

Franková, Milada

Barbara Trapidová (nar. 1941)

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

Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. 96-107

ISBN 8021032901

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123370>

Access Date: 24. 02. 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.

Barbara Trapidová (nar. 1941)

Svou prvotinou *Bratr známějšího Jacka* (Brother of the More Famous Jack) vydanou v roce 1982 se Barbara Trapidová zařadila mezi současné britské spisovatelky, přestože se narodila v Cape Townu a v Jižní Africe i vystudovala. Do Británie se přestěhovala se svým manželem z politických důvodů až v roce 1963. Trapidové první román byl oceněn Zvláštní cenou Whitbread Awards za rok 1982 a spolu s následujícím románem *Noemova Archa* (Noah's Ark, 1984) položil základ reputace Barbary Trapidové jako autorky vtipných společenských komedií. I když i celé další její dosavadní dílo charakterizují rysy situační komedie a břitký slovní humor (*Chrámy radosti*, Temples of Delight, 1990, *Žonglování*, Juggling, 1994, *Potulný trubač*, The Travelling Horn Player, 1998), můžeme označení „komické romány“ přijmout jen u vědomí všech rizik a nejasností této definice. Navíc Trapidová svým humorem nepřekrývá, ani pod ním neukrývá, vážný přístup k otázkám lidského soužití.

Komedie jako literární termín tradičně patří spíš dramatu než próze a termín komický román se netěší příliš velké oblibě, přestože komedie v románu je v britské tradici tak stará jako románový žánr samotný. Otázkou však zůstává, co všechno, nebo co jenom, lze jako komický román klasifikovat. Bez váhání sem zařadíme humorné prózy P.G. Wodehouse či H.E. Batese, pravděpodobně i Davida Lodge a Malcolma Bradburyho, ale v případě románů Muriel Sparkové nebo Fay Weldonové, ani těch, označovaných za vtipné satiry¹, si už nebudeme tak jisti. V románu druhé poloviny 20. století je dělicí čára mezi komedií a satirou tenká a snadno prostupná. Se ztrátou možnosti moralizovat v relativistické postmoderní společnosti konce století, ztratila satira jeden ze svých tradičních charakteristických rysů a důležitých nástrojů. K odhalování lidské hlouposti, nectností a společenských nešvarů poslouží komedie stejně dobře jako satira, mezi nimiž se tak rozdíl často stírá. Vývoj v čase zde možná vysvětluje, proč J.A. Cuddon tvrdí, že ženy – satiristky jsou vzácné a že i satira začíná být ve 20. století vzácnou,² zatímco Randall Stevenson klasifikuje jako moderní satiry celou řadu románů od Evelynna Waugha ve 30. letech po Martina Amise nebo Fay Weldonovou v 80. letech.³

Vážná komedie

Komedie Barbary Trapidové nesměřují k satíře, ale stojí na oxymoronském paradoxu. Jejich text bublá humorem, slova srší vtípem, jednotlivé epizody hraničí s fraškou, zatímco syžet a převážná část zápletek mají závažný obsah a namnoze vyzní přes všechnánanos legrace vážně. Trapidovské komično prostupuje především jazykem dialogů postav i vypravěčského komentáře, druhá rovina komična pak spočívá v situační komedii.

Slovní i situační humor Trapidové dominuje jejím textům zcela nepokrytě. Čtenář nemůže mít pochyb o tom, že komedie tvoří důležitou součást autorčina záměru, narozdíl například od Iris Murdochové, o jejímž vlivu na své dílo se Trapidová zmiňuje⁴ a jejíž humor, byť rozpoznatelný a kritikou oceněný, se skrývá mezi řádky v mnohem jemnější a nenápadné podobě. Charakteristické pro dialogy u Trapidové není jen žertovné vtípkování, ale vtíp břitké odpovědi. Jedna z mnoha scén takovéto výměny názorů na počátku vztahu Ali Bobrowové s Noem v *Noemově arše* je typická:

„Byla jsem k tobě nejen nefér, byla jsem asi také nezдовоřilá,“ řekla.

„Možná nefér, ale ne nezдовоřilá,“ řekl. „Myslím, že jsi naopak vždy zcela neochvějně zдовоřilá.“

„Uvědom si, prosím, že mluvíš s osobou, která házela Mervynovi Bobrowovi z okna v prvním patře na hlavu cihlové květináče,“ řekla.

„Nechci, abys měl o mně falešné představy.“

Noe se zasmál. „Proti tomuto v zásadě chvályhodnému jednání mluví jen jediná věc“, řekl, „a to je možnost, že bys musela koronerovi vysvětlovat, jak přišel mrtvý k fraktuře lebky.“⁵

Vypravěčský hlas plynule zapadá mezi četné dialogy, z nichž se sestává velká část textu. Trapidová říká, že jako čtenářku ji vždycky nudily dlouhé popisy, a proto se jako spisovatelka soustřeďuje na dialog.⁶ Snad proto se briskný a vtípný obsah a hlavně tón vyprávění, popisu, komentáře a vypravěčských glos neliší od dialogických výměn slov a slovních přestřelek. Nese se ve stejně humorném a argumentativním duchu, jakoby vypravěč tak nabízel svou provokativní stranu dialogu čtenáři:

Dům byl uvnitř školního komplexu a ze všech jeho místností bylo každou hodinu slyšet odbíjení školních hodin na věži. Rolanda neodra-

zovalo, že dům nemá ústřední topení. Byl ochoten každé ráno obstarat zapálení starých ruských kamen, a co se zbytku domu týče, nabádat rodinu, aby se zahřáli rychlou procházkou a rozumně se oblékali.⁷

Rolandův konservatismus, tradicionalistický i politický, slouží Trapidové v *Chrámech radosti* jako spolehlivý zdroj komedie, která nepostrádá i kritický osten:

Roland se dobromyslně zasmál. Zdálo se mu automaticky zábavné, že Alice má babičku ze severu. Políbil ji a blahosklonně se k ní obrátil, s družnou loajálností, jako vždy...

„Nahoře na severu stejně každý volí Labour, Alice. Tak co by mohla chudák babička dělat? Žije v Sovětské socialistické republice Chesterle-Street. Na severu mají stát jedné strany.“ (s. 120)

Vypravěčský/autorský odstup, kterým někteří autoři docilují komického efektu, není u Trapidové nikde patrný. Trapidová není pozorovatel z dálky, ba ani z povzdálí. Její vypravěč, se svým dobře vyvinutým smyslem pro komično, se naopak zdá být při tom: a to nejen při dění samotném, ale i při všech obecných otázkách, problémech a společenských diskurzích, které se románových postav a zápletek nějak dotýkají. Proto v Trapidové textu vládne jakási komická anarchie, kde humor, komedie a satirické šlehy pramení z různých zdrojů a směřují do různých stran. V *Potulném trubači* (*The Travelling Hornplayer*, 1998) dokáže vykresat komedii z klíše romantických příběhů pro dívky nebo i oblíbené dívčí četby pro mladší školačky.⁸ Stejná strategie vzbudí veselí i nad „tipy k podávání“ na etiketách polotovarů a pochoutek (s. 17).

Vedle jazyka dialogů a vypravěčského hlasu se komičnu v Trapidové románech daří také v situační komedii. I když zde hrozí nebezpečí, že některé scény mohou vyznít uměle, většinou se Trapidová takovým nástrahám dokáže vyhnout. V *Chrámech radosti* nakonec působí autenticky i fraškovitá epizoda, v níž stydlivá a sexuálně nepoučená hrdinka, studentka Oxfordské univerzity Alice Pillingová, sjede s autem z mostu do řeky, když se jí zmocní panika pod tlakem Rolandova rozhodnutí, že je na čase zkusit sex. Přestože autorka poměrně odvážnými sexuálními scénami v žádném ze svých románů nešetří, nemezuje se v nich komedie jen na narážky na sexuální lidskou komedii, ať jde o jakkoliv vděčné téma. Když se Alice zajímá o podnájem v domě Dr. Davida Morgana a jeho kalifornské manželky Maye, otevřou se jí dveře na následující scénu:

„Pojďte dál,“ řekl David a beznadějně se rozhlížel, bez velké naděje, kam by mohl odložit pánev.

„Není tu papír!“ ječelo dítě. „Davide! Není tu žádný papír!“

„Už jdu, Williame,“ zavolal mírně David a dal pánev Alici. Obsahovala připečenou lávu zpoila zuhelnatělého špenátu a popraskaného hrášku.

„Promiňte,“ řekl a zase se rozhlížel, v marné naději, že ve směsi harampádí na schodišti najde roli toaletního papíru.

„Není tu papír!“ ječelo vytrvale dítě. David se probíral štosem starých novin a, jak napadlo Alici, zkoušel jejich kvalitu.

„Promiňte,“ řekl opět.

(*Chrámy radosti*, s. 115–16)

Zmatky chaotické moderní domácnosti mohou vystřídat zmatky shakespearovské komedie nebo náhodná nemilá setkání a jiné projevy zákona schválnosti. Ani zamotané náhody a nedorozumění však u Trapidové nemají vždy jen komický dopad a mohou právě tak vést k trpkému, ba i tragickému zvratu. Trpkou, byť zdravou lekcí udělí náhoda Ali v *Noemově arše*, když uvidí, že její nejlepší přítelkyně a její stará láska, oba vždy významně nostalgicky přítomni v jejím životě, jsou milenci. Souhra vcelku komických náhod připraví Alici v *Chrámech radosti* jak o možnost usmíření s Rolandem, tak o možnost posledního setkání se znovu nalezenou, ale umírající, kamarádkou Jem. Večer karnevalových taškařic na svátek Halloween skončí znásilněním sedmnáctileté Pam v *Žonglování*. *Potulný trubač* začíná a je protkán tématickou nití truchlení nad ztrátou mladého života dívky Lydie, k níž došlo dílem nepozorného okamžiku pod koly auta, po té, co se stala nečekaným svědkem frašky manželského trojúhelníku.

V konečném souhrnu možno říci, že komedie Barbary Trapidové je tak trochu básnická: jako se básník snaží o nové, zvláštní a dosud nepoužité obrazy a formy vyjádření, Trapidová hledá vtipné zobrazení životních situací, které svým obsahem mohou být komedii na hony vzdáleny. Vzhledem k nezanebatelnému rozsahu těch aspektů trapidovského textu, kde se komedie přelévá do vážné, i tragické polohy, by tragikomedie jako označení alespoň některých, zvláště pozdějších, jejích románů, mohlo být na místě.

Žonglování

Barbara Trapidová našla výstižný název pro tezi svých próz v titulu románu *Žonglování* (Juggling, 1994). Žonglování, nikoliv v jeho přeneseném významu ve smyslu triků a podvodů, ale v základním smyslu pohybu ve složitě a vždy pre-

kerní rovnováze. Skutečný žonglér opravdu v *Žonglování* vystupuje a jeho obraz a inspirace provázejí dívku Kristýnu od dětských let. Kristýna se naučí žonglovat a žonglující klaun nadobude v jejím životě emblematického rozměru. Ale i ostatní trapidovští protagonisté žonglují, byť jejich žonglování balancuje mezilidské vztahy, společenské rozdíly, sociální problémy a kulturní rozdílnosti. Trapidové citlivost k otázkám kulturní rozdílnosti zřejmě souvisí s jejím jihoafrickým původem a skutečností, že v britské kultuře zapustila kořeny až v dospělosti. V *Noemově arše* se dokonce k této autobiografické situaci vrací a nechává svou hrdinku Ali zkusit dávku kulturního žonglování, když po letech života v Anglii vezme své dvě menší děti z nového manželství na svou první cestu zpět do Afriky.⁹ Navíc byli již Aliini rodiče evropští exulanti, a byli tedy dlouho v Africe vlastně cizinci:

Pamatovala si z vlastního dětství, jak zvláštní bylo, dívat se ze subtropické verandy na nádherně barevnou buganvílii a poslouchat matčino vyprávění o vinném sklepe v *Lindenstrasse vier und achtzig* a o tom, jak prádlo na půdě ztuhlo v noci mrazem. „Bílá prostěradla stála jako duchové,“ říkala její matka. Ale Ali nevěděla, co jsou sklepy a půdy... (*Noemova archa*, s. 15)

Aliino žonglování kulturních nuancí má ještě americkou dimenzi, která přibyla do jejího života, když poznala Noa. (Americký manžel, dokonce s italskými předky, vystupuje i v *Chrámech radosti* a v *Žonglování*.) Přes svou různorodou kulturní zkušenost však Ali není nadšenou zastánkyní, nebo alespoň konzumentkou, multikulturalismu ve smyslu nekritického přijímání všeho, co jiné kultury nabízejí, jen jako jiné kulturní zkušenosti. Například její pohled na New York je zničující:

... pro Ali byl [New York] jako chodící psychiatrická léčebna, strašná vize pekla od Hieronyma Bosche. Strašil ji pohled na halucinující lidi v metru, zírající šílenýma očima nebo se zkrvavenou rozbitou hlavou ... (*Noemova archa*, s. 31)

Ali byla vždy ochotná přijímat jinakost jiných kultur v případě jednotlivců s obdivem, ba i láskou, avšak ne jako povinný princip, ale jako součást individuality člověka hodného náklonnosti:

„Celou dobu jsem měla drahou přítelkyni jménem Julie Horowitzová,“ řekla Ali. „Byly jsme spolu celou střední školu. Asi to bylo kvůli ní, že

se mně vždycky svěštější aspekty židovské kultury zdály tak přitažlivé, i když musím přiznat, že Mervyn a jeho matka mě z toho skoro vyléčili. ... Úplně jsem se zamilovala do toho, jak její otec o Pasche vždycky rozdobil maces a oznámil „Tiky Bochu pristi tyten je chlepa.“ Přijel lodí z Východní Evropy v deseti letech, ale nikdy nepřestal mluvit jako komická figurka přistěhovalce.“ (s. 104–105)

Zkušenost Ali poučila, jak nesnadné ve skutečnosti je pochopit, nebo se sžít s jinou kulturou. Juliina slova na adresu literárního pokusu Aliina bývalého manžela Mervyna Bobrowa vyjadřují stejný názor a zřejmě také názor Trapidové samotné, která zastává kritický postoj k současné britské módní vlně oblíbených psát románů zasazených v cizině.¹⁰

„Říká, že píše román,“ řekla Julie. „Psát o Jižní Africe je teď samozřejmě ohromně chic. Bude tady dva měsíce vysedávat v univerzitní kavárně a pak odjede a napíše nějaký vysokomyslný blábol, plný prachu a ostnatého drátu, za který dostane zálohu nakladatele a potom štos obdivných britských deníků napíše, že zachytil „pravou vůni *veldu*.“ Jakoby ti chudáci auslandři uměli rozeznat vůni *veldu* od vůně smažených chapatis.“ (s. 205)

Přestože u Trapidové pocítujeme všudypřítomnost multikulturní zkušenosti (i v mnohem pozdějším *Potulném trubači* zní německé a židovské rezonance a objevují se francouzské a italské vazby), v popředí jejích románů stojí ženská zkušenost jejích hrdinek ve vztahu k jejich živému i neživému okolí. Sexuální zkušenost, tedy sexuální touhu a potřebu, ale i omezení a toleranci, debatuje již *Noemova archa* – na svou dobu velmi odvážný román, s odvážným jazykem sexuálních vztahů. Nedá se však říci, že sexualita Trapidové románům dominuje, i když se jí dostává nemalé pozornosti. V *Chrámech radosti* se Alice Pillingové sexuální svoboda 80. let příliš nedotkla a její, na svou dobu necharakteristická, sexuální nejistota a zdrženlivost se podílí, byť ne v hlavní roli, na jejím společenském žonglování. Spojitost autorky – ženy – s hlavními hrdinkami – opět ženami – a tematikou sexuality, společenských vztahů a ženské zkušenosti přirozeně vede k očekávání feministických postojů a feministické odezvy. Možná překvapivě se tento předpoklad u Trapidové vůbec nenaplnuje. Její hrdinky, ať jsou jakkoliv nezávislé, idiosynkratické, možná až excentrické, nezastávají typické, ani proklamované feministické postoje, a snad proto není Trapidová u feministické kritiky přijímána pozitivně.¹¹ Podle jejích vlastních slov jí femi-

nistky vyčítají, že má příliš ráda muže a že jim ve svých románech přenechává všechny dobré a zajímavé repliky. Trapidová přiznává, že ji tento postoj ze strany feministické kritiky překvapil, ale protože se sama za feministku nepovažuje, nijak ji feministická kritika netrápí.¹² Dokonce, ale možná nevědomky, převrací jeden ze známých feministických stereotypů sexismu v jazyce, když mladá Camilla (*Noemova archa*) svede mnohem staršího Arnieho a prohlásí, že ho „musela mít“ (s. 278). Podle feministického schématu obrat v mužském slovníku sexuálního kontextu „měl jsem ji“, dokládá mužskou dominantní roli v patriarchální společnosti. V každém případě je však Trapidové kritický pohled na „patriarchát“ *Noemovy archy* i ostatních románů nesporný. Ojedinelé ovšem nejsou ani výpady proti excesům feministické kritické teorie, jaké najdeme i například u A.S. Byattové.¹³ V románu *Potulný trubáč* učiní Trapidová terčem takové kritiky Soniu, módní mediální propagátorku všeho stylového v rámci módního kulturního diskurzu: „Umění je oblast, kterou začala [Sonia] kolonizovat zcela nedávno a právě dokončila článek pro populární časopis, kde vysvětluje, že Mantegnův *Kristus vcházející do tlamy pekla* je vlastně paranoidní mužská noční můra o tom, jak je chce vcucnout gigantická vagína. Sonia je odpovědí Bílé bohyně všem mužům, kteří v Chryslerově budově vidí monument své vlastní falické potence“ (s. 69).

Přestože vývoj Trapidové próz směřuje k větší literárnosti v rovině idejí, dialogy, které je převážně naplňují, vycházejí ze současné společenské situace a jejích aktuálních problémů. A vedle pro a proti feministických idejí a již dříve zmíněných národních a kulturních rozdílů, přijdou pod kritický drobnohled i politické události a britská třídní senzibilita. Má se zato, že právě nebritský původ Trapidové ji činí citlivější vůči bizarnostem britského třídního povědomí. Převážně v této rovině se odehrává Trapidové první román *Bratr známějšího Jacka*¹⁴ z roku 1982. Jeho hrdinka a vypravěčka Kateřina v něm popisuje historii svého vztahu k rodině Goldmanových, od své první pozoruhodné návštěvy k pozdějšímu vlastnímu členství v této rodině, navíc stvrzeném dalším přírůstkem k ní. Pro Kateřinu, vychovanou v duchu předválečných tradic upjatou matkou a soukromou dívčí školou, je chaotická domácnost profesora filozofie z londýnské univerzity, Jacoba Goldmana, školou života. Trapidová zde nakupila do vypravěččina příběhu humorně kritický pohled na britská 60. léta, jejich levicový intelektualismus, progresivní metody domácí i školní výchovy, bezbřehou toleranci a otevřenost i méně tolerantní reakce starších generací: z hlediska 80. let politicky nekorektní „moudrost“ Kateřininy matky o homosexualitě, o Židech a o maskulinitě. Ve světle zkostnatělých postojů Kateřininy matky se pak zdá méně paradoxní třídní nesoulad mezi levicovou intelektuální střední

vrstvou a konzervativní vyšší střední vrstvou, z níž pocházela a jíž byla zavržena pro nevhodný sňatek i Goldmanova manželka Jane.

K politické debatě o účinnosti různých postojů v kampani proti apartheidu v Jižní Africe využila Trapidová stránek *Noemovy archy*:

„Ale nejsi z toho nervózní?“ řekla Ali, „Jak všichni mají srdce na dlani, přestože ví, že žijí v policejním státě. Jak se všichni chtějí účastnit protestů. Co s nimi bude, až vyjedou tanky?“

„Až vyjedou tanky, předpovídám, že většina jich bude sedět u telefonu a zachraňovat své akcie“, řekla Julie jedovatě. „Je to již známý proces, kterému se říká vyměknutí. Stává se nám to všem.“ (s. 204)

Aliino zklamání nad tím, jak se stále věci v Jižní Africe mají, a Juliin pohled ze strany těch, kteří neodešli, jistě odráží Trapidové vlastní zkušenost a snad i traumatické dilema těch, kteří odešli. V jejich dalších románech se však politika a politické postoje projevují v čím dál menší míře.

Od Kouzelné flétny ke Krásné mlynářce

Společenský realismus románů Trapidové nenaplnuje příslib jejich enigmatických titulů, i když se přinejmenším od třetího románu *Chrám radosti* projevuje citelná snaha o zliterárnění její prózy. *Chrám radosti* se opírají o aluze k Mozartově *Kouzelné flétně*, které však, jako konečně i opera samotná, ať už co do interpretací libreta nebo pozadí jejího vzniku, zůstávají vágně mysteriózní. *Kouzelná flétna* začne hrát roli v životě hrdinky románu Alice Pillingové hned na začátku jejího příběhu, když do její třídy v soukromé dívčí škole přibude svérázná stipendistka Jem McCrailová. Sečtělá a bujnou obrazovností nadaná Jem dá Alici nahlédnout do světa za omezenými hranicemi šedivé průměrnosti její středostavovské rodiny a školy a když stejně náhle a nečekaně Jem z Alicina života zase zmizí (a je trpce postrádána), stane se *Kouzelná flétna* pro Alici jakýmsi magickým pojmem. V poslední kapitole románu nazvané „Velekněz a démonický padrone“ se motivy z *Kouzelné flétny* uplatňují výrazněji. Osudným i osudovým by bylo možno nazvat melodramatický večer, kdy se Alice chystá jít do opery na *Kouzelnou flétnu* a po několika letech obdrží dlouho marně očekávaný dopis od Jem, aby se dověděla, že její přítelkyně umírá na rakovinu a už co nevidět zemře při porodu svého dítěte. Zároveň se na už tak dramatické scéně objeví americký nakladatel Giovanni Angeletti ve večerním obleku, jakoby vystoupil Sarastro z posledního obrazu *Kouzelné flétny*. Avšak v hledání paralel s pohádkovým dějem opery bychom asi

příliš neuspěli. Pokud Jem prošla před smrtí úspěšně zkouškami ‚Chrámu rozumu, přírody a moudrosti‘, byl jejím Sarastrem Páter Mullholland v klášterní nemocnici pro umírající. Alice si do role svého Sarastra na cestu chrámy radosti dosadila Giovanniho Angelettiho, zatímco čestný princ Tamino se z děje románu nenápadně vytratil. Nakonec zjistíme, že nejjistější, a snad i jediná, paralela mezi oběma texty spočívá v jejich zároveň vážném, mysteriózním i komickém tónu.

Hra s rezonancemi s *Kouzelnou flétnou* není jediným pokusem o prolínání textů v *Chrámech radosti*. Je zde ještě Jemina juvenálie *Moje poslední vévodkyně*, zcizená, ztracená, objevená, v nebezpečí plagiarizace a zasahující do osudů protagonistů hlavního textu. Trapidová zde sice nepracuje přímo s textem v textu, ale zkouší další obdobu oblíbené metarománové debaty o psaní, jak se s ní můžeme setkat v prózách Muriel Sparkové, A.S. Byattové, Anity Brooknerové a dalších současných britských autorek.

V anglické literatuře není neobvyklé evokovat shakespearovské rezonance, ať už jde o přímý autorský záměr, nebo jen o kritickou interpretaci. U komického románu se připomínají shakespearovské nástroje komedie v podobě záměn dvojčat, přestrojení, zmatků, karnevalového veselí i taškařic hrubšího zrna, s celou škálou slovního humoru a slovních hříček. Například Randall Stevenson upozorňuje na podobnosti s Shakespearovými komediemi v poválečném díle Henryho Greena.¹⁵ Iris Murdochová hojně využívala Shakespearova díla hlavně jako inspirace, i když u ní nechybí ani hmatatelnější vlivy a přímé narážky. Angela Carterová založila svůj poslední román *Chytré děti* (Wise Children, 1991) na husté mapě shakespearovských narážek. Barbara Trapidová proto není výjimkou, ani když si vypůjčuje velikého Barda ke komickým účelům ve svém románu *Žonglování*, zvláště když si uvědomíme, že román vyšel v roce 1994 v kontextu horké debaty o Shakespearovi, jeho díle a mýtu, tedy v kontextu shakespearovských studií na konci 20. století. V eseji o Shakespearových komediích pro svého oxfordského tutora studentka Christina Angelettiová píše:

Komedie jsou v dnešní době mnohem víc okay než tragédie, protože jsou mnohem víc okay o ženách. Uznávají, že ženy tvoří polovinu lidské rasy. Mezi dramatis personae je více žen a je jim dovoleno mluvit. A nejen mluvit, ale i v přítomnosti mužského pohlaví oponovat, podněcovat a vyslovit lechtivé vtípky. A některé z nich jsou dokonce nepokrytě jiné, jako například krásná Olivia. (*Žonglování*, s. 221)

V duchu současné shakespearovské debaty se jiskří i lapidární tvrzení, že „tragédií komedií je, že zatímco sex táhne muže a ženy k sobě, gender je od sebe

odpuzue“ (s. 220). Z shakespeareovského kontextu se do textu Trapidové románu zřetelně prolíná příběh odloučených dvojčat, homosexuální vztahy a androgynie. Zatímco studentka Christina se ve svém eseji podivuje nad sexuální flexibilitou Shakespeareovy doby, její matka Alice naváže lesbický vztah s její přítelkyní a spolužačkou.

Olivia se zamiluje do Violy, která předstírá, že je páže.

Phebe se zamiluje do Rosalindy, která předstírá, že je páže.

Orlando se dvoří Ganymedovi, který předstírá, že je páže.

Hrabě Orsino nabízí manželství svému pázeti, které je Viola předstírající, že je páže.

(s. 221–22)

Ani feministická literární věda, jejíž představitelky obvykle obviňují Shakespeara ze sexismu, neshrnula protagonisty jeho největších tragédií do jednoho pytle především jako představitele mužského egoismu, jak pojala svůj další esej o Shakespeareových tragédiích Christina: „Všichni [jsou] vážné případy rakovinného bujení vlastního ego. Pohleďte na mne. Podívejte se, jak zaplňuji scénu. Dokonce i když umírám. JÁ, JÁ SÁM a zase JÁ“ (s. 225). Christininu aktualizace shakespeareovské analýzy se však nepřenáší do akademické kritické debaty, ale do vlastní zkušenosti, kde vidí podobnost mezi kultem vlastního ego tragických hrdinů a svého tutora a zadavatele eseje, a hlavně pak svého otce Giovanniho Angelettiho, s nímž jsme se již setkali na konci předchozího románu *Chrám radosti* v trochu démonické, sugestivní podobě jakéhosi Sarastra z *Kouzelné flétny*, ale každopádně jako s dominantní mužskou postavou.

Barbara Trapidová opakovaně zdůrazňuje, že sama se literární vědou ani literární kritikou nezabývá a že u svých próz spíš čeká na podněty, které vyplnou z metaforického podtextu, než aby z komplikovaných metaforických obrazů vycházela. V *Potulném trubači* napsala Trapidová román o lásce a smrti, volně položený na třech vrstvách významových odkazů k jedné metafoře: v básních německého básníka Wilhelma Müllera z počátku 19. století, v Schubertově písni „Die Schöne Müllerin“ na Müllerova slova a ve zmínkách o fiktivním románu jednoho z protagonistů románu Trapidové, kterého Schubertova píseň údajně inspirovala. Trapidová přiznává, že ji samotnou zasáhla spojitost mezi láskou a smrtí v Schubertově písni v době, kdy sama utrpěla ztrátu blízkých osob.¹⁶ Avšak podobně jako v případě *Kouzelné flétny* v *Chrámech radosti* se raději nechejme unášet tóny metafory než hledáním spojitostí a sledováním významů či vzorců, i když nás Trapidová k tomu svádí názvy kapitol složenými ze slov

Schubertovy a Müllerovy „Krásné mlynářky“ v němčině a v angličtině. Mimoto romantické pojetí lásky a smrti, které Trapidové hrdina – spisovatel Jonathan Goldman ve svém románu *Mám trumpetu, půjdu na cesty* shrnul do otázky, zda můžeme zemřít láskou, posunuje Trapidová do daleko brutálnější současné roviny. Na počátku příběhu srazí a zabije auto mladou dívku Lydii, když vyběhne z domu, kde zřejmě přistihla Jonathana při mimomanželském sexuálním extempore s mediální hvězdou Soniou. Na konci románu vědí Stella a Izzy, že jsou HIV pozitivní. Traumatické jsou v románu i vztahy rodičů a dětí, i v nich jde o lásku a smrt, s moderními komplikacemi rozvodů a jiných rozchodů.

Lorna Sageová vyslovila názor, že symbolika a motivy Trapidové románů souvisí s jejím zaujetím romantickou, zhusta neopětovanou láskou.¹⁷ Ve svém krátkém informačním textu o díle Barbary Trapidové ovšem Sageová blíže nevysvětluje, co rozumí pod pojmem romantická láska. Sorva může mít na mysli středověký dvorský román nebo alespoň dvornější minulá staletí, jistě ani nemůže spojovat Trapidové prózu s moderními romanci populárního románu. S termínem nelze souhlasit ani v případě, že si Lorna Sageová myslí, že v našem přísně neromantickém věku láska již neexistuje. Na Trapidové psaní o lásce není nic romantického. Je to jen spisovatelčin pronikavý vtíp, britský humor a svérázná soběstačnost jejích hrdinek, které čtenáři dají trošku nahlédnout do skrytých zákoutí citového života, ale zároveň pevně drží na uzdě jakékoliv melodramatické tendence. Mimoto se u Trapidové v mnoha případech jedná o lásku, nebo její absenci, ve vztazích mezi rodiči a dětmi nebo sourozenci, a tedy vůbec ne o lásku romantickou podle jakékoli definice. Ale možná se i v psaní o lásce dá u Trapidové mluvit o vývojové tendenci – od vztahů převážně partnerských v prvních románech, k mnohem širší škále vztahů, v nichž láska má své místo. Paralelně s větší tématickou bohatostí se rozvíjí i literární imaginace pozdějších románů k intertextuální metaforice, k bizarním, někdy téměř fantastickým situacím i k odvážnější poetice narativních hlasů a časového schématu. Všech pět dosavadních románů Barbary Trapidové však nese nezaměnitelný punc jejího neodolatelného humoru.

Poznámky:

- 1 Viz J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: André Deutsch 1977, revised edition 1979, Harmondsworth: Penguin Books 1982, 619, 623.
- 2 Ibid., 828, 831–2.
- 3 Randall Stevenson, *The British Novel Since the Thirties*. London: Batsford 1986, 54, 187.
- 4 Barbara Trapidová mluvila o svém obdivu k dílu Iris Murdochové na Semináři se současnými britskými autory v Kostelci nad Černými lesy pořádaném Britskou radou v březnu 2001.

- 5 *Noah's Ark*. London: Gollancz 1984; Black Swan 1985, 102.
- 6 Trapidové komentář o vlastní tvorbě, jak o ní mluvila na Semináři v Kostelci nad Černými lesy.
- 7 *Temples of Delight*. London: Michael Joseph 1990; Harmondsworth: Penguin Books 1991, 164.
- 8 *The Travelling Hornplayer*. London: Hamish Hamilton 1998; Harmondsworth: Penguin Books 1999, 11–16.
- 9 „Autobiografická“ zde musí skutečně být jen situace zeměpisná, protože Barbara Trapidová popírá autobiografické rysy ve své próze, jak jasně prohlásila na semináři Britské rady v Kostelci nad Černými lesy v březnu 2001.
- 10 Trapidová vyjímá ze svého kritického postoje autory jako Michèle Robertsovou, která píše o Francii přirozeně, protože je napůl francouzského původu a její francouzská zkušenost je autentická a dlouhodobá.
- 11 V obsáhlé slovníkové publikaci *The Feminist Companion to Literature in English. Women Writers from the Middle Ages to the Present* autorem Virginie Blainové, Patricie Clementsové a Isobel Grundyové (London: Batsford 1990) se její jméno vůbec nevyskytuje.
- 12 Z vystoupení Barbary Trapidové na literárním semináři Britské rady v Kostelci nad Černými lesy v březnu 2001.
- 13 Viz kapitolu o A.S. Byattové a jejím románu *Posedlost* IN Milada Franková, *Britské spisovatelky na konci tisíciletí*. Brno: Masarykova univerzita 1999.
- 14 *Brother of the More Famous Jack*. London: Gollancz 1982, Harmondsworth: Penguin Books 1998.
- 15 Randall Stevenson. *The British Novel Since the Thirties*. London: Batsford 1986, 81.
- 16 Ze čtení a komentáře Barbary Trapidové v Kostelci nad Černými lesy na Literárním semináři Britské rady v březnu 2001.
- 17 Viz Lorna Sage, *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*. Cambridge: Cambridge University Press 1999, 630.