nikoho“ (s. 168) je charakteristický pro Maryinu situaci a proces její transsexuální proměny. Jedno z mott, které si Tremainová vypůjčila od T.S. Eliota, zdá se rezonuje právě s takovým procesem: „Mezi myšlenkou/ a realitou/ mezi návrhem/ a činem/ padne stín.“ Onen stín „mezi“, nebo Maryina „země nikoho“ je území ležící mezi jasnými dichotomiemi bytí a nebytí, muž a žena, „země mezi, území které nikdo nevidí a já [Mary] jsem v něm“ (s. 148).

Mnohoznačnost titulů románů Tremainové se projevuje i v případě *Posvátné krajiny*. Země, území, venkov, krajina, v doslovném i přeneseném slova smyslu se hravě prolíná i s významem „country“, zde rozuměj hudba. A právě o hudbě country říká Walter Loomis něco, co by mohlo být krédem Tremainové psaní: „Hudba country neznamená vědět, znamená nevědět nic a objevit všechno poprvé a pak o tom psát“ (s. 267). Vášně objevovat další malé zlomky vědění o lidské existenci považuje Milan Kundera za *raison d'etre* románu.⁸ U Tremainové k objevování o životě patří i sen ve všech jeho podobách, ale hlavně v podobě existenční: „Mohli by ti uřezat nos a uši a všechny údy a tvůj trup by pořád ještě snil dál“ (*Posvátná krajina*, s. 218).

V lehčím tónu se až do překvapivě tragického rozuzlení nese následující román z roku 1997 *Jak jsem ji našel* (*The Way I Found Her*). Lehčí tón do velké míry souvisí s jeho menší psychologickou zátěží a větší literární intertextualitou s metarománovými prvky. Hrdinka a oběť příběhu Valentina Gavrilovičová sama píše populární romány, středověké romance, v nichž pro ukrácení chvíle čtenáři, převážně však čtenářky, najdou „trochu hrůzy, trochu rytířství, hodně milování a šťastný konec.“⁹ Valentina si o svém díle žádné iluze nechová. Pseudostředověké romány píše proto, že jí vydělávají peníze, a protože kdyby chtěla psát třeba o svém nuzném životě dcery ruských emigrantů v Paříži, nikdo by jí takovou knihu nevydal. Na druhé straně Valentina, „bláznivá, romantická, gigantická Ruska“ (s. 47), schraje v příběhu třináctiletého vypravěče Lewise roli

romantické hrdinky, jejíž mocné svůdné kouzlo proměňuje jejich konverzaci v milostnou hru slov a na jejíž záchranu se Lewis nakonec vydá na doslova rytířskou výpravu. Pozadí středověké romance však nechává Tremainová působit nepřímě a Lewisovu vyprávění nabízí paralelně v románu jiný zdroj. Hned na počátku svého příběhu, po příjezdu do Paříže, si Lewis koupí u *bouquinistů* dobrodružnou knihu pro chlapce francouzského autora Alain-Fourniera *Le Grand Meaulnes*, jejíž patnáctiletý hrdina a vypravěč Francois píše o Meaulnesově hledání ztraceného snu o dívce Yvonne a maškarním plese na fantastickém zámku. Silová pole podobných příběhů se pak prolínají do struktury románu Tremainové a zároveň do její hry s metatextem.

U Tremainové obvyklé experimentování s narativními hlasy je v tomto románu zvýrazněno nízkým věkem i pohlavím vypravěče. Adolescentní chlapec jako hrdina románu je velmi specifická postava a jistě právě jeho pohled na svět a jeho jazyk proslavil Salingerova Holdena v *Kdo chytá v žitě* (*The Catcher in the Rye*, 1951). Holden však byl, zcela typicky, v revoltě s dospělým světem, kdežto Tremainové Lewis se zamiluje do jednačtyřicetileté Valentiny a nejen je ochoten pro ni nasadit život, ale nakonec bez ní nechce žít. (Toto je romantický test lásky, na nějž se v každém Tremainové románu někdo ptá.) Přesto působí Tremainové Lewis Little věrohodně, i když, jak říká Michèle Robertsová v recenzi románu, je „téměř neuvěřitelně sofistikovaný a 50krát sladší a milejší než mnozí adolescenti.“¹⁰ Robertsová tento úspěch přičítá Lewisovým trefným pozorováním francouzského života a hlouposti dospělých, ale hlavně pak Tremainové umění okouzlit čtenáře tak, že všemu uvěří.

V *Posvátné krajině* střídá Tremainová tři vypravěčské perspektivy, které do sebe hladce zapadají. Vševědoucí vypravěč spojuje samostatné kapitoly „Mary“ a „Estelle“, vyprávěné v první osobě výrazně rozdílnými hlasy. Maryin hlas se navíc vyvíjí od nejranějších vzpomínek, přes dětskou a adolescentní revoltu, po ještě nejistý stav vyrovnanosti třicetiletého transsexuála Martina. Naopak statický hlas Estelle, Maryiny melancholické matky, jakoby k čtenáři doléhal přes skleněnou stěnu Estelliny nemoci. Odtaziťá sebestředovost jejího hlasu stojí v protikladu k Maryině/Martinově vášnivé argumentaci.

Jak ještě uvidíme, v následujícím románu *Hudba a ticho* (*Music and Silence*, 1999), s jeho množstvím postav, si Tremainová vyzkoušela několik poloh vypravěčských hlasů. Vedle výmluvného tradičního vševědoucího vypravěče přichází forma deníková, a to s dvěma ženskými hlasy. Ostrý, zlobný hlas ze „soukromých listů“ Kirsten Munkové, druhé manželky dánského krále Kristiána IV., dává nahlédnout do intimního života a tužeb této králem milované, ale jinak všeobecně neoblíbené královny bez titulu. Jemný, bytí ne slabý, hlas hraběnky O'Fingalové

z deníku „La Dolorosa“ otevřeně mluví o ztrátě, bolesti, lásce a sexuální touze. Tremainové zde zřejmě nejde ani o postmoderní mnohohlasost, ani o feministickou perspektivu, ale o autentičtější nahlédnutí do psychiky protagonistek, kde na rozdíl od textu vševědoucího vypravěče ponechává větší svobodu interpretaci čtenáře. Fantastičtěji působí pokus o zcela roztržštěný vnitřní monolog psychicky narušeného a týraného malého chlapce Marcuse Tilsena, o němž jeho otec tvrdí, že je v něm zlo, a jehož na noc přivazují v posteli.

Vypravěčský hlas mladého Lewise v *Jak jsem ji našel* nezkoumá skrytá zákoutí lidské povahy. O to nečekanější je v proudu jeho vtipných pozorování z horké letní Paříže náhlý nebezpečný obrat, který vede k ještě nečekanějšímu tragickému rozuzlení příběhu adolescentní lásky, únosu a smrti. Na rozdíl od některých kritiků údajné nevěrohodnosti vyprávěných událostí, oceňuje například Amanda Craigová, že Tremainové román „překonává bezkrevnou tradici moderní beletrie a ...ponoří nás do umění, které se jeví být životu až příliš podobné.“¹¹ Naopak Lavinia Greenlawová považuje přechod ze světa komedie Lewisových divokých spekulací do světa ještě dramatičtější pravdy za hlavní slabinu knihy.¹² I podle Michèle Robertsově se Rose Tremainová dala strhnout k příliš melodramatickému dénouement, které chce proto Robertsová spíš číst jako Lewisovu fantazii.¹³ Avšak ať už fantazie, nebo realita, v každém případě se jedná o Lewisovu cestu za snem, ve své vlastní dimenzi a kontextu ne nepodobnou cestě Mary/Martina z předchozího románu, nebo loutnisty Petera Clairea z následujícího románu a řady ostatních tremainovských hrdinů z prakticky všech autorčinych próz. Všichni tremainovští následovatelé snu se ženou do nebezpečí a často i zkázy, kterým většinou tak tak uniknou. Lewis rovněž unikne, i když možná s většími šrámy než jiní, na jejichž cestě za snem zůstávají méně zářivé a důležité oběti než Lewisova Valentina. Lewisovým snem bylo osvobození Valentiny.

Rose Tremainová se řadí k současným britským prozaikům, kteří s oblibou opouštějí britskou scénu a vydávají se se svými protagonisty do Evropy, kde Francie patří mezi nejčastěji zvolenou kulisu děje. Po *Bazénu* odehrávajícím se na francouzském venkově a několika povídkách zasazených do Francie různých dob se s tímto pařížským románem řadí Tremainová k Julienu Barnesovi, Anitě Brooknerové a Michèle Robertsově, kteří se zvláště zaměřují na tuto oblast. Tremainová se však na Francii neomezuje. Již v dalším románu (*Hudba a ticho*) se anglický hrdina ocitá na dánském královském dvoře 17. století. Možná stojí za připomínku, že Tremainová se o královském loutnistovi zmiňuje již v *Posvátné krajině*, kde si Edward Harker, který věří v transmigraci duší, představuje, že v jednom ze svých dřívějších životů hrál na loutnu v královském orchestru dánského Kristiána IV.

Poslednímu románu devadesátých let *Hudba a ticho* (Music and Silence, 1999) zcela dominuje estetika snu. Jeho četné postavy, historické i fiktivní, zasazené do Dánska, ale i Anglie a Irska v 17. století, následují svůj sen, nebo se stanou jeho obětí. Ať vize či noční můra, inspirace, pověra či skrytá vina, snění mocně zasahuje do života tremainovských protagonistů a definuje jeden výrazný rys autorčina záměru. A navíc, ani v tomto románu si sen nevybírá mezi trůnem nebo pokojíkem pro služebné. Podle Lorny Sageové,¹⁴ Rose Tremainová píše o marginálních osudech, o lidech, které jejich věk, společenské postavení, víra nebo sexualita staví nějak do izolace. Připustíme-li však, že při takto široce nastavených parametrech se snadno může v obdobné izolaci ocitnout téměř každý, pak se zdá být hudba a ticho snů důležitějším i zajímavějším motivem tohoto rozsáhlého románu.

Dánský král Kristián IV., osvícený monarcha a snad i dobrý člověk, alespoň v Tremainové podání, chová vizi prosperujícího Dánska, pro niž obětuje své zdraví, životy lidí ve stříbrném dolu, matčin zlatý poklad (kdyby jej našel) a všechno nedokonalé, jako již v dětství nechal zničit dar krásných, ale zmetkovitých knoflíků, přestože se do nich zamiloval. Miluje i svou nedokonalou a nakonec i nevěrnou manželku Kirsten. Kirsten Munková však patří do jiného snu, do snu o lásce, touze a kráse. Podobně jako hudba, jejíž nádherné tóny vyluzují pro krále hudebníci mrznoucí v ledovém sklepe zámku Rosenborg. Kontrasty vize a za ni zaplacené ceny se ostře promítají do stále se vracejícího Kristiánova strašného snu o smrti přítele Brora Brorsona. Teprve po letech vypráví král svou noční mýru a skutečné okolnosti Brorovy smrti své nové, laskavé manželce Vibeke, a doznáním, poprvé i sobě samému, vlastního podílu na Brorově zajetí a hrozném smrti, dosáhne hojivé pokory. Kristiána tíží i tragédie Brorova prázdného života bez snu, který mu po své korunovaci svým nezájmem o jeho další osud odebral.

Spisovatelka Penelope Fitzgeraldová začala svou recenzi *Hudby a ticha* konstatováním, že hudba se asi nedá považovat za opak ticha,¹⁵ nicméně Rose Tremainová tohoto protikladu používá, často jako metafory snu ve smyslu hudby touhy a naděje a ticha jejich zhroucení. Královny vize stříbrného bohatství pro Dánsko, „vize toho, co by mohlo být“,¹⁶ slyšeli obyvatelé Numedalu v údolí řeky Isfoss jako „hudbu linoucí se ze země, kterou neslyšel nikdo než oni. Byla to hudba dolu. Byla to hudba naděje“ (s. 204). Po katastrofě v dolu vládne v údolí mrtvé ticho, „je to jakoby nikdo *neslyšel* zvuk vodopádu“ (s. 203). Ve hře s obrazy hudby a ticha se ovšem Tremainová neomezuje jen na metaforiku snu a ne každé ticho znamená ztrátu: pro Kristiánovu první manželku Annu Kateřinu bylo v německých lesích „krásnější ticho než kdekoliv jinde na světě“ (s. 184)

a při pohledu na zamrzlý vodopád v Numedalu nepřestávala krále Kristiána udivovat „proměna hučící vody na tichý led“ (s. 100).

Tragické kontrasty mezi hudbou a tichem, snem a neúspěchem, zosobňuje příběh irského hraběte O'Fingala. Z jeho snu o nadpozemsky krásné hudbě nevzejde nic než ticho a smrt. O věčnosti, dobru a božské moci hudby není přesvědčen ani krásný anglický loutnista Peter Claire, kterého si král Kristián povýšil na strážného anděla. Jeho úvahy o hudbě a roli hudebníka, stejně jako jeho úvahy o verzatilní povaze slov, prozrazují autorčin zájem o poststrukturalistickou debatu konce 20. století.

Peter Claire si několikrát přečte tento druhý dopis, než jej ukončí. Všimá si, jak proměnlivá mohou slova být a jak v nich mohou být obsažena jiná slova, nikde nenapsaná a pro oko vždy neviditelná, ale přesto existující (s. 264).

A navíc jde o odmlky a prázdná místa mezi slovy, jichž jsou si vědomi král i jeho anděl:

A jak se rozcházejí, oba muži přemýšlejí o všem, co mohlo v tomto posledním rozhovoru být vyřčeno, a přece se neřeklo; a toto vědomí o tom, co často existuje v odmlkách mezi slovy jim nahání hrůzu, ale také jim propůjčuje obdiv k hravé složitosti lidské rozpravy (s. 395).

V Tremainové románu, který úspěšně ilustruje hravou komplexnost lidského diskurzu, nechybí ani výrazné ženské postavy a s nimi diskurz feministický. Kirsten Munková, králova druhá manželka, sice bez titulu královny, ale matka mnoha jeho dětí, si píše deník. Intimní zpověď králem slepě milované, ale všeobecně neoblíbené a pohrdané Kirsten ji odhaluje v nepříznivém světle, jako ženu sobeckou, zjištnou a proradnou, ale zároveň poukazuje na těžkosti ženského úřadu v mizogynní společnosti dánského království v 17. století. V zemi, kde na čas i pletení bylo zakázáno, protože „uvádí ženskou mysl do zahálčivého tranzu“ (s. 10), se žena, která nemá žádná práva, musí uchýlit k taktice:

Pak zbývá jediný směr, kterým se dát. Musím vše nastrojít tak, aby pomalinku, den po dni, krutost po krutosti ke mně začal být král Kristián lhostejný. Musím docílit toho, že do roka, nebo dřív, můj manžel už nebude ani doufat, ani očekávat, ani se dožadovat nebo mít chuť, abych ještě někdy, co budeme živi, hrála jeho myšku. (s. 9).

Přesto se Kirsten nakonec nepodaří přesvědčit čtenáře, že její nenávistný egoismus lze zcela připsat navrub nedostatku úcty, který jí společnost dluží jako ženě i jako králově manželce. Tremainové komentář k feministické debatě zřejmě nesleduje feministické cíle. Ve prospěch pronásledované Evy-svůdnice nevyzní ani Tremainové kontrast panenské světice/hříšné čarodějky. Jediná oblíbená, ale později podvedená a zapuzená komorná Kirsten Munkové Emilia se sice dočká svého prince jako v pohádce, ale stejně jako Kirsten, ani Emiliina hlavní odpůrkyně macecha Magdalena nezíská žádné polehčující okolnosti proti svému odsouzení. Magdalena chladnokrevně svádí nezletilé syny svého muže a její sexualita, více než sadomasochistický sex Kirsten, stojí nejen v protikladu k Emiliině čistotě, ale i ke vztahu hraběnky O'Fingalové k loutnistovi Petru Claireovi, který není ani panenský, ani prostý erotiky. Tremainová zaujímá pozici nad feministickými postoji, a proto může snadno jak formulovat kritiku patriarchální společnosti, tak jí odporovat.

Ženské postavy v *Hudbě a tichu* tvoří zajímavé protipóly mužských protagonistů v tremainovském paradigmatu snu a vize. Francesca O'Fingalová nevíta návrat naděje, která živí neuchopitelnou touhu tragického snu jejího muže:

Naděje je podivné zboží.

Je to opiát.

Přísaháme, že jsme se jí zbavili, a hle, přijde den, kdy, zcela nečekaně, se naše vazalství k ní vrátí (s. 93).

Rozdíl mezi Kristánem a Kirsten co do snů se promítá do jejich vztahu k hudbě. Král Kristián IV. naplňuje svůj život hudbou. Jeho královský orchestr či jeho jednotliví hudebníci musí být dnem i nocí připraveni hrát králi pro potěšení, inspiraci, uklidnění, zhojení bolesti těla i duše. Král si žádá, aby jej i jeho hosty hudba naplňovala pocitem divu, po němž každý touží. Naopak Kirsten se netají svým nezájmem o hudbu, ba nechutí ji poslouchat. Kirsten, jako ostatní tremainovské ženy, jistě má své tužby a dovede spřádat plány, avšak jediná Emilia má fantazii a sen, který souzní se snem jejího mužského protějšku, Petra Clairea. Emilia věří, že jeho slova lásky vyřčená ve sklepě na Rosenborgu ještě zazní, protože rosenborgský sklep se v její představě proměnil na síň loutnistova srdce.

Lze si sotva představit, že Rose Tremainová může napsat ještě lepší román, než je *Hudba a ticho* – román, který by byl barvitější, členitější, emocionálnější nebo napínavější. Na jeho širokém plátně postihuje bohatost lidského života, i když spíše jeho tragédie než radosti. Přestože se *Hudba a ticho* vrací do první poloviny 17. století, Tremainové převyprávění historie moderními narativními

metodami je vzrušujícím amalgámem věrohodně historického se současnými postoji a myšlenkovými proudy společenskými i literárními. A proto, i díky svému úctyhodnému rozsahu, může tento román být považován za vrchol i sumu Tremainové dosavadní tvorby.

Poznámky:

- 1 *Granta* 7.
- 2 *Evangelista's Fan*. London: Sinclair-Stevenson 1994.
- 3 „The First Mystery“ (První mystérium), Tremainové esej o psaní v Claire Boylan, (ed.), *The Agony and the Ego*. Harmondsworth: Penguin Books, 1993, 1–6.
- 4 *The Swimming Pool Season*. London: Hamish Hamilton 1985; Sceptre 1986, 284.
- 5 Ve stejnojmenné sbírce povídek *Evangelista's Fan*, London: Sinclair-Stevenson 1994.
- 6 „The First Mystery“, s. 5.
- 7 *Sacred Country*. London: Sinclair Stevenson 1992; Hodder and Stoughton, Sceptre, 1993, 6.
- 8 Milan Kundera, *The Art of the Novel*. New York: Grove Press 1988; London: Faber 1988.
- 9 *The Way I Found Her*. London: Sinclair Stevenson, 1997; Vintage 1998, 18.
- 10 Michèle Roberts, „Puppy love“. *Independent on Sunday*, 11 May 1997, 30.
- 11 Amanda Craig, „An unusual novel: things happen in it!“ *New Statesman*, 30 May, 1997, 56.
- 12 Lavinia Greenlaw, „Lewis Little's magical summer“. *TLS* May 9, 1997, 19.
- 13 Viz. Pozn. 10.
- 14 Lorna Sage (ed), *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 632.
- 15 Penelope Fitzgerald, „A wandering minstrel“. *The Spectator*, 4 September 1999, 33–4.
- 16 *Music and Silence*. London: Chatto and Windus 1999; Vintage 2000, 216.