

Franková, Milada

Susan Hillová (nar. 1942)

In: Franková, Milada. *Britské spisovatelky na konci tisíciletí*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1999, pp. 91-105

ISBN 8021021489

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105026>

Access Date: 17. 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.

Susan Hillová (nar. 1942)

Dělení uměleckého vývoje spisovatele na různá období se často může jevit jako umělé nebo samoučelné. Dosavadní dílo Susan Hillové však může být příkladem dvou zřetelně rozdílných tvůrčích fází, které takovéto dělení činí opodstatněným hned z několika důvodů. Nejenže mezi posledním románem prvního období a prvním následujícího období uplynulo devět let (*Na jaře toho roku*, In the Springtime of the Year, 1974; *Žena v černém*, The Woman in Black, 1983), ale je zde i nápadná změna žánru doprovázená proklamovanou změnou zaměru. Osm románů Hillové, počítáme-li i první dva, podle samotné autorky „učednické“ z počátku 60. let, řazených spolu s třemi svazky povídek do prvního období, jsou realistická díla s určitou dávkou expresionismu a se závažnou tematikou. Dlouhá odmlka po sňatku s shakespearologem Stanley Wellsem v roce 1975, vyplněná kromě mateřství řadou rozhlasových her, knížkami pro děti a populárními publikacemi o Anglii, také přinesla prohlášení Hillové, že s „vážnou“ literaturou skončila, protože již není schopna psát beletrii, která u ní vycházela z potřeby kompenzovat nějaké neurčité prázdno, jež v jejím životě přestalo existovat.¹ Rané dílo Susan Hillové se tak jeví těsně spjaté s jejím osobním životem, alespoň pokud se týče původu inspirace a důvodu k psaní. Pečeť vlastní zkušenosti nesou její romány prvního období také v tom, že jimi prostupuje motiv izolace a okleštěných lidských vztahů, v nichž se jejich protagonisté nacházejí a které mají paralelu v jejím vlastním dětství jedináčka závislého na rodičích, bez kamarádů vlastního věku. Opakující se tematika jedinců chycených v sevření těsného emocionálního vztahu k jedné osobě, a tím v bezvýchodném dilematu, jakoby vystupovala z metaforiky titulu Hillové prvotiny *Ohrada* (The Enclosure, 1961), kterou napsala již jako devatenáctiletá studentka. Neschopnost vytvářet vztahy s jinými lidmi není jediným nebezpečím takového uzavřeného, omezujícího vztahu, například posesivní matky se synem nebo dcerou (*Dámy a pánové*, Gentlemen and Ladies, 1968; *Změna k lepšímu*, A Change for the Better, 1969). V jednom z nejznámějších románů Hillové, *Jsem král hradu* (I'm the King of the Castle, 1970), skončí neúspěšný pokus dvou chlapců prolomit ohradu a vymanit se z obdobně ohraničujícího vztahu sebevraždou jednoho z nich. Ani hrdinové jiných příběhů nevycházejí z podobných životních situací vítězně, ve smyslu úspěšného úniku z citových nebo společenských pout, nanejvýš se smiřují se svým osudem, který pochopí jako součást lidského údělu vymezeného smrtelností. Toto východisko má u Hillové náboženský podtext.

V 70. letech se Susan Hillová těšila značné čtenářské popularitě i pozornosti kritiky, o čemž svědčí známé literární ceny získané za román *Jsem král hradu* (Somerset Maugham Award) a za následující knihu *Pták noci* (*The Bird of Night*, 1972) (Whitbread Award). Nicméně feministická kritika nepřijímala dílo Hillové bez výhrad, které jsou v zásadě shodné pro všechny spisovatelky nepíšící přímo ve prospěch a v duchu „ženského boje“. Rosemary Jacksonová² postrádá v jejích románech primární zájem o ženy a kritiku jejich podřízeného postavení ve společnosti, nenachází ani zvýrazněný obraz ženského vědomí, který by měl v některém příběhu centrální důležitost. Přesto se domnívá, že celkový přístup Hillové je feministický, jelikož zobrazuje slabé ženské románové postavy jako oběti „mužského světa“, který je zahnal do strachu a pasivity, protože nevědí, jak žít ve světě, který jim nepatří. Takto postavená problematika pak zahrnuje i otázky ženského útlaku a přežití v patriarchální společnosti. S feministickým přístupem se však podle Jacksonové Hillová neztotožňuje pasivitou svých východisek. Proti jejímu temnému a chladnému světu s metaforou marnosti a smrti není obraz rodinného života a lásky dostatečně přesvědčující alternativou. Jacksonová postrádá u Hillové důvěru v ženskou sílu a jistotu, že ženy jsou schopny kontroly nad svým osudem. Z pozice radikální feministické kritiky 70. let vidí Jacksonová dokonce důvod úspěchu Hillové u tradiční literární kritiky v tom, že umlčuje hlasy svých i tak neprůbojných hrdinek tradičním poraženectvím.

Návrat Hillové k beletrii v 80. letech byl překvapením nejen vzhledem k dlouhé přestávce od posledního silně autobiografického románu *Na jaře toho roku* (*In the Spring of the Year*, 1974) a vzhledem k jejímu odřeknutí se románu jako tvůrčího média, ale hlavně proto, že její nové dílo bylo klasifikováno jako antiromán.³ Zdá se, že *Žena v černém* v roce 1983 tak otevřela v tvorbě Hillové nové období, kde zatím převládá populární žánr strašidelného příběhu, i když bestseller z roku 1991 *Vzduch a andělé* (*Air and Angels*) se této kategorii vymyká. Nedá se však ani tvrdit, že se jedná o úplný tvůrčí zlom a že půda pro tyto nové romány nebyla do jisté míry připravena již v prvním období, vzpomeneme-li na zlověstné obrazy černé vrány či můry nebo sovy jako předzvěsti neštěstí a smrti. Kromě strašidelných prvků si naopak nelze nepovšimnout také nesporné spojitosti mezi vůdčím motivem života v uzavřeném prostoru z raných románů a jeho obdobou — chladnou pastí strachu či obsese, které pohlcují hrdiny těchto románů nových.

Anglie pastorály a strašidelných příběhů

Venkovská idyla plná klidu a jasu a temný strašidelný příběh se mohou jevit jako protipóly, spojují je však nejméně dva společné rysy: jsou to formy romantizující a obě mají v anglické literatuře dlouhou tradici. Od renesanční pastorální

poezie a Shakespearových dramát se krásy anglické krajiny vždy znovu objevovaly v různých podobách ve verších i próze. Gotický román, strašidelný příběh z konce 18. století, jehož věčným prototypem se staly *Záhady Udolfa* (Mysteries of Udolpho, 1794) Ann Radcliffové, taktéž zanechal nesmazatelnou stopu častých návratů. V naší éře se prvky idylické pastorály zvláště silně uplatnily v povědomí „malé Anglie“ v 50. letech, s patriotickým podtónem obrany proti rozpadu Impéria, poválečné amerikanizaci a novým myšlenkovým trendům z kontinentální Evropy. Zřetelné rysy gotického románu nesou některé prózy Iris Murdochové z 60. let (*Jednorozec*, *The Unicorn*, 1966 ; *Italské děvče*, *The Italian Girl*, 1967), jako blízké gotickému románu jmenuje Randall Stevenson⁴ dílo Beryl Bainbridgeové, Martina Amise, Iana McEwana a Williama Trevora v 70. letech. Stevenson zde ovšem nezachází do podrobného srovnání s žánrem gotického románu, ale jde mu spíš o „gotické vidění“, které chápe jako temný makabrozní pohled na svět a domnívá se, že u některých autorů mohl být reakcí na neutěšené společenské jevy. Romány Stevensonem zmíněných autorů se vyznačují směřováním makabroznosti s každodenním současným životem, jehož špatnost a perveznost prostupuje černý humor s výsledným efektem bezcitnosti a nezájmu o morální konvence.

Gotické romány Susan Hillové z 80. a 90. let jsou docela jiné. Široká náruč postmodernismu přijala oživené staré žánry v jejich autentické podobě, jakož i legitimizovala populární žánry, které dosud stály na pokraji zájmu „vážné“ literatury, přestože právě duchařské povídky psala od poloviny minulého století i celá řada renomovaných spisovatelů — dnes klasiků. V *Ženě v černém* (*The Woman in Black*, 1983) a v *Zamlženém zrcadle* (*The Mist in the Mirror*, 1992) vytvořila Hillová inteligentní pastiše strašidelných příběhů minulého století, které si se svými předchůdci v ničem nezadají. Jejich zdůrazněný pastorální element pak možná souvisí spíš s autorčinými nebeletristickými publikacemi z nedávné doby, které jsou jakousi idylou venkovského života.⁵ Oba romány spojuje celá řada podobností. Oba jsou typicky zasazené do přízračné atmosféry anglického pozdního mlhavého podzimu a ani úvodní kapitoly, které jsou součástí okrajového rámce vyprávění ve vyprávění, nepostrádají příslib napětí, přičemž předtucha něčeho hrozivého a neznámého se vkrádá do textu od samého začátku. Všechny vypravěčské hlasy jsou mužské a posun v osobě vypravěče zcela distancuje autorský hlas a zdůrazňuje tajemnou jedinečnost zkušenosti vyprávěné v první osobě. I když v *Ženě v černém* jsou oba vypravěči stejná osoba, posun v čase, do doby před padesáti lety, a změna média — pan Kipps se chystá svůj příběh psát — sehrávají stejnou distancující roli.

Napětí Hillová zručně buduje a stupňuje za pomoci typických nástrojů klasického hororu. *Žena v černém* začíná v husté londýnské mlze náznakovým popisem podivného osamělého venkovského domu právě zesnulé klientky advokátní kanceláře. Už cestou vlakem na sever, kde se má zúčastnit pohřbu

a vyřídit pozůstalost, se mladý zástupce kanceláře setkává s narážkami na hrozící nebezpečí. Napětí stoupá s neochotou místních obyvatel mu říci cokoliv konkrétního mimo mlhavá varování. Následuje zjevení ženy v černém, zlověstní ptáci na solisku a u starých hrobů v rozvalinách kláštera a sám strašidelný dům, k němuž je možno se dostat jen za odlivu po Stezce devíti životů a kde se v noci ozývá zvuk houpacího křesla z prázdného dětského pokoje a křik tonoucích obětí z močálu. Nad Kippsovým pocitem žalu a lítosti s oběťmi tragédie převládne nekontrolovatelný strach způsobený vědomím přítomnosti zla, které vyzáruje ze zlovolného pohledu ženy v černém. Doslova identické efekty tvoří fabuli *Zamlženého zrcadla*. V tmavém hostinci u londýnského přístavu, kam se James Monmouth prvně uchýlí po návratu do Anglie, kde nebyl od útlého dětství, se na něj kupí předzvěsti příštích hrůzných zážitků: ošklivý skřehotající papoušek, přízrak zuboženého chlapce a stejně nevysvětlitelná delirická scéna se stařenou v cikánských hávech za korálkovým závěsem. Opět zahalená varování, v tomto případě odrazující hrdinu od studia o cestovateli Conradu Vaneovi, jehož stopy po celá léta sledoval v Africe a Asii. Zamlžené zrcadlo, srdceryvný pláč chlapce a hrůzostrašné setkání s zatím nedefinovatelnou ďábelskou přítomností ve staré knihovně renomované školy pro chlapce z bohatých rodin, kde Vane studoval, představují další skok ve stupňování napětí. Vskutku gotické, sešlé a kletbou pronásledované rodinné sídlo Monmouthů, kaple s kryptou a jejich dramatický vstup do děje jsou až součástí klimaxu.

Dostatečně typické pro gotický román, jak jej psala Radcliffová, jsou i Hillové ostré kontrasty hororu s prosluněnou pastorální krajinou. Hned v úvodu *Ženy v černém* se nám nabízí utěšený obrázek anglického venkova s vesničkou stulenou v zákrutu řeky, živé ploty hlohů, vůně trav a polních květin. Dva muži na projížďce v bryčce umocňují nostalgii krajiny na počátku století. Kippsovu romantickou představu o teplém letním večeru za mírného vánku a ptačích trylků v rozvalinách kláštera u domu Na úhořích blatech přeruší studená realita listopadového soumraku a kroužící pták s hadím krkem.⁶ Stejně procítěně výmluvné popisy krás krajiny v *Zamlženém zrcadle* mají shakespearovsky patriotický nádech. Monmouth, který prožil svůj dosavadní život, pokud mu sahala paměť, mimo Anglii, cítí sounáležitost s anglickou krajinou a klimatem, které podvědomě identifikuje jako svůj domov: „S každou milí, kterou jsem ujel dál na sever, se mi zvedala nálada a když jsem všude kolem sebe viděl otevřené vřesoviště, začal jsem pocíťovat hluboké uspokojení. Byl jsem doma, toto byla známá místa, sem jsem patřil...“ (s. 144).⁷ Krajina vystupuje v obou románech ve dvou protichůdných rolích: zrádná nebezpečná scenerie močálů a vřesovišť, skučícího vichru a sinalého světla blesků za noční bouře jako pozadí a účinný nástroj gotického hororu a naopak benigní zátiší nostalgické pastorály.

Hranice mezi žánrem gotického románu a strašidelného příběhu s duchy (ghost story) je nevýrazná, neboť oba útvary používají mnoha společných prv-

ků. Na rozdíl od klasických gotických románů či gotických romancí nenajdeme u Hillové romantickou zápletku. Ženské postavy jsou marginální kromě eponimické ženy v černém, která je však obrazem zla a jako přízrak se pohybuje v jiné dimenzi. Nedočkáme se ani šťastného rozuzlení. Zlo, které dominovalo příběhu, vlastně není poraženo, protagonistům se pouze — i když s porážkou — podaří uniknout a mnohé zůstává neobjasněno. Kde Radcliffová ve svých románech podala nakonec vždy realistické vysvětlení nadpřirozených jevů, Hillová ani nezpochybnuje jejich autentičnost, ani je nezažehnává. Otevřenost konce obou románů ponechává jejich přízrakům možnost kdykoliv znovu zaútočit. Kippsovi se nikdy nedostane odpovědi, proč se žena v černém obrátila i proti němu, Monmouthovi nemá kdo povědět o historii jeho rodiny a o okolnostech jeho prvních pěti let života v Anglii, které pak vedly k jeho dlouhému exilu a z nichž se odvinulo celé drama románu. Nedožví se ani, kdo vlastně byl matně pamatovaný přízrak ženy v cikánských šátcích, při jehož spatření se ho zmocňoval stejně matně pamatovaný strach. Nabízí se otázka, zda jsou strašidelné či gotické příběhy Hillové srovnatelné s „gotickým viděním“ studií zla současnosti⁸, nebo zda jsou spíše experimentem formálního charakteru kombinujícím postmoderní hravost s britským trendem zachování „národního kulturního dědictví“ 80. let. Ve prospěch druhé alternativy svědčí mistrná evokace Anglie minulého století s Londýnem gentlemanských klubů, předvánočního trhu v Covent Garden, plynových lamp a kočičích hlav v ulicích, Anglie jízdy vlakem do odlehlých stanic, Anglie bohatých venkovských sídel a starých mravů, atmosféry docela jiného, minulého světa.⁹ Monmouthova silná pouta s tušenou minulostí ještě umocňují všeobecný dojem důležitosti historie a kořenů a jeho objevování Anglie je vlastně její stálou oslavou: „Protože po své noční procházce jsem si byl nadevšechno jist, že je to Anglie, kam skutečně patřím, a navíc, že jsem tam vždycky patřil od svého prvopočátku.“ (s. 25) Současné nám nemohou uniknout nové, hravé pokusy o subverzi formy a reality. Žena v černém byla kdysi milující matka, kterou viktoriánská morálka středních vrstev donutila vzdát se svého dítěte, protože nebyla vdaná. Toto vysvětlení jejího zla, viděno z dnešního kritického pohledu na viktoriánskou společnost, je silně znejistující element ve výstavbě gotické zápletky. Dnes módní problematizace reality vnucuje také nový podtext Monmouthovým pochybnostem o realitě nejen ve světle jeho přízračných zkušeností, ale i při pravděpodobnějších líčeních jeho nikdy nedoložených ani nevyvrácených dějů, která připomínají Ackroydovy romány založené na prolínání časových rovin dávné historie a současnosti.

Román *Vzduch a anděl*, který vznikl mezi oběma pojednanými strašidelnými příběhy, nepatří do kategorie gotického románu, přestože i jej charakterizuje určité přízračné zabarvení a u Hillové všudypřítomný pocit osamělosti. O to výraznější je impresionistická pastorála vtělená do obrazu dívky v bílých šatech se

slunečníkem stojící na mostě přes řeku Cam v Cambridgi počátku století. Úvahy o tom, zda se jedná o „vážný“ román oproti oběma strašidelným příběhům, tradičně považovaným za populární, lehký žánr, jsou rozporuplné a protirečící postmodernímu duchu stírání hranic mezi „vysokou“ a „populární“ kulturou, i když Anita Brooknerová v recenzi knihy ignoruje existenci *Ženy v černém* a mluví o prvním románu Hillové po šestnácti letech.¹⁰ Ať už považujeme její hodnocení za oprávněné či ne, s prvním tvůrčím obdobím Hillové spojuje *Vzduch a anděly* jeden pozoruhodný fakt, a to, že opět vytvořila román z básně. Obdobným způsobem jako se v roce 1971 nechala inspirovat k *Podivnému setkání* (Strange Meeting) stejnojmennou básní Wilfreda Owena (1893 — 1918) a jako „válečný“ básník Owen se vyslovila proti nesmyslnosti válečného vraždění¹¹, ztvárnila v románové podobě tentokrát verše Johna Donna (1572 — 1631). „Vzduch a andělé“ patří mezi Donnovy enigmatické milostné básně, jak také potvrzují její nesčetné a různorodé interpretace. Některé kritické pohledy nacházejí smysl básně v hledání a objevení pravého objektu a významu lásky, jiné vidí vývoj básně směřovat od idealizace lásky k její degradaci, protichůdné je i hodnocení duchovních a tělesných prvků básně jako neslučitelných nebo naopak jako vytvářejících harmonickou souhru. Shoda mezi kritiky nepanuje dokonce ani pokud se týče celkového tónu Donnovy básně, který je vykládán od tóniny urážlivé přes žertovně dráždivou až po hořkosladce melancholickou. Hillová, zdá se, zvolila tóninu poslední a vystavěla strukturu románu ve světle neoplatónského chápání lásky jako citu směřujícího od smyslů k rozumu a spirituálnímu pochopení.

Twice or thrice had I loved thee,
Before I knew thy face or name;
So in a voice, so in a shapeless flame
Angels affect us oft, and worshipped be;

Měl jsem tě párkrát v posteli,
než jméno poznal jsem a tvář,
tak jako hlas, jak netělesnou zář,
v níž zříme, uctíváme anděly;¹²

Thomas Cavendish je asi pětapadesátiletý cambridgeský don a kněz, vyrovnaný, vážný, bez zájmu o ženy. Náboženství chápe jako součást svého života, ale protože má nedůvěru v emoce, necítí ani náboženský zápal. Nedokázal by proto ani sám sobě vysvětlit, co vlastně pocituje jako jakousi ztrátu, nějakou nevyslovenou touhu.

Still when, to where thou wert, I came
some lovely glorious nothing I did see.

když jsem pad k tobě na polštář
nádherné nic však oči viděly.

Ta nevyslovená touha, Donnův beztvary plamen, dostane tvar v podobě mladičké dívky, kterou zahlédne s paraplíčkem na mostě a jejíž obraz jej začne pronásledovat. Když však je s dívkou seznámen, změní se jeho posedlost obrazem ve vášnivou lásku, které se ani nebrání.

But since my soul, whose child love is,
Takes limbs of flesh, and else could nothing do,
More subtle than the parent is
Love must not be, but take a body too;

Jak duše, v níž se láska rodí,
chce tělo, bez něj nedokáže být,
bezmocná bez něj od přírody,
láska se musí tělem přiodít.

Thomas vyhledává Kittinu společnost a když jsou na výletě v bouřce uvěznění v opuštěné chatrči u moře, přizná Kitty svůj vášnivý cit a ona mu dovolí, jako ve snu bez dotyku, zbožňovat její nahé tělo. Jak následující Donnovy verše jsou předmětem nejasností a sporů, do jaké míry významy a konotace jednotlivých slov vychylují závaží ve prospěch sensuality nebo spirituality, tak je i řešení Hillové přijímáno se smíšenými pocity. Anita Brooknerová vynáší kritický soud. Podle ní je *Vzduch a andělé* podivný román a předpovídá mu popularitu (v čemž se nemýlila, byl na seznamu bestsellerů), sama se však s krutým realismem táže, jak časté asi bylo Cavendishovo chování na počátku století a zda by dnes nebylo klasifikováno jako sexuální zneužití dítěte. Největší slabost románu pak vidí v tom, že „jeho odhodlaná nevinnost zakrývá úchylnost, dokonce zrůdnost.“¹³ Nicméně závěr básně i románu se vrací ke vzduchu a andělům, čistotě a rozdílnosti lásky mužské a ženské.

...

Then as an angel, face and wings
Of air, not pure as it, yet pure does wear,
So thy love may be my love's sphere;
Just such disparity,
As is 'twix air and angels' purity,
'Twix women's love and men's will ever be.

...

jak anděl v tváři, ve křídlech
ze vzduchu, který z nouze odívá,
má láska ve tvé sféru má.

Ty předěly,
co mezi vzduchem jsou a anděly,
vždy lásku žen a mužů oddělí.

Scholastické vysvětlení, že andělé se zjevují lidem v podobě přijatého těla ze vzduchu, také dodává, že toto čisté tělo je pak méně čisté než jejich spirituální bytí. Srovnání s lidskou láskou pak ukazuje ženskou lásku jako méně čistou než mužskou. Básníkův postoj je obvykle interpretován jako rezignované přijímání neměnné skutečnosti. Po scéně v chatrči u moře příbuzní Kitty odvezou a Cavendish už ji nikdy neuvidí. Konec románu se nese v tónu ztráty a rezignace, avšak klidné a naplněné, bez lítosti a výčitek. Pro Thomase Cavendishe se tento prožitek čisté lásky stal naplněním jeho života. Zdá se, že se poslední Donnovy verše promítají i zpětně do Cavendishova života jako jeho krédo a potvrzují, proč se nikdy neoženil, přestože o něj ženy usilovaly.

Podle Brooknerové však hlavní hrdina Cavendish, který se bláznivě zamiluje zcela v rozporu se svou povahou, a jeho dobrodružství působí jako excentrický rozmar ve srovnání se všemi nešťastnými ženami, jimiž se jeho okolí doslova hemží. Oproti gotickým příběhům zde Hillová dává ženské tematice široký prostor, i když, a zde můžeme souhlasit s Brooknerovou, v poněkud stereotypických postavách a situacích. Cavendishovi je nejbližší jeho neprovdaná sestra Georgina, která přes veškerou oddanou péči o bratra je si vědoma své neplodnosti a kompenzuje ji tradičně spolkovou prací pro „ženskou věc“ a netradičně občasnými fantaziemi o cestování po nebezpečných, neprobádaných místech světa. Cavendishe se snaží získat Florence, ovdovělá v 21 letech, která teď vybíjí energii zřizováním útulku pro svobodné matky, a přestože Thomase nemiluje, své pocity k němu sama identifikuje jako rozhodnutí, že ho chce za muže. Thea, která se oddala vzdělání a učí na ženské koleji, shrnuje postavení žen — akademiček a studentek v Cambridge taktó: „Ženy tady nikdo nerozmazluje. Jakákoliv nerozhodnost, zaváhání, náznak, že jsi méně než plně oddaná věci — a už se na to někdo radostně vrhne jako na kořist. Musíme být všechno co muži, ale dvojnásobně. A přesto ...zůstat ženami.“ (s. 59)¹⁴ I Lady Mooreheadová, všemi obdivovaná v Indii, která by mohla být příkladem ženy naplněné v manželství a mateřství, má pocit promarněného života, a proto posílá svou dceru Kitty do Cambridge za vzděláním. Méně privilegované ženy středních vrstev mají jen málo na vybranou: buď se snažit o přízeň muže, nebo zvolit smutný úděl guvernanky, nebo jako nešťastná Adéla Hemmingsová ve službách staré bohaté tety, najít svobodu v šílených procházkách nahá po noční Cambridge. Bez nadsázky všechny ženské postavy románu signalizují kritický postoj autorky k nerovnoprávnosti žen v přetrvávajícím viktoriánském uspořádání společnosti nejen na počátku století, ale, jak slyšíme v Theiných slovech nápadně podobných dnešní ženské rétorice, dodnes. Obrazy žen uvězněných v mužské sféře opět rezonují se závěrem Donnovy básně.

Nedá se však říci, že se u Hillové jedná o postoj feministický. Touha po osvobození ze zajetí okolností, po prolomení ohraničenosti promarněných životů, se prolíná všemi složkami románu. Pro Kitty se možnost svobody a volby otevírá, když šestnáctiletá přijíždí plná očekávání do vytoužené Anglie romantických básníků se vzrušenou jistotou, že všechno je možné. Její touha po rozletu má paralely v líčení povznášejícího členení nepřízni žvlů, jak se raduje z bouře na lodi, když jí víchř bije vlasy do očí a na rtech cítí chuť soli. Bouřila se i v Indii proti nesmyslným třídním bariérám a na lodi se spřátelí s misionářkou právě proto, že i tam platící hierarchie přikazuje její třídě se misionářům vyhýbat. Avšak nejen mladá Kitty, i ostatní protagonisté stále objevují sami sebe a často jsou překvapeni, jak málo se znají. Thomas, když je mu nabídnuto vedení koleje, v sobě náhle odhalí pocit touhy po moci, kterou by mu toto postavení dalo, a je znepokojen tímto svým objevem. V každém se skrývá nějaká vášeň, třeba neuvědomělá, sotva tušená pod pouty svazujících konvencí. Román vibruje soucitem nad potlačenými emocemi a nemožností úniku a metaforika vzduchu, ptáčeků, křidel a andělů podtrhává jeho intenzitu. Ve venkovském kostelíku po svém týdnu samoty a svobody v Norfolku zvedá Thomas hlavu ke klenbě a vidí „malé vyřezávané anděly se zvednutými křídly jakoby se každou chvíli mohli osvobodit a vzlétnout k výšinám.“ (s. 110) Tato oxymorická vize anděla, který představuje let, ale letět nemůže, protože je dřevěný, se opakuje i ve spojování ptačího letu s představou svobody lidí, kteří létat nemohou. V duchu básně Johna Donna se Hillová zřejmě inspirovala i renesanční oblibou pro slovní hříčky a paradoxy metafyzických básníků a dává volný průchod nejrůznějším vlastním konotovaným rezonancím. Vzduch a otevřená krajina jako nejzřejmější metafory touhy po svobodě nabývají ještě dalších významů: vzduch jako jednota jedince s historií, když se Thomasovi zdá, „že vzduch kolem něj víří modlitbou staletí“ (s. 72), a opět vzduch jako sjednocující element, když se při procházce ve víchřici a dešti „cítí docela spojen se vzduchem, bouří, zemí a temnotou.“ (s. 88) Takto uvědomovanou jednotu se vzduchem pak Hillová efektně uplatňuje v emocionálně vypjatých scénách, jako Thomasovo vyznání Kitty, kdy „vzduch po bouři voněl nekonečně sladce.“ (s. 267) Druhá část titulu románu je naopak využita v metaforice jen sporadicky a zdůrazňuje tak jedinečnost obrazu Kitty, která „září jako anděl ve své nevinnosti a naději“ (s. 139) a pro Cavendishe je krásnější než andělé.

Blízký poezii je *Vzduch a andělé* i svým zvláštním stylem fragmentu, často krátkých i křehkých medailonků, kterými Hillová výmluvně vtáhne čtenáře do děje, aby ho pak hádankovými odmlkami a skoky držela na odstup. V tomto smyslu můžeme snad uvažovat i o podobnosti s Donnovou poezií, která se přibližuje čtenáři konkrétními obrazy a jazykem, aby mu vzápětí unikla do eluzivní abstrakce. Oddělené obrázky, které někdy působí jako vzpomínkami opředená dobová fotografie, splňují zřejmě ještě další záměr. Jejich postavy jsou v nich

(za)chyceny, navždy uzavřeny, což ještě dokresluje často opakované „stál bez hnutí“ nebo „jako přimrazen“ (s. 28, 31, 41) a tušení nevyslovených myšlenek, nevyřčených otázek a nesdělených dojmů. Ani protagonisté *Vzduchu a andělů* nenajdou cestu ven ze svého uvěznění a rezignují s Donnovým, že to tak „vždycky bude“, což odpovídá i modelu románů Hillové z prvního období její tvorby. Hillová napsala báseň v románu a román jako báseň a měli bychom proto při jeho hodnocení uplatnit kriteria, která bývají někdy doporučována ke čtení Donnovy poezie: nesnažit se hledat kategorie, ale číst s otevřenou myslí.

V posledních letech se stalo módou psát pokračování slavných románů minulosti a *Paní de Winterovou* (Mrs. de Winter, 1993) se Susan Hillová připojila v této kontroverzní praxi k Emmě Tennantové, která napsala již několik pokračování románů Jane Austenové,¹⁶ či k americké autorce románu *Scarlett* (Alexandra Ripleyová, 1991) s hrdinkou *Jihu proti severu* (Gonne with the Wind, 1936) Margaret Mitchellové. I když *Paní de Winterová* může jako příběh stát docela dobře na vlastních nohách, samozřejmě předpokládá obeznámení s původním dílem Daphne du Maurierové *Mrtvá a živá* (Rebecca, 1938), ke kterému se Hillová vrací někde jen v narážkách, jinde naopak v jemných detailech. Takovouto promyšlenou chytrou hru prolínání staršího a nového textu by si čtenář neměl nechat ujít.

Dosud mladá druhá paní de Winterová se po deseti letech, včetně celé války, vynořuje z vyhnanství na různých místech Evropy, kam se s manželem uchýlili po katastrofálním odhalení o okolnostech smrti jeho první ženy Rebece a po požáru, který zničil jejich sídlo Manderley, a vypráví dál svůj příběh boje proti stínům minulosti. První část románu je oslavou anglické krajiny, jejich krás, tak dlouho postrádaných, a touhou po vlastním domově v Anglii. Znovu jsme tedy obklopeni extatickou pastorálou, která byla výrazným rysem i předcházející tvorby Hillové, nitky spojitosti však vedou i k du Maurierové, jejíž paní de Winterová tráví čas v cizině čtením o anglickém venkově a s ním „dýchá vzduch Anglie“, což jí pomáhá snášet žhavé nebe vyhnanství (s. 6). Když v románu Hillové kupují de Winterovi po návratu do Anglie Cobbett's Brake, starý venkovský dům s pozemky, nepodobný a vzdálený nešťastnému Manderley, nabízejí se přímé paralely bukolických scénérií obou míst.

Skok v čase mezi předválečným příběhem du Maurierové a poválečným pokračováním Hillové opodstatňuje posuny v náladách a postojích, k nimž v novém románu dochází. Hlavní hrdinka Hillové již není onou mladičkou nejistou ženou unášenou proudem událostí, které v *Mrtvé a živé* popisuje spíš jako vnější pozorovatel než jako jejich účastník. K její proměně dochází u Hillové postupně a její zpověď je niternější, vycházející víc z jejich myšlenek a pocitů než z vnějších zásahů. Paní de Winterová pomalu vystupuje z ulity neskutečného života v cizině, kde žila jen pro svého muže a chránila klid jeho duše, a začíná si uvě-

domovat sebe samu jako svébytnou osobu s vlastními tužbami. První projev tohoto vývoje přichází hned na počátku románu, kdy de Winterovi přijíždí do Anglie na pohřeb Maximovy sestry Beatrice. Návrat domů do Anglie zasáhne paní de Winterovou s nečekanou silou, a přestože neodolatelnou touhu zůstat cítí jako revoltu a zradu, nevzdává se jí. Překotný návrat do ciziny k jejich anonymní existenci věčných turistů bez domova a oživené přízraky minulosti ji poprvé začnou odcizovat muži, kterému dosud cele zasvětila svůj život. Hlas, který jí opětovně šeptá, že její muž je vrah, že zabil svou ženu, není hlas démonů, ale jejího probouzejícího se ego, které se začíná vidět jako oběť. Zprvu neuvědomělá touha po návratu do Anglie brzy krystalizuje v konkrétnější přání mít domov, vysněný dům, který by patřil jí, ne jako Manderley, kam nikdy nepatřila. Cobbett's Brake — s vlastnoručně vysázenou alejí ořešáků a živými sny o dětech — je již téměř hmatatelným výsledkem hrdinčina sebeuvědomění a její snahy po seberealizaci. Zatajení náhodného šokujícího setkání s Favellem v Londýně a pozdější, neméně zdrcující návštěvy paní Danversové na Cobbett's Brake sice vedla stará snaha uchránit Maxima od rozrušení a obav, stejně jako snaha uchránit jejich nový společný život, nicméně je také pokusem o samostatné jednání, o oproštění se od závislosti na hrůze z odhalení minulosti. Charakteristicky pro své dílo i v souladu s raně poválečným tradicionalismem anglické společnosti nenabízí Hillová ovšem žádné radikální řešení situace paní de Winterové. Její vývoj se odehrává v skrytu její mysli a malé vnější revolty z něj plynoucí jsou čitelné jen pro ni, ale sotva pro její okolí. Přesto prozrazuje vypravěčský hlas povědomí diskurzu mnohem pozdějšího, který nese známky vlivu nové feministické vlny sedmdesátých let, jejíž podněty zanechaly nezanedbatelné stopy v literární produkci posledních desetiletí.

Symptomatický pro celý příběh zůstává způsob, jak autorka zachází s hrdinčíným jménem. Její křestní jméno se v románu, stejně jako u du Maurierové, nevyskytuje, nikdo ji jím neoslovuje, ani její manžel. Pro svět je paní de Winterovou, ale ani toto jméno jí docela nepatří. Stále znovu ještě dochází k situacím, kdy jako jejího prvního rána na Manderley toto jméno dosud vlastní její temná předchůdkyně Rebeka, jejíž nápadný zjev a silnou osobnost se tiché „druhé“ paní de Winterová nikdy nepodařilo zastínit. Naopak k obrazu měnící se paní de Winterové přispívá zřetelný posun v charakterizaci Maxima de Wintera. K čtenáři se dostává ve dvou rovinách. Jednak přímým líčením některých drobných epizod, z nichž Maxim vychází jako člověk ponořený do temných nesdělných hlubin svého nitra, nahánějící strach a vyžadující oběti, a jednak v hrdinčíných myšlenkách, obavách a nočních můrách, které pro ni mají za následek pocit odcizení. Posun zaznamenává i rámcový autorčin záměr: zatímco u du Maurierové patří sympatie Maximovi a jeho vražda Rebeky je ospravedlněna zrůdností charakteru oběti, Hillová jej sice neodevzdá světské spravedlnosti, ale vyřkne nad ním jakýsi boží soud. Maximova smrt je však

zároveň i jeho rehabilitací, protože dát průchod spravedlnosti bylo jeho vlastní volbou.

Mrtvá a živá Daphne du Maurierové se řadí mezi moderní gotické romány či gotické romance. Této klasifikaci odpovídá prostředí osamělého starobylého Maderley, romantický příběh lásky i bezbranná hrdinka pronásledovaná přízrakem své předchůdkyně. Že pro Hillovou má tato forma nepochybnou přitažlivost, jsme mohli pozorovat u dvou předchozích próz, kde příslušnost k žánru románové gotiky a strašidelného příběhu ještě zdůrazňovalo zasazení děje do dnes už romanticky nazírané minulosti. Gotická hrdinka a kulisa osaměle stojícího starého šlechtického sídla, jak je nabízí román du Maurierové, poskytují působivou metaforiku pro dominantní téma díla Hillové, kterým je jedinec uvězněný v rigidních strukturách své psychické a společenské situace. Na rozdíl od *Ženy v černém* a *Zamřzeného zrcadla* však Hillová v *Paní de Winterové* rozvíjí formu žánru, kterou v obou předchozích případech plně zachovala v jejím tradičním tvaru. Výchozí gotickou situaci přejatou od du Maurierové modifikuje svým pokračujícím dějem a proměnami, kterými její postavy, signifikantně hlavní hrdinka, a jejich nové prostředí procházejí. Přitom Hillová rozrušuje uzavřenou strukturu gotického prostředí do té míry, že se můžeme spíš ptát, které prvky gotického románu zůstávají zachovány. Cobbett's Brake není tak docela osamělý a jeho noví obyvatelé se brzy seznámí se sousedy, mezi nimiž si paní de Winterová dokonce najde přítelkyni. Její představy o normálním rodinném životě s dětmi v Cobbett's Brake dávají její situaci současnou projekci a dále rozrušují předivo tajemné gotiky. Dlouho na sebe dají čekat skutečné zásahy strašidelné minulosti, na něž byl čtenář připravován jen našeptávajícími varovnými hlasy v mysli hrdinky. Juxtapozice maškarního plesu v *Mrtvé a živé*, kde nic netušící nová paní de Winterová na zlovolný návod paní Danversové šokuje přítomnou společnost kostýmem mrtvé Rebeky, a mnohem prostší čajové sešlosti v próze Hillové, kde nečekané objevení se Danversové je šokem jen pro paní de Winterovou a jejího muže, nám může posloužit jako měřítko gotické dimenze, v níž se Hillové román pohybuje. Jeho hrdinku už nepronásleduje ani tak přízrak mrtvé jako možná pomsta živých, kteří však ztratili mnoho na síle: z Favella se stal ošumělý alkoholik a paní Danversová nahání hrůzu jen svou chorobnou nenávisť. Dochází zde tedy k posunu celkového pojetí gotičnosti a strašidelnosti, i když Hillové nelze upřít mistrovství, s jakým stupňuje napětí příslušných scén. S emancipačním procesem hrdinky, která pomalu překračuje hranice svého vymezeného prostoru, se také rozevírá klaustrofobické prostředí gotického modelu románu.

Feministická kritika posledních let si všímá sexuálních hledisek románu du Maurierové s lesbickými implikacemi vztahu mezi Rebekou a paní Danversovou. Poukazuje při tom například na senzuační popis Rebeččiných šatů a prádla ve scéně, kde Danversová ukazuje nové paní de Winterové, jak pečlivě uchová-

vá všechny Rebečiny věci nedotčeny. Potvrzující důkazy pro toto jistě sporné čtení přináší také Margaret Forsterová v nové biografii du Maurierové¹⁶, v níž se zmiňuje o jejich lesbických vztazích, a zvláště o jejich těsných vztazích s guvernantkami a hospodyněmi. Ženská žárlivost se pak dostává do popředí jako důležitá téma románu. Hillová nezdůrazňuje žádný z těchto aspektů, ale naopak je explicitnější pokud se týče sexuality nové paní de Winterové, o které du Maurierová taktně mlčí.

Zatímco du Maurierová zachovala archetypní strukturu gotické romance včetně šťastného konce, kde láska zvítězila nad úklady zla, Hillová zvolila méně romantické rozuzlení. I když smrt jednoho z protagonistů je jednou z mnoha existujících variant romace, podmínkou se zdá být jednoznačné vítězství sentimentálního citu. Hrdinka Hillové sice nepřestává svého muže milovat a poskytne mu romantickou službu lásky, když odveze jeho popel do zátoky u Manderley, avšak Maximova sebevražda jako oběť spravedlnosti, kterou ona sama však chápe spíš jako vítězství Rebečiny mstitelů, ji a její lásku opět odsouvá do pozadí. Závěr dramatu se odehrává mezi Maximem a Rebekou a druhá paní de Winterová v něm nemá roli. Vyrovnané pochopení, s nímž přijímá Maximovo řešení skoncovat s pocitem viny, se kterým nemohl dál žít, a rozhodné přesvědčení, že démoni minulosti tím byli zažehnáni, také vystupují nad rámec klasické gotické romace a souzní s Hillové pojetím paní de Winterové jako moderní ženy vymaňující se ze svazujících pout.

Opojnost psaní

V posedlosti naší doby slovy se skrývá zřejmý paradox: nikdy dřív nebylo napsáno více knih, nikdy dřív nebylo komunikováno více informací, a přesto právě dnes vznikly široce uznávané, přijímané a přejímané teorie o nekomunikovatelnosti významů. Slova a jejich sdělné možnosti ovšem byly vždy středem pozornosti spisovatelů, v anglické literatuře ji můžeme sledovat od anglo-saských keningů přes Shakespearovy slovní hříčky (o alžbětinské poezii se říká, že byla „opilá“ slovy) dále přes mnohaslovné velké romány 19. století či proud slov vnitřního monologu v „proudu vědomí“ modernistů až po postmoderní hravost a pastiš, které jsou v zásadě zase hrou se slovy. V dnešním klimatu současného povýšení a ponížení slov, které se stalo jakousi láskou, je zajímavé tvrzení Hillové, že není zamilovaná do slov. Slova jsou pro ni nástrojem, pouhým stavebním materiálem; nebádá nad slovy a jejich derivacemi ve slovnících a obdiv v ní vzbuzuje teprve hotový produkt: pasáže evokující atmosféru, inspirující obrazy jiných světů. Není přitom zřejmé, zda tyto jiné, nové světy, jež Hillová vytváří, jsou pro ni únikem z dnešní reality nebo prostě výrazem onoho nadšení a uspokojení z psaní, které přirovnává intenzitou pouze k pocitům při narození svých

tří dětí. V eseji „Opojná záležitost“ (Heady Stuff, 1993)¹⁷ dává krátce nahlédnout do zákulisí své literární tvorby, ale hned zpočátku zdůrazňuje, že nedokáže odpovědět na otázky čtenářů a studentů o svých dílech. Zdá se, že se shoduje s poststrukturalisty v názoru, že čtenář čte knihy individuálně, takže se stanou součástí jeho představivosti, nachází v nich pak různé symboly, rezonance a paralely platné jen pro něj samotného, o nichž spisovatel ani neví, protože je vědomě do svého díla nezabudoval. Ani autor sám však nemůže tvrdit, zda má čtenář pravdu či ne, protože „v těchto šedých, nekonečně proměnlivých oblastech není nic absolutně správné.“ (s. 15) Obdobně například tvrdí Terence Hawkes, že si dnešní čtenář a divák vlastně vytváří Shakespeara vnášením svých významů do jeho díla.¹⁸ Hillová ještě dodává, že ani kvalita toho, co čtenář čte, není důležitější než to, čím se kniha pro něj stane. Na vlastní zkušenosti dokládá, jak i slavné romány Jane Austenové ji nechaly přes povinný obdiv chladnou, zatímco k dílu Grahama Greena, Virginie Woolfové a několika dalších klasiků anglicky psané literatury se dodnes vrací pro inspiraci. Jistě nepřekvapí, že mezi jmenovanými je i Conan Doyle, Edgar Allan Poe a Daphne du Maurierová. V esejích Grahama Greena nachází artikulaci svých vlastních myšlenek a ztotožňuje se s ním ve zkušenosti, že kořeny jejich spisovatelské dráhy sahají až do jejich dětství, ke knihám, které tehdy četli a které v nich vzbudily tvůrčí zápal. Do svého osamělého dětství jedináčka, dětství dlouhých chladných zim na severu Anglie, tehdy bez televize za dlouhých večerů, ale zato se spoustou knih u krbu a v posteli, klade Hillová svou odpověď na otázku, proč začala psát. Mimoto v knihách, „světy, které spisovatelé vytvořili ... byly mnohem skutečnější než realita.“ (s. 19) K tomu se připojila zděděná živá představivost a zájem o světy skryté za tímto světem, vymyšlení, co se skrývá v temnotě. Opět s Greenem je Hillová zajedno, že psát znamená žít a těšit se ze života. Avšak ne každé psaní splňuje pro Hillovou toto krédo. Musí to být beletrie, aby se dostavil onen pocit radosti, opojení, vzrušení a síly: „Dokážu to, vím, že to dokážu.“ (s. 121) Tato jistota a tvůrčí gusto jsou v románech Hillové doslova hmatatelné. Přiznává se, že už dávno přišla i na to, jak se vyhnout nepříjemným stránkám psaní — složitým a nezáživným pasážím. Tím trikem je technika skoků, která nudná místa prostě vynechá; kýžený výsledek se dostaví: čtenář je schopen si prázdná místa vyplnit, ani on nechte rád každý nudný detail, a autorka, osvobozena a u vědomí své všemocnosti, se může plně oddat vzrušujícímu opojení, kterým pro ni psaní je.

Poznámky:

1. Interview s Dr. Anthony Clarem, BBC Radio 4, 31.8. 1988 v Robert E. Hosmer Jr. (ed), *Contemporary British Women Writers*. London: Macmillan 1993, s. 128–29.
2. “Cold Enclosures: the fiction of Susan Hill” v Thomas F. Staley (ed.), *Twentieth-Century Women Novelists*. London: Macmillan 1982, s. 95.

3. Tohoto termínu použil Ernest H. Hofer v Hosmer, *Contemporary British Women Writers*, s. 145.
4. Randall Stevenson, *The British Novel Since the Thirties*. London: Batsford 1986, s. 185.
5. *Through the Kitchen Window, Through the Garden Gate; Shakespeare Country* (1987), *The Spirit of the Cotswolds; The Magic Apple Tree — A Country Year* (1982).
6. Nabízí se srovnání s pastorálou, v níž najde štěstí Kipps ve stejnojmenném románu H.G. Wellse (1905). Na dočasnost jeho iluze upozorňuje Zdeněk Stříbrný, viz *Dějiny Anglické literatury*, Praha: Academia 1987, s. 605.
7. *The Mist in the Mirror*. London: Sinclair-Stevenson 1992; Madarin Paperbacks 1993.
8. Ernest H. Hofer (viz pozn. 3) se pokouší najít spojitost mezi *Ženou v černém* a zvláštním obdobím v životě Susan Hillové, kdy potratila dítě a potřebovala se psychicky vyrovnat s tímto traumatem. Hoferovu hypotézu však mimo jiné zřejmě vyvrací o devět let pozdější *Zamlžené zrcadlo*.
9. Hofer (viz pozn. 3) poukazuje také na archaický jazyk z doby okolo r. 1910 v *Ženě v černém*.
10. Anita Brookner, "Unfortunate Women of Cambridge", *The Spectator*, 30 March 1991, s. 28–9.
11. Zdeněk Stříbrný, *Dějiny anglické literatury*. Praha: Academia 1987, s. 755
12. Uvádím i anglický originál, protože se domnívám, že překlad Zdeňka Hrona, zvláště v prvním verši, neodpovídá tónu a náladě, kterou zvolila Hillová. John Donne, *Komu zvoní hrana*. přel. Zdeněk Hron. Praha: Československý spisovatel 1987.
13. Anita Brookner, "Unfortunate Women of Cambridge".
14. *Air and Angels*. London: Sinclair-Stevenson 1991.
15. Emma Tennant, *Pemberley* (1993) a *Nerovné manželství* (An Unequal Marriage, 1994) jsou pokračováním *Pýchy a předsudku* (Pride and Prejudice, 1813). *Elinor and Marianne* (1996) navazuje na *Rozum a cit* (Sense and Sensibility, 1811).
16. Margaret Forster, *Daphne du Maurier*. London: Hodder and Stoughton 1993.
17. Susan Hill, "Heady Stuff" v Clare Boylan (ed), *The Agony and the Ego*. Harmondsworth: Penguin Books 1993.
18. Terence Hawkes, *Meaning by Shakespeare*. London: Routledge 1992.