

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav slavistických a východoevropských studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Modernizace klasické lotyšské prózy v díle
Erikse Ādamsonse**

Modernisation of Latvian Classical Prose in Work of
Eriks Ādamsons

Lucie Korbélyiová

2009

vedoucí práce: Doc. PhDr. Ilja Lemeškin, Ph.D.

Chtěla bych poděkovat vedoucímu své diplomové práce, panu doc. Iljovi Lemeškinovi, za vstřícnost, s jakou se ujal odborného vedení mé práce, a panu Mgr. Pavlu Štollovi za pomoc a cenné rady, které mi poskytl při konzultacích.

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 6.května 2009

Lucie Korbélyiová

Název práce: Modernizace klasické lotyšské prózy v díle Erikse Ādamsonse

Autor: Lucie Korbélyiová

Obor studia / kombinace: Východoevropská studia / lithuanistika – lettonistika

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Ilja Lemeškin, Ph.D.

Abstrakt: Cílem práce je uchopit celou novelistickou tvorbu lotyšského spisovatele a básníka Erikse Ādamsonse jako jednotný a provázaný umělecký a myšlenkový systém, detailně analyzovat její kompoziční i tématickou výstavbu a postihnout specifiku autorova uměleckého výrazu.

Důležitou součástí práce je i podrobný životopis autora, chronologický popis vývoje lotyšské drobné prózy a zasazení Ādamsonsova díla do kontextu tohoto vývoje a dodatky, v nichž přiložíme vlastní překlad tří zásadních Ādamsonsových povídek, dosud do češtiny nepřeložených. Součástí dodatků budou i překladatelské poznámky a poznámka terminologická.

Klíčová slova: Eriks Ādamsons, lotyšská literatura, povídka, kompozice

Title: Modernisation of Latvian Classical Prose in Work of Eriks Ādamsons

Author: Lucie Korbélyiová

Specialisation: Eastern Europe Studies / Lithuanistic – Lettonistic Studies

Supervisor: Doc. PhDr. Ilja Lemeškin, Ph.D.

Abstract: The purpose of this diploma thesis is to describe the short stories of Latvian writer and poet Eriks Ādamsons as an integral and internally linked artistic and ideal system as well as to analyse their composition and thematic structure and to specify the originality of the author's artistic expression.

Important part of the work is also detailed biography of the author, a chronological description of the Latvian literature evolution and Ādamsons's position in it. Integral part of the thesis is also our translation of three of the short stories and remarks dealing with some translation and terminological aspects.

Key words: Eriks Ādamsons, Latvian literature, short story, composition

Obsah

1	Vymezení práce	5
1.1	Objekt práce	5
1.2	Cíl práce	6
1.3	Teoretické východisko práce	6
1.4	Struktura práce	6
1.5	Aktuálnost a praktický význam práce	7
2	Životopis Erikse Ādamsonse	8
3	Vývoj lotyšské drobné prózy od jejích počátků do 30. let 20. století	22
3.1	Prehistorie a zdroje lotyšské drobné prózy	22
3.2	Lotyšská drobná próza na přelomu 19. a 20. století	25
3.3	Hledání nového uměleckého výrazu v první čtvrtině 20. století	27
3.4	Třicátá a čtyřicátá léta 20. století – pozitivismus a „nová dekadence“v lotyšské drobné próze	33
4	Kompoziční výstavba povídek Erikse Ādamsonse	40
4.1	Kompoziční principy	40
4.2	Kompoziční postupy	46
4.3	Syžetová osnova	64
5	Tématická výstavba povídek Erikse Ādamsonse	68
6	Závěr	84
7	Dodatky	86
7.1	Překlady	86
7.1.1	Habakukův pád	86
7.1.2	Dýně	96
7.1.3	Ve světle veliké čistoty	108
7.2	Vymezení terminologie a problematika žánrového zařazení .	114
7.3	Překladatelská poznámka	116
7.4	Literatura	117

1 Vymezení práce

1.1 Objekt práce

Objektem této práce je drobná próza Erikse Ādamsonse. Konkrétně se jedná o 24 povídek, které vyšly ve dvou autorských sbírkách – *Smalkās kaites* (1937) a *Liels spītņieks* (1942). Jmenovitě jsou to tyto (v závorce je uveden rok první publikace):

- Bada spēle* („Hra hladu“, 1931)
- Dāvana* („Dárek“, 1930)
- Līdzjūtība* („Soucít“, 1931)
- Dzeltānā roze* („Žlutá růže“, 1930)
- Brauciens pie Annas* („Cesta k Anně“, 1930)
- Simts divdesmit latu* („Sto dvacet latů“, 1932)
- Liels spodrības gaismā* („Ve světle veliké čistoty“, 1937)
- X un Y* („X a Y“, 1937)
- Stāsts par nagu* („Povídka o nehtu“, 1932)
- Abakuka krišana* („Habakukův pád“, 1935)
- Sarkanās asaras* („Červené slzy“, 1937)
- Jāšana uz lauvas* („Jízda na lvu“, 1936)
- Gājiens ar lopiem* („Procesí s dobyt看“, 1935)
- Kirbji* („Dýně“, 1937)

- Liels spītņieks* („Veliký paličák“, 1942)
- Nespējnieku patecība* („Vděk invalidů“, 1940)
- Rīču račs* („Člověče, nezlob se“, 1939)
- Neīstā ģimētnē* („Nevěrný portrét“, 1939)
- Brēkšana* („Řev“, 1940)
- Kaina skaudība* („Kainova závist“, 1942)
- Sevis pārvarētājs* („Přemožitel sebe sama“, 1939)
- Franciskānis un miesnieks* („Františkán a řezník“, 1938)
- Nāve gaiļa izskatā* („Smrt v podobě kohouta“, 1939)
- Krokodilu asaras* („Krokodýlí slzy“, 1942)

Vycházíme ze znění povídek, jak je uvedeno v knize *Dāvana. Īsprozas pilnīgs kopojums. (1928 – 1944)*, uspořádala a komentovala Anta Lazareva, Riga: Daugava 2000.

1.2 Cíl práce

Cílem práce je uchopit celou autorovu novelistickou tvorbu, vymezenou v předchozím odstavci, jako jednotný a provázaný umělecký a myšlenkový systém a postihnout specifika autorova uměleckého výrazu. Budeme se snažit detailně analyzovat kompoziční i tématickou výstavbu Ādamsonovy tvorby, zasadit ji do kontextu vývoje lotyšské krátké prózy a zhodnotit autorův přínos.

1.3 Teoretické východisko práce

Ve svém zkoumání vycházíme teoreticky zejména z knihy Františka Vsetičky *Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století*. Olomouc: Votobia 1997. Autor v ní systematicky zkoumá a třídí kompoziční principy a postupy na materiálu, který je časově blízký našemu a nabízí tak velmi vhodný teoretický základ pro naše zkoumání.

V kapitole shrnující vývoj krátkých próz v lotyšské literatuře se opíráme zejména o monografii Benity Smilktiņi *Novele*. Riga: Zinātne 1999 a knihu autorek Kiršentāle, I., Smilktiņa, B., Vārdaune, Dz. *Prozas žanri*. Riga: Zinātne 1991. Ostatní viz Literatura.

1.4 Struktura práce

Práce je rozdělena do tří hlavních částí. Vzhledem k tomu, že Eriks Ādamsons patří u nás k nepříliš známým autorům, považujeme za velmi vhodné seznámit se v první části práce s podrobným životopisem autora, který nám zároveň poskytne informace o tom, na jakém pozadí vznikala jeho díla. Druhá část se bude zabývat chronologickým popisem vývoje lotyšské drobné prózy a zasazením Ādamsonova díla do kontextu tohoto vývoje. Třetí, nejdůležitější část bude zkoumat dílo samotné, zevrubně analyzujeme jeho kompoziční i tématickou stránku a vyzdihneme ty rysy, které jsou pro autora typické a v kontextu lotyšské literatury nové.

Důležitou součástí práce budou dodatky, v nichž přiložíme vlastní překlad tří zásadních Ādamsonových povídek, dosud do češtiny nepřeložených. Součástí dodatků budou i překladatelské poznámky a poznámka terminologická.

1.5 Aktuálnost a praktický význam práce

Přestože se dílu Erikse Ādamsonse věnuje v Lotyšsku v poslední době velká pozornost, o které svědčí nedávné komentované vydání kompletní drobné prózy *Dāvana. Īsprozas pilnīgs kopoījums. (1928 – 1944)*, uspořádala a komentovala Anta Lazareva, Riga: Daugava, 2000, i množství vydávaných výborů z jeho básnické i prozaické tvorby (např. *Izlase, Zvaigzne ABC*, Riga 1999; *Abakuka krišana*, Riga: Omnia mea, 2000; *Rotaļlietu krodziņš*, Riga: Jumava, 2003 a reprezentativní vydání u příležitosti 70. výročí 1. vydání sbírky *Smalkās kaiķes*, Riga: Valters un Rapa, 2007), není nám známa žádná monografická práce, která by se jeho prozaickému dílu detailně věnovala. Toto bílé místo na poli lotyšské literární historie by měla alespoň částečně zaplnit tato práce.

Součástí práce jsou i překlady tří povídek do češtiny – *Abakuka krišana* („Habakukův pád“), *Liēlas spodrības gaišmā* („Ve světle veliké čistoty“) a *Ķirbji* („Dýně“), které tvoří základ zamýšleného výboru z novelistického díla Erikse Ādamsonse, který by byl prvním představením tohoto autora české čtenářské obci.

2 Životopis Erikse Ādamsonse

Eriks Ādamsons se narodil v Rize 22. června 1907 (podle tehdy používaného juliánského kalendáře 9. června) v sobotu před svatodušními svátky. Jak vzpomíná spisovatelova starší sestra, Lilija Ādamsone – Vilka¹, „Eriksův krátký život, snad jen mimo nemnoha dětských a mladých let, halí smutný závoj tragismu, který se jen místy a na krátký čas rozevře jasnějšímu pohledu.“ Nesprávný je však podle ní názor, že Eriks byl již od raného dětství slabý a churavý, prý právě naopak – bylo to silné, živé dítě s velkou radostí ze života a výbornou chutí k jídlu.

Spisovatelův otec, Kārlis Ādamsons (1868 – 1950), pracoval jako hlavní účetní a pokladní v továrně E. Ceppse. Továrna se nacházela u jednoho z ramen Daugavy; vyráběla lodní součástky a zemědělské stroje. Kromě dobrého platu otci zaměstnavatel poskytl čtyřpokojevý byt v domě určeném pro pracovníky továrny, v jejichž rodinách nacházeli sourozenci Ādamsonovi kamarády a společníky k dětským hrám. U domu byla malá, skromná zahrádka. Pohled na okolí ale nebyl příliš radostný – na jedné straně bahnitě rameno Daugavy a prostranství u továrny, zaplněné opravovanými loděmi, uhlím, sazemi a hromadami dřeva, na druhé straně pochmurná úzká ulička. V létě, kdy opravené lodi odplouvaly, se prostranství proměnilo v louku, kde si děti hrály se starými lodními součástkami a v hromadách prken si stavěly prolézačky a skrýše.

Dětské hry ale byly zapomenuty, když malý Eriks objevil knihy. Nejprve se zatajeným dechem poslouchal matčino předčítání, později sám hltal jednu stránku za druhou, v létě v zahradním altánku, v zimě v otcově pracovně. První literární zkušenosti mu přinesly populární knížky pro děti – pohádky Hanse Christiana Andersena, *Max a Moric* německého autora Wilhelma Busche (do lotyštiny přeložila Aspazija), nebo *Chaloupka strýčka Toma* od Harriet Beecher Stoweové. Knihy oběma sourozencům k nejruznějším svátkům kupoval otec, ačkoliv sám spíše než beletrii četl encyklopedie a díla o historii a geografii. Krásnou literaturu v jeho knihovně zastupovaly *Mērnīeku laiki* („Časy zeměměřičů“) bratrů Kaudzīteových, díla Blaumanisova a Poruksova a rovněž klasická díla ruských autorů – Čechova, Turgeněva, Tolstého aj., která vycházela jako přílohy časopisu Niva. Matce, Anně Auguste Ādamsonové, rozené Bērzině (1882 – 1944), byla bližší německá literatura, zejména Heine a Schiller.

Představa o Ādamsonově dětství a mládí by nebyla úplná, kdybychom

¹Ādamsone – Vilka, Lilija. „Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks“. In Varavīksne. Rīga: Liesma, 1981, s. 95–118.

pominuli vliv jeho prarodičů na jeho duševní vývoj. Prarodiče z otcovy strany, Fricis a Lība Ādamsonovi přišli do Rigy v polovině 19. století ze Zemīte v Kurzeme. Děd se vyhnul naverbování do armády, ale vyčerpal se těžkou prací a záhy podlehl zápalu plic. Zanechal po sobě ženu se třemi malými dětmi, z nichž spisovatelův otec, Kārlis Ādamsons, byl nejstarší. Matce pomáhal pečovat o mladší sourozence, pracoval jako účetní v továrně na okraji Rigy a studiem ve večerních kursech si doplňoval vzdělání.

Jak píše Lilija Ādamsonsone – Vilka², oba sourozenci se toho hodně naučili od své babičky Līby Ādamsonsone (roz. Nolberg, 1844 – 1919). Charakterizuje ji jako ženu tiché, klidné povahy, s dobrým srdcem. Bydlela u své provdané dcery Karlīne v Rize a spisovatelovu rodinu chodila často a ráda navštěvovat. Městskou kulturou nebyla příliš dotčena, zato byla nevyčerpatelnou studnicí pohádek, povídek a pověstí, které obě děti mohly poslouchat hodiny a hodiny. Babiččino vyprávění mělo velký vliv zejména na Erikse, který se ve čtyřech nebo pěti letech k pobavení celé rodiny sám pustil do vymýšlení různých historek.

Děd z matčiny strany, Jānis Bērziņš (1856 – 1947), pracoval dlouhá léta jako vedoucí skladu továrny v Ilguciemsu. Byl velmi spořivý, až skoupý, ale ve vážných případech žádost o pomoc vždy vyslyšel. Patřily mu tři malé domky u Dzegužkalnsu, kde děti strávily mnoho příjemných dní ve společnosti prarodičů. Zde oba sourozenci nabyli první znalosti němčiny při hrách s dětmi souseda, židovského krejčího.

Babička Lība Bērziņa (roz. Zaļkalns, 1863 – 1932) byla velmi pracovitá žena a výborná hospodyně. Uměla vyjít s málem, ale pokud se přesto v rodinném rozpočtu nedostávalo, pletla na prodej vlněné rukavice s tradičními vzory. V košíku nikdy nechyběla klubka barevné vlny, na jejichž namotávání se podílely i děti.

Svoje děti i vnuky babička velice milovala a všemožně je podporovala. Měla nezanedbatelný vliv na jejich výchovu, v předškolním věku u ní vnoučata pobývala týdny i měsíce. Vedla je především k jednoduchému, prostému životu naplněnému radostí z práce. Společně chodili na houby a lesní plody do okolních lesů, na lukách trhali květiny a léčivé byliny.

Neobyčejně krásná byla babiččina květinová zahrada – celé okolí domku bývalo v jednom květu. Nechyběla snad žádná květina typická pro lotyšskou zahradu – kvetly zde astry, fialy, lichořeřišnice a hlavně bohaté keře jirín.

²Ādamsonsone – Vilka, Lilija. „Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks“. In Varavīksne. Rīga: Liesma, 1981, s. 95–118.

Dojem, jaký udělaly na budoucího básníka, můžeme vidět i v jeho díle – najdeme v něm více než šedesát různých druhů květin, zejména pak růže, jiřiny, hyacinty, karafiáty a máky.

Narozdíl od babičky z otcovy strany babička ze strany matčiny žila bohatým kulturním životem a vnoučatům zprostředkovala mnohé z toho, co městská kultura v Rize nabízela – o nedělích a svátcích děti často vodila do kina i do divadla. Filmy sledovali všichni bez rozdílu, v paměti utkvěla zejména *Zkáza Titaniku*, z divadelních představení se dětem líbila *Šípková Růženka*, *Popelka* a *Max a Moric* v Německém divadle (dnes Divadlo Opery a baletu), z lotyšských her na ně udělal dojem *Sprīdītis* („Malíček“) od Anny Brigadere nebo Rainisův *Zelta zirgs* („Zlatý kůň“).

Cit pro krásu zdělala po své matce i Anna Auguste Ādamsonē, spisovatelova matka. V německé dívčí škole si osvojila mnoho praktických dovedností – plynule mluvila německy, dobře šila a vařila, výborně zvládala péči o domácnost i děti. Velice milovala květiny, ty jí děti často kupovaly jako dárek z naspořené kapesné – vůni dětství tak podle Erikových vzpomínek představovala vždy vůně hyacintů.

Školní docházku zahájil E. Ādamsons poměrně brzy – v šesti letech navštěvoval Millerstonové progymnaziální mateřskou školu, kde se děti seznamovaly se základy čtení a psaní. V školním roce 1914/1915 rodiče malého Erikse zapsali do první třídy městské základní školy. Hned jak se naučil psát, začal sepisovat první „díla“. Byla to doba, kdy vypukla první světová válka a zprávy o ní se dostaly i k uším malého chlapce. Ani on nechtěl zůstat pozadu a psal tedy hlavně o bitvách, hrdinských činech a vítězství.

Ve školním roce 1915/1916 musel E. Ādamsons školní docházku přerušit, k Rize se blížila fronta. Školy, úřady a továrny byly evakuovány, Rižané prchali. Rodina Ādamsonových našla útočiště v Lipovce mezi Brjanskem a Smolenskem, kde u známých už bydleli jejich příbuzní. Místo ale mělo své nevýhody – muži tu nemohli najít práci, chyběly tu i školy. Kolonie uprchlíků se brzy rozešla za lepším.

Ādamsonovi se přestěhovali do Běžice u Brjansku. Otec si brzy našel místo v továrně na zbraně, pronajali si pokoj. Majitel bytu, inženýr zaměstnaný v téže továrně, k nim prý byl velmi laskavý a dovolil jim i využívat svůj klavír a knihovnu. Lilija chodila do školy, ale Eriks se učil doma – neovládal ruštinu na takové úrovni, aby mohl sledovat výuku. Doba byla neklidná a lidé čekali, co přinese budoucnost.

O Vánocích 1915 rodina domácího pořádala večírek, kterého se zúčastnili i Ādamsonovi. Seznámili se s jedním moskevským velkoobchodníkem, který nabídl otci zaměstnání za dvojnásobný plat, než dostával na současném místě. S takovou nabídkou se nedalo než souhlasit a v lednu 1916 se rodina stěhuje do Moskvy. Nový zaměstnavatel svůj slib dodržel a otec byl s pracovním místem velmi spokojen. Nesnáz byla v bydlení, které jim zajistila komise pro uprchlíky – v plesnivém, vlhkém pokojíku, kde po stěnách tekla voda, brzy onemocněly obě děti. Jiný pokoj nebyl k nalezení a Ādamsonovi museli Moskvu opustit. Stihli se však ještě zběžně seznámit s hlavními pamětihodnostmi – s Kremlem, muzei i chrámy.

Otec se dohodl se svým bratrem, který pracoval v Tallinu v továrně evakuované z Rigy, že rodina přijede za ním. Cesta ve vlaku plném vojáků trvala celý týden a byla nepředstavitelně vyčerpávající. Strýc je ubytoval v jednom ze dvou pokojů svého bytu a celá rodina se brzy zotavila. Otce přijali v místní továrně, ale objevil se další problém – jediným vyučovacím jazykem na školách byla estonština, kterou nikdo z Ādamsonových neovládal. Děti se učily doma, ale dlouhodobě byla tato situace neudržitelná. Na počátku léta se matka s dětmi vrátila do Rigy, otec zůstal v Tallinu.

Ubytovali se u matčiny sestry v centru Rigy na ulici ģertrūdes. Děti navázaly školní docházku, díky domácí výuce neztratily ani jeden rok. Eriks měl velké úspěchy v humanitních předmětech. Znovu začal psát, tentokrát již vyzrálější formou, než byly dětské pokusy z doby před pobytem v Rusku. Živě se zajímal o poezii, pokoušel se i o vlastní tvorbu. Sestra Lilija Āadamsonē – Vilka³ píše, že se dokonce zachoval sešit s jeho básněmi, vlastními myšlenkami i výpisky z literatury a prokazuje zde prý na svůj věk neobyčejnou myšlenkovou hloubku. Zdůrazňuje rovněž, že Eriks už v této době byl velice sečtělý – četl lotyšské i ruské klasiky (v originále, zejména pak Puškina, Gogola, Turgeněva, Lermontova, Čechova, Tolstého). V patnácti letech se s velkým zaujetím pustil i do Dostojevského, ale podle vzpomínek své sestry se tomu později jen smál, o porozumění se prý tehdy nedalo mluvit. Z překladové literatury ho zaujali zejména Dickens, Hugo a Schiller.

V roce 1917 se matka s dětmi vrací do starého bytu u Ceppsovy továrny. Když 21. srpna Rigu obsadila německá armáda, přerušilo se spojení s otcem, rodina přišla o jeho peněžní podporu a zůstala odkázána na pomoc příbuzných. Změn doznalo i školní vyučování – všechny předměty se nyní učily německy. Sourozencům Ādamsonovým to nečinilo žádné potíže, s němčinou se seznámili už v dětském věku. V dalším školním roce jim přibýly ještě další

³Āadamsonē – Vilka, Lilija. *Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks*. In Varavīksne. Rīga: Liesma, 1981, s. 95–118.

cizí jazyky – francouzština a angličtina. Eriks se nejdéle učil francouzsky, ale i angličtinu brzy ovládl natolik, že mohl snadno číst, později dokonce přeložil některá díla anglicky píšících autorů.

Na konci roku 1917 se z Tallinu vrátil otec. Tehdy se rodina opět přestěhovala do centra, kde rodiče žili až do roku 1929. Vyhlášení nezávislosti Lotyšska v listopadu 1918 přineslo konečně možnost studovat střední školu v lotyštině. V roce 1920 zahájil Eriks studium na 1. Řížském městském gymnáziu. Výuka byla orientována humanitním směrem, hlavně na latinu a živé cizí jazyky. Lotyšský jazyk a literaturu zde učil slavný básník Vilis Plūdōnis, tvůrce alegorických poém a melodických balad pod vlivem dekadence, symbolismu a impresionismu. Není asi náhoda, že sedmnáctiletý Ādamsons hned po ukončení střední školy vstupuje do literatury veršovanou jednoaktovkou *Amora apburtā lapene* („Amorem očarovaný altán“, 1924). Ve fantaziích nezkušeného jinocha o milostných trampotách již přesto můžeme vidět autorův charakteristický rukopis, přestože sám později připouští, že hra nemá velkou literární hodnotu.

Všestranně talentovaného mladíka si povšiml i učitel kreslení, který mu doporučoval pokračovat ve studiu na Výtvarné akademii. Grafické akcenty a citlivé vnímání barev a tvarů jsou důležitými prvky Āadamsonsova literárního stylu. V průběhu let autorova tvorba dozraje, prohloubí se, ale styl zůstane tentýž; je vyjádřením jeho osobnosti, ne pomíjivé literární módy.

Kromě výtvarného a slovesného umění uchvátila Erikse i hudba. Od šesti let až do absolutoria střední školy navštěvovali oba sourozenci soukromého učitele hudby. Hodiny jim dával dvakrát týdně, ale oba sourozenci trávili u klavíru velkou část svého volného času a dá se říci, že hra na klavír, zvláště čtyřruční, těšila Āadamsonse po celý život. Nejvíce si oblíbili Beethovenovy symfonie, zvláště pak šestou, devátou a pátou. Heroický Beethoven, bouřlivý Wagner, jemný Čajkovskij, melodický Verdi a graciózní francouzští autoři podle vzpomínek Āadamsonsovy sestry⁴ podněcovali fantazii mladého básníka.

Velkou láskou obou sourozenců zůstávalo také divadlo. Nenechali si ujít žádnou z inscenací E. Smilģise v Divadle umění, které vnesly do tehdejšího kulturního života čerstvý vítr. Eriks i Lilija byli uneseni Rainisovými hrami *Pūt, vējiņi!* („Foukej, větříčku!“), *Jāzeps un viņa brāļi* („Josef a bratří jeho“) a *Uguns un nakts* („Oheň a noc“). Líbilo se jim i Blaumanisovo drama *Indrāni* („Rod Indránů“), méně už je oslovil patetický styl Aspazije (např.

⁴Āadamsons – Vilka, Lilija. „Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks“. In Varavīksne. Rīga: Liesma, 1981, s. 95–118.

drama *Atriebēja*, „Mstitelka“).

V roce 1924 Ādamsons vstupuje nejen do literatury, ale rovněž na univerzitní půdu – na přání rodičů začíná studovat právnickou fakultu. Studia mladého Erikse příliš neoslovila a kariérou překrucovače paragrafů se nenechal zlákat – chtěl se věnovat jen literární tvorbě. Odhodlání, s jakým začal uskutečňovat svůj záměr, ilustruje často citovaný lístek s autorovými poznámkami (pro naše potřeby přejímáme ze studie C. Redlihy⁵ ve vlastním překladu; kráceno):

„Samotu! Psát! Studovat jazyky, bonton, módní žurnály! Koupit všechny knihy o bontonu a studovat! [...] Pozdě večer chodit na procházky! Tvořit osobnost, osobnost, osobnost – to je můj nejvášnivější výkřik. Chci, chci sílit! [...] Tvořit osobitost (jak umělecké dílo, tak svou osobnost – velkou, hlubokou, mocnou, vytríbenou, krásnou). Jako v extázi mluvit. Studovat a hledat originální přirovnání v mineralogii, fauně, flóře, astronomii, mytologii atd.“

Studuje nejen tyto obory – naučí se výborně německy, rusky a anglicky, nadchne se pro francouzštinu. Velký vliv na něj má i literatura těchto kulturních okruhů – hlavně francouzská poezie, romány Dostojevského a Tolstého, díla O. Wilda, A. France, M. Prousta, G. Flauberta, Ch. Baudelaira, W. Shakespeara, A. Tenissona a M. Lermontova.

Mnohá z významných literárních děl Ādamsons i sám překládal, jmenujme například Kiplingův román *Námořníci*, drama W. Shakespeara *Dva šlechtici veronští*, Byronovu básnickou povídku *Vězeň chillonský* a poému *Childe Haroldova pouť*, pohádku *Infantčiny narozeniny* od O. Wilda, Čechovovu povídku *Kaštanka*.

Své (samo)vzdělání ale využívá především pro vlastní tvorbu, přetavené mocí jeho fantazie, která se zdá být bez hranic. „Historie je pro něj džungle vzrušujících událostí a geografie ohromující příležitost toulat se z jednoho exotického místa na druhé. Kromě toho má osobitý vztah k jazyku. Ostatní sbírají mušle, obrazy nebo antické předměty, Eriks Ādamsons hledá, sbírá a laská se s neobyčejnými slovy, ve starých textech vyhrabává zapomenuté vyjadřovací formy, barvitá epiteta, syntaktické zvláštnosti. Věta je mu magickou formulí, neobyčejnou pochutinou s chutí a vůní.“⁶

⁵Redliha, Cilda. „Spēles prieks, spēles noteikumi“. In Ādamsons, Eriks. Izlase. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, s. 173–187.

⁶Skujiņš, Zigmunds. „Par Eriku Ādamsonu un viņa prozu“. In Ādamsons, Eriks. Abakuka krišana. Rīga: Omnia mea, 2000, s. 7–14.

V roce 1926 v listu *Jaunākās ziņas* („Nejnovější zprávy“) publikuje Ādamsons první báseň – *Kuģi* („Lodě“), později zařazenou do druhé autorovy sbírky *ģerboni* („Erby“). Několika verši sugestivně načrtává večerně tlumený obraz spícího přístavu, do kterého se nepochybně promítají básníkovy dojmy z rižských loděnic.

Lodě

Když v horké noci se obloha nazlátlá utiší,
v přístavu houpání vln lodě znavené ke spánku zkonejší,
černé siluety stěžňů zářící mraky probodají,
drsná ruka námořníka rozezná mandolínu až se ti dech tají.
Nad hladinou jen purpurové tělo makrelí se třpytí
a sotva znatelné je tiché vlnobití.
Brzy utichne i to. A než hvězdná obloha se rozední,
každá vlna, polozvadlý květ, zašeptá neslyšnou modlitbu poslední.

Cesta k prosazení nebyla jednoduchá. Ādamsonsův talent byl sice jasně patrný, uznávali ho i spisovatelé P. Rozītis, J. Akuraters nebo K. Skalbe, ale svéráz jeho tvorby je zároveň jako by uváděl do rozpaků. O publikování svých básní musel autor dlouho usilovat, zmiňuje se o tom i v dopise své sestře z 5. října 1927⁷: „...zastavil jsem na ulici Skalbeho. Šli jsme společně po Baronově ulici od Elizabetiny ulice až k redakci *Jaunākās ziņas*. Vedli jsme vášnivý rozhovor... o poezii, divadle a – zázrak! – téměř ve všem jsme si rozuměli. Naše doba je – fuj – a proto je těžké otisknout moje verše.“

Až dva roky po básni *Kuģi*, v roce 1928, otiskl Ādamsons v pátém čísle časopisu *Daugava* programový článek *Nacionālais šarms (Národní šarm)*. Ohlas úvah na toto téma zazní i v povídce *Dāvana* (Dárek, 1930), kde se o Lotyších praví toto: „Prostě to byli sedláci, stolaři, dělníci, mladí muži národa sedm set let podrobeného různým cizím pánům a tento národ v sobě přesto našel tolik síly, že dokázal vzdorovat zániku. Nyní v nich tato prvotní síla věčného severského lesa z doby X. století zahynula a její místo ještě nezaujaly zlaté klenoty nových hodnot. Jinak řečeno – nesídlila v nich ani příroda, ani kultura – příroda už ne, kultura ještě ne. Postrádali šarm i vybrané chování; jakpak teď mají dostatečně obratně, krásně a opravdově odhalit jeden před druhým city, k jejichž vyjádření je šarmu i vybraného chování tolik zapotřebí?“

Těžkou duševní i fyzickou zkoušku představovala vojenská služba v daugavpilské posádce (od února 1929 do srpna 1930). V dopise ze 16. června

⁷Ādamsons – Vilka, Lilijs. „Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks“. In Varavīksne. Rīga: Liesma, 1981, s. 95–118.

1929 si posteskl sestře⁸: „To je život, který zapomíná ušlechtilou hudbu, knihy, který zapomíná všechno, všechno, co nás dělá lepšími a co je tak blízké mému srdci.“ Prostředí i vojenský režim se neblaze podepsaly na Eriksově zdraví. V létě roku 1929 prodělal zápal plic, který na nich zanechal trvalé následky.

Po zdravotní dovolené se vrátil k posádce. Podmínky se staly snesitelnějšími – byl stanoven skladníkem a ve zvláštní místnosti, kterou dostal k dispozici, mohl nerušeně psát i číst. Mohl i hrát na klavír v posádkovém klubu. V té době se po pluku roznesla zpráva, že Eriks Ādamsons je spisovatel. V časopisu *Daugava* byla právě otištěna povídka *Bada spēle* („Hra hladu“, 1931), která prý velmi rozesmutnila velitele pluku – byl přesvědčen, že v hlavním hrdinovi vidí samotného autora.

Musíme ovšem připustit, že přes odpor, který k prostředí vojenské posádky cítil, bylo pro autora nezanedbatelným inspiračním impulsem – touto tematikou se zabývá nejen povídka *Bada spēle*, ale i *Dāvana* („Dárek“), *Lielas spodrības gaismā* („Ve světle veliké čistoty“), z drobnějších próz např. *Aiziešana no rotaļlietu krodziņa* („Odchod z hračkové hospůdky“).

Po skončení vojenské služby se spisovatelův život vrátil do někdejších kolejí, Ādamsons obnovil společenské styky a hlavně se znovu oddal své „šílené a nezvladatelné, dlouho zadržované vášni – psaní.“⁹

Rok 1930 přinesl velkou proměnu – E. Ādamsons potkává osudovou ženu – Mirdzu Ķempe. V té době je známá v celém Lotyšsku, nebo spíše její hlas, pracuje totiž jako hlasatelka v nově zavedeném rozhlasu, tehdejším velkém zázraku techniky. V říjnu 1931 uzavírají sňatek. Tehdy triadvacetiletý básník se dostává pod silný vliv revolučních myšlenek, jejichž stoupenkyní je nejen jeho žena, ale i celá její rodina. Zapojoval se do podzemní činnosti, o čemž dlouho netušila ani básníková sestra, ani žádný další příbuzný. Ačkoli se sestrou byl v pravidelném písemném styku, nikdy se nezmínil ani o tom, že v té době psal divadelní hru *Seši krusti* („Šest křížů“, vyšla až 1957).

V Ādamsonově poezii se začaly objevovat u něj do té doby nevídané sociální motivy a u soudobé kritiky se dostavil překvapivý úspěch, jak píše své sestře v dopise z 9. prosince 1931: „... dokážeš pochopit, že v [časopise] *Domas* („Myšlenky“), kde se mi ještě v letošním č. 10 vysmáli, v č. 12 otiskli

⁸Ādamsons – Vilka, Lilijs. „Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks“. In *Varavīksne*. Rīga: Liesma, 1981, s. 95–118.

⁹Ādamsons – Vilka, Lilijs. „Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks“. In *Varavīksne*. Rīga: Liesma, 1981, s. 95–118.

nějakou mou poezii! [...] Už v č. 11 se objevil první velmi dobrý ohlas na mou Píseň sv. Jeronýma, která prý udělala ‚neobyčejný dojem‘. Dokonce v „Sociálním demokratovi“ (*Sociāldemokrāts*) mi J. Grots věnoval několik uznalých slov – jsem prý ‚nejvýraznější občanský básník‘! A to mi ještě nedávno vypílal do Virzových přísluhovačů a podobně!¹⁰ Lilija Ādamsone – Vilka připojuje vlastní úvahu o tom, že později se tyto nové ostré tóny z bratrovy tvorby vytratily proto, že mu nebyly vlastní – jakkoliv Ādamsons opovrhoval útlakem, nespravedlností, pokrytectvím a tmářstvím, nebyl svou přirozeností bojovník.

„V milostném opojení se Eriks Ādamsons dostal na nebezpečnou křižovatku, ale probudil se v něm instinkt ‚jducího svou cestou‘,“ píše Zigmunds Skujiņš¹¹. „Po několika pokusech se ukázalo, že psát dogmaticky okleštěnou *lieteraturu*¹² není schopen. Vzbouřil se proti tomu jak jeho vkus, tak vidění světa. Ādamsons zůstal Ādamsonsem.“

Třicátá léta byly nejplodnějším obdobím spisovatelovy tvorby. V roce 1932 spatřila světlo světa první autorova básnická sbírka *Sudrabs ugunī* („Stříbro v ohni“). V této sbírce již můžeme vidět v celé své plnosti tematiku i poetiku vlastní jeho zralé tvorbě. Společně s A. Čaksem napsal protiválečně zaměřenou hru pro děti *Nagla, Tomāts un Plūmāte* („Hřebík, Rajče a Švestička“, 1932).

V roce 1934 se v Lotyšsku zkomplikovaly společensko–politické poměry. V květnu vyústila krize parlamentarismu v převrat, moci se chopil předseda vlády Kārlis Ulmanis. Pro Erikse Ādamsonse to byla situace nepříjemná v tom, že v nových poměrech byl obviňován z toho, že dříve publikoval v levicovém tisku a další literární činnost měl značně ztíženou.

Lilija Ādamsone – Vilka píše ve svých vzpomínkách¹³, že bratrův rodinný život nebyl vždy šťastný – o malý dvojpokojový byt se dělili s Mirdzinou matkou a často i bratrem a v takto stísněném prostoru snadno mohly vzniknout třenice. Eriks musel od tchyně nejednou vyslechnout, že Mirdza si se svým „šarmem“ mohla najít daleko lepší partii.

Hodně starostí si rodina dělala o Mirdzino zdraví – už od mládí trpěla tu-

¹⁰Ādamsone – Vilka, Lilija. „Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks“. In Varavīksne. Rīga: Liesma, 1981, s. 95–118.

¹¹Skujiņš, Zigmunds. „Par Eriku Ādamsonu un viņa prozu“. In Ādamsons, Eriks. Abakuka krišana. Rīga: Omnia mea, 2000, s. 7–14.

¹²*lietot* lot. „užívat“, „používat“, pozn. aut.

¹³Ādamsone – Vilka, Lilija. „Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks“. In Varavīksne. Rīga: Liesma, 1981, s. 95–118.

berkulózou. Poté, co dostala chrlení krve v rozhlasovém studiu přímo při vysílání, musela se odjet léčit. Ložisko zvápenatělo a pacientčin stav doznal dočasného zlepšení. Zakrátko ale choroba vzplanula nanovo a Mirdza se musela vrátit do sanatoria. Mirdza Ķempe byla inteligentní, velice vzdělaná a činorodá žena a nečinnost jí byla cizí. Z přepracování a celkového vypětí začala trpět neurastenii. Eriks všechny potíže velmi citlivě prožíval s ní, svědčí o tom i jeho básně *Plaušas* („Plíce“), *Glossina palpalis*, *Sviedri* („Pot“), *Dziesma neirastēnijai* („Píseň neurastenii“) nebo *Kāss* („Kašel“). Z této básně uvádíme krátký úryvek:

Ač hoří můj polibek na tvoji tváři,
už neštěstí začínám tušit,
ve chvíli, kdy naše ústa se smějí,
slyším tvé plíce slzy ronit.

[...]

Zigmunds Skujiņš¹⁴ naznačuje, že Mirdza Ķempe v té době vlastně pracovala za dva, snažila se umožnit Ādamsonovi tvůrčí práci a ušetřit ho přízemních starostí o obživu. Snad to bylo přílišné břímě, snad se jí manžel kvůli tomu začal časem zdát nezodpovědný a rozhazovačný, snad měla pocit, že péčí o něho ničí sama sebe a svůj vlastní život.

Situace se vyhrotila, když na scénu vstoupil Mirdzin nový ctitel a pronajali si spolu byt nedaleko od Rigy. Manželství s Eriksem zůstalo zachováno, ale nabylo poněkud podivné podoby: Mirdza určila přesný harmonogram návštěv a podala mu písemné objasnění nové situace. O básníkově reakci se nedochoval písemný záznam, ale novému režimu se podvolil. Tchyňi mezitím opustila někdejší nevraživost a o zeti se starala jako o syna.

Napjatá situace v rodině, stísněné podmínky a těžkosti s publikováním odváděly Erikse od rodinného krbu k rozptýlení s přáteli, často s pomocí alkoholu. Řízané bývali svědky proměny někdejšího vtělení upravenosti a elegance, jakým básník kdysi býval, v něco zcela opačného. To vše jen oslabovalo a vyčerpávalo básníkovy fyzické i duševní síly. Tvůrčí síla v něm ale neuhaslá. Naopak. Našel nakonec útočiště u sestry v Jelgavě, kde mohl nerušeně psát – sem nedoléhaly ani rodinné starosti ani hlahol bujaré společnosti přátel. Od roku 1935 pobýval spisovatel u sestry čím dál častěji a velmi dlouho, někdy i týdny a měsíce v kuse. Právě zde vytvořil svou druhou sbírku veršů *ģerboni* („Erby“, 1937) a tragikomedii *Mālu Ansis* („Ansis Mālsū“, 1938). V této době se věnoval intenzivně i prozaické tvorbě – postupně se

¹⁴Skujiņš, Zigmunds. „Par Eriku Ādamsonu un viņa prozu“. In Ādamsons, Eriks. *Abakuka krišana*. Rīga: Omnia mea, 2000, s. 7–14.

rodil Ādamsonsův jediný román *Uzvarētājs* („Vítěz“), později nazvaný *Sava ceļa gājējs* („Jdoucí svou cestou“, 1943–44), psal i povídky a drobnou prózu.

V roce 1937 vychází zásadní sbírka Ādamsonových povídek *Smalkās kaites* („Drobné neduhy“). Nacházíme zde nejtypičtější motiv jeho novelistické tvorby: figuruje v nich podivínští hrdinové s nejrůznějšími psychopatologickými, maniakálními povahovými rysy. Sbíрка měla velký úspěch a navázal na ni nový směr v lotyšské literatuře, který kritika nazvala „směr drobných neduhů“ (*Smalko kaišu virziens*). V roce 1939 vyšla Ādamsonova veršovaná pohádka *Čigānmeitēns Ringla* („Cikánečka Ringla“).

23. srpna 1939 přešlo Lotyšsko podle tajného dodatku paktu Molotov–Ribbentrop do sovětské sféry vlivu. Sovětská vláda předložila Lotyšsku ultimátum, to kapitulovalo a bylo obsazeno sovětskou armádou. Po vítězství nové moci v zinscenovaných volbách, které jí měly zajistit zdání legality, následovala obrovská vlna represí.

Levicově orientovaná Mirdza Ķempe se stala vedoucí literárního oddělení rozhlasu. V letech 1940–1941 se i Ādamsons snažil zapojit do nového života, překládal např. sovětské masové písně nebo hru A. Tolstého *Zlatý klíček*. Nedokončeno zůstalo libreto o rudých lotyšských střelcích¹⁵, na kterém pracoval společně s A. Čaksem. V této době se věnoval i práci na povídce *Kaina skaudība* („Kainova závist“). Biblická tematika povídky jen zdánlivě nesouvisí ani se společenskou, ani s osobní situací, ve které se spisovatel nacházel. Do známého biblického příběhu uvádí novou postavu, Evu, která se stává hybatelkou děje, je to totiž ona, kdo ponouká Kaina proti Ábelovi. Zigmunds Skujiņš¹⁶ podotýká, že víme-li něco o rozporech mezi oběma manžely, osten ironie v textu získá zcela určitý cíl. Např.: „Ne chleba jíst, ale **tobē** (zvýraznil E. A.) sloužit v potu tváře, krásná, moudrá, nádherná Evo!“

Sovětská hrůzovláda pro tentokrát neměla dlouhého trvání. Po útoku německé armády 28. června 1941 povstali Lotyši proti nenáviděné moci a umožnili tak postup fronty až k Pskovu.

Mirdza Ķempe stihla včas prchnout, společně s rozprášenými jednotkami Rudé armády mizí v hlubinách Ruska. Ādamsons zůstal. S manželstvím byl konec. Mirdzina nepřítomnost na básníka velmi nepříznivě doléhala, trápil ho smutek a osamění. V srpnu 1941 byl na čtyři a půl týdne mobilizován

¹⁵lotyšští střelci – vojenská jednotka sestavená v roce 1915 v rámci ruské carské armády, pozn. aut.

¹⁶Skujiņš, Zigmunds. „Par Eriku Ādamsonu un viņa prozu“. In Ādamsons, Eriks. *Abakuka krišana*. Rīga: Omnia mea, 2000, s. 7–14.

k lesním pracím. Nezvykle těžká práce v nedostatečném oblečení a obuvi se podepsala na jeho zdraví. V dopise sestře si stěžuje, že za deště se les mění v jedno obrovské jezero bahna a on musí pracovat po kolena ve vodě. Oděv i boty se rozpadaly, ale nové bylo obtížné opatřit, vše bylo na lístky, které dostávali jen vyvolení.

Za nějakou dobu po návratu se Ādamsons seznámil s vdovou Elvīrou Pade-gou a začali spolu žít. Básník vypadal spokojeně, dokonce se prý chlubil, jaká se o něho teď stará pečlivá žena. V hlubi duše ale stále myslel na Mirdzu. O pocitech stesku a smutku svědčí i báseň, napsaná v té době, *Ābeļkoka pīpe* („Jabloňová dýmka“):

[...]
Vzpomínám teď na tebe,
když odešla jsi v dál,
dobrá, chytrá, krásná
přítelkyně má.
[...]

Aby si opatřil prostředky k obživě, začal na podzim roku 1941 pracovat v Ústřední knihovně. Literární tvorbě se věnoval velmi intenzivně, v krátké době vyšla sbírka básní *Saules pulkstenis* („Sluneční hodiny“, 1941), sbírka povídek *Lielaīs spītņieks* („Veliký paličák“, 1942) a poéma *Koklētājs Samtabikse* („Krtek muzikant“, 1943). Titulní povídka sbírky, *Lielaīs spītņieks*, se nám na první pohled může zdát jako útěk z neradostné válečné reality do karnevalově barevné Kastílie za vlády Filipa IV., ve skutečnosti ale jde o oslavu neústupnosti před mocí a násilím ztělesněné v postavě malého paličatého oslíka Pantofilanda.

V létě 1943 dostal Ādamsons povolení odjet do Jelgavy a u sestry strávil celé léto a podzim. To bylo naposled, kdy tam žil a psal. Dokončoval román *Sava ceļa gājējs* („Jdoucí svou cestou“). O románu píše v dopise sestře z 16. března 1942¹⁷ toto: „Píšu teď román, ve kterém jsem ztvárnil některé vnitřní zkušenosti představitele své generace v období 1924–1938 v řížském prostředí, zejména ve Staré Rize a Iļģuciemsu. Takže s autobiografickými rysy. Román musí být dokončen do 1. října, protože už byl ohlášen v podzimním prospektu *Zelta ābele*¹⁸.“ Dokončit román v určeném termínu se nepodařilo a první dvě části byly publikovány až v letech 1943–1944 v časopise *Tēviņa* („Vlast“), třetí díl zůstal nedokončen. Román přesto získal cenu

¹⁷Ādamsons – Vilka, Liliņa. „Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks“. In Varavīksne. Rīga: Liesma, 1981, s. 95–118.

¹⁸nakladatelství *Zelta ābele* („Zlaté jablko“), založeno v roce 1936 Miķelisem Gopsem, pozn. aut.

Fondu Rainise a Aspazije. Bylo to první a jediné ocenění Āadamsonsovy práce za jeho života.

V té době začalo vážné obavy budit spisovatelovo zdraví. Lilija Āadamsonē – Vilka¹⁹ vzpomíná, že tehdy bratr úplně ztratil hlas, jeho řeč nebyla téměř slyšitelná. Nepomáhal ani horký čaj, ani med, ani napařování. Eriks se dlouho vyhýbal lékařům. Smutná pravda se vyjevila na počátku roku 1944, kdy kvůli mobilizaci musel stanout před lékařskou komisí. Byla mu diagnostikována krční tuberkulóza. Následovala léčba v sanatoriu. Āadamsons se nenechal zlomit, stále byl naladěný optimisticky a situaci chtěl využít jako příležitost k odpočinku. Odpočinek mu ale nebyl dopřán. V dubnu zemřela jeho matka a společně se sestrou musel zařídit vše potřebné. Brzy poté odešla na věčnost i Mirdzina matka a Eriks musel pochovat i ji.

V létě roku 1944 bylo spojení se sestrou kvůli válečné vřavě přerušeno, Jelgava byla odříznuta od světa. Pouhou náhodou se sestra dozvěděla, že Eriks společně s těhotnou Elvīrou opustili Rigu a odešli žít na venkov, do vesnice Zemzari, kde chtěli najít klid a bezpečí. Švagr sedl na kolo a vydal se je hledat. Vrátil se otřesen. Eriks i Elvīra trpěli tuberkulózou a byli v dost vážném stavu. Bydlel s nimi i otec Kārlis. Sestra a švagr nebyli schopni jim pomoci.

Na podzim roku 1944 navrátilší se Mirdza všechny odvezla do Rigy. Byla krutá náhoda, že boje mezi německou a sovětskou armádou se nečekaně přesunuly právě do této oblasti. Když na Elvīru přišla těžká hodinka, střelila kolem děla a padaly bomby. Syn Askolds žil jen tři neděle, krátce po něm zemřela i Elvīra. Āadamsons byl znovu umístěn do sanatoria. Byl zoufalý.

V roce 1945 se Eriksovi přitížilo. Mirdza a přátelé o něj obětavě pečovali. Podle vzpomínek sestry²⁰ byly jeho vztahy s Mirdzou vyrovnané a přátelské – každý z nich šel tou cestou, která se mu v dané chvíli zdála správná a nemohli jeden druhého z ničeho vinit, protože si oba uvědomovali své vlastní omyly, chyby a nedostatky.

Do poslední chvíle básník neztrácel optimismus a víru v uzdravení. Ani chuť do práce ho neopouštěla. V časopisech byly otištěny některé jeho nové básně (posmrtně vyšly ve Stockholmu ve sbírce *Sapņu pīpe*, „Dýmka snů“, uspořádal A. Johanson, 1951). Pracoval jako dramaturg v Loutkovém diva-

¹⁹Āadamsonē – Vilka, Lilija. „Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks“. In Varavīksne. Rīga: Liesma, 1981, s. 95–118.

²⁰Āadamsonē – Vilka, Lilija. „Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks“. In Varavīksne. Rīga: Liesma, 1981, s. 95–118.

dle, pro které přeložil komedii L.Solovjova *Hodža Nasredin*, zdramatizoval povídku A. Čechova *Kaštanka* i svou poému *Koklētājs Samtabikse* („Krtek muzikant“), která byla uvedena pod názvem *Pasaka par koklētāju* („Pohádka o muzikantovi“).

V posledním dopise z počátku roku 1946 již sestra viděla, že poslední naděje na uzdravení byla ztracena. Vydala se Erikse navštívit, našla ho již bezvládného „se stínem smrti ve tváři“. Básník pokojně zesnul 28. února 1946 v nedožitých čtyřiceti letech. 4. března byl Eriks Ādamsons pochován nedaleko hrobu Rainisova – odpočívát v blízkosti velikého básníka bylo jeho poslední přání.

3 Vývoj lotyšské drobné prózy od jejich počátků do 30. let 20. století

Považujeme za užitečné na tomto místě stručně nastínit vývoj lotyšské povídky (a rovněž novely, která se v lotyšské literární vědě považuje za podtyp povídky²¹). Oba tyto drobné epické žánry až do počátku 20. století stály v popředí soudobé literární produkce a stály i při zrodu románu a dlouhé povídky.

3.1 Prehistorie a zdroje lotyšské drobné prózy

Tyto krátké literární žánry čerpají ze dvou zdrojů: z překladů a úprav původní německé literatury a satirické linie folklóru. Německou literaturu uváděli do lotyšského prostředí zejména tzv. *veclatvieši* („starolotyši“) ve 30. letech 19. století, kteří navázali na tradici založenou Stenderem starším (Vecais Stenders) a jeho sbírkou světských próz *Jaukas pasakas un stāsti* („Pohádky a příběhy“, 1766). Byla to generace autorů, kteří měli často nevolnický původ, vzdělání získali jako samouci a byli materiálně i umělecky závislí na německých pastorech.

Tak tomu bylo i v případě Ansise Leitānse (1815 – 1874), který si získal svými překlady povídek velkou popularitu. Asi nejnámější byla *Grāfa lielmāte Genoveva* („Hraběnka Jenovéfa“, 1845), která nám poslouží za výborný příklad. Šlo o zpracování původně latinské legendy, která vznikla v Německu na přelomu 14. a 15. století. V 17. století byla zpracována francouzsky a německy, byla populární po celé Evropě, později dostala i podobu knížky lidového čtení (Christophor Schmidt). V Lotyšsku měla knížka velký kulturní význam, po celé 19. století byla jednou z nejoblíbenějších, byla to často též první kniha mnoha lotyšských klasiků. Překlady a úpravami lidové německé sentimentální, satirické, didaktické a historické prózy se zabývali i Ansis Līventāls (1803 – 1878) a Ernestis Dinsbergs (1816 – 1902).

Satirická linie folklóru velmi ovlivnila zejména první lotyšské novely, které se objevily v polovině 19. století. Největší vliv měly zejména realistické pohádky a historky z každodenního života (tzv. *sadzīves pasakas*) nebo pohádky žertovné (tzv. *joku pasakas*), např. *Garā ziema* („Dlouhá zima“) či *Saimnieks un kalps* („Hospodář a čeledín“). Jak píše B. Smilktiņa²², s novelou mají společnou strukturu a uspořádání látky, např. lakonickou expozici, rozhovor sloužící k charakterizaci postav, překvapivé zakončení a mravní

²¹Kiršentāle, Ingrīda., Smilktiņa, Benita, Vārdaune, Dzidra. *Prozas žanri*. Rīga: Zinātne 1991.

²²Smilktiņa, Benita. *Novele*. Rīga: Zinātne 1999.

ponaučení. Narozdíl od zázračných a zvířecích pohádek je tu „vše jako ve skutečnosti“, jen zobrazeno v „trochu křivém zrcadle“. Nedorozumění, náhoda a intriky jsou zde důležitější než železná logika.

V polovině 19. století se začínají objevovat první samostatné literární pokusy lotyšských spisovatelů. Vznikají jako rozšíření lidových anekdotických vyprávění. Vycházely zejména v časopise *Mājas viesis* („Host do domu“), který od roku 1856 vydával A. Leitāns, humorné příběhy otiskovala i satirická příloha listu *Pēterburgas Avīzes* („Petrohradské noviny“, 1862 – 1865) nazvaná *Dzirkstele* („Jiskra“), později *Zobu gals* („Zoubek“). Z tohoto folklórního zdroje čerpá např. Krišjānis Barons (1835 – 1923) ve svých anekdotických příbězích *Samaitāta tirgus braukšana* („Překažená cesta na trh“, 1864) nebo *Izmanāgs vīrs* („Obratný manžel“, 1865).

Kromě K. Baronse stáli u zrodu lotyšské povídky a novely Juris Neikens (1826 – 1868) a Jēkabs Zvaigznīte (1833 – 1867). Jak píše B. Smilktiņa²³, tito autoři už mají promyšleně rozvrženou fabuli, črtají typické obrazy každodenního života své doby a píšou dobrou spisovnou lotyštinou. V povídkách J. Neikense a J. Zvaigznīteho autorka rozlišuje dva různé typy vyprávění: dynamický a epický. Tyto dvě tendence jsou rozlišitelné i v dalším vývoji žánru.

Epický typ vyprávění charakterizuje Smilktiņa²⁴ jako vyprávění s rozvinutou expozicí, na jejímž pozadí plyne proud autorových myšlenek s častými lyrickými odbočkami. Od zobrazovaného objektu odděluje autora zřetelná distance. Jako příklad můžeme uvést povídku J. Zvaigznīteho *Bāra bērns* („Sirotek“, 1863). Byly zde položeny základy povídky s oslabenou fabulí, kde nacházíme rozsáhlé odbočky, zamyšlení, retrospekce a lyrické nebo filozofické impresy. Tradice epického vyprávění je v lotyšské literatuře stále živá.

Dynamický typ vyprávění přímo zobrazuje běh událostí, autor bezprostředně sleduje jednání svých hrdinů, distance mizí. „Vyprávění ‚o událostech‘ bylo vystřídáno přímým zobrazením, které je objektivnější, neutrálnější“, píše B. Smilktiņa²⁵. Jako příklad uvádí povídku J. Neikense *Vai pamātei nav grūti?* („Není maceše těžko?“, 1863), z dalších povídek jmenujme *Vai devītais bauslis ir spēkā?* („Platí deváté přikázání?“, 1863) nebo *Bāris* („Sirotek“, 1866). Jakkoliv Neikensovy povídky z vesnického života ještě měly sentiment-

²³Kiršentāle, Ingrīda., Smilktiņa, Benita, Vārdaune, Dzidra. *Prozas žanri*. Riga: Zinātne 1991.

²⁴Kiršentāle, Ingrīda., Smilktiņa, Benita, Vārdaune, Dzidra. *Prozas žanri*. Riga: Zinātne 1991.

²⁵Kiršentāle, Ingrīda., Smilktiņa, Benita, Vārdaune, Dzidra. *Prozas žanri*. Riga: Zinātne 1991.

talistický a didaktický ráz, jeho objektivní zobrazovací způsob vyprávění našel hojně následovníků. Jeho jedinečnost tkví v tom, že vyžaduje aktivní účast čtenáře, mnoho je v něm řečeno jen nepřímo, skrze obraz. Např. v povídce *Vai pamātei nav grūti?*: „Na svatbu toho napekli a navařili a o hosty také nebyla nouze, ale muzikant se nadarmo bál, že by strhal struny, a švec se nadarmo radoval, že by se hodně bot roztrhalo.“

Druhá polovina 70. a první polovina 80. let 19. století přinesla drobné prózy autorů jako byli Lapas Mārtiņš, Laubes Indriķis nebo Māteru Juris. Ve svých dílcích, často už sebevědomě popsaných jako „původní novela“, „no-veleta“ ap., vrší různé intriky, nedorozumění a překážky v lásce. Náměty bývají nezřídka přímo přejaty z německé literatury, jako např. v povídce Māteru J. *Dzīvība par godu* („Život za čest“, 1885), kde mladík vzplane neopodstatněnou žárlivostí, když považuje bratra své nevěsty za jejího milence. Jindy v těchto novelách vidíme pokusy literarizovat folklórní „pohádku z každodenního života“ (*sadzīves pasaka*) nebo lidová žertovná vyprávění, jako např. v novele Lapas M. *Kaviāra maltīte* („Pokrm s kaviárem“, 1875).

V druhé polovině 80. let obohatil lotyšskou literaturu svými povídkami z vesnického prostředí Apsīšu Jēkabs (1858 – 1929). Myšlenkově byl ovlivněn ochranovským hnutím, kladl důraz na křesťanskou výchovu, ovšem méně didakticky než Neikens. Právě v jeho díle nachází svou nejúplnější personifikaci motiv „čistého srdce“, který prochází celým vývojem lotyšské literatury – od babičky v Neikensově *Sirotkovi* („Bāris“), přes Annužu v prvním lotyšském románu *Mērnīeku laiki* („Časy zeměměřičů“, 1879) až k moderním autorům 1. poloviny 20. století (Jānis Poruks, Augusts Saulietis, Anna Brigadere, Kārlis Skalbe), kterým jsou etické ideály Apsīšu Jēkabse velmi blízké a jsou živé i v současnosti.

Způsobem vyprávění patří povídky Apsīšu Jēkabse do epického proudu, dominuje v nich velkoryse pojaté líčení prostředí, detailní portét a lyrická líčení přírody. Způsob vyprávění je pomalý a klidný, plyne jako řeka. Povídka tohoto typu je spíše všeobjímajícím obrazem světa a doby, méně se zabývá vnitřním životem člověka – introspekce, vnitřní analýza a myšlenkové pochody bychom zde hledali marně. K nejzdařilejším povídkám Apsīšu Jēkabse patří *Laimes spoks* („Duch štěstí“, 1885), *Pie pagasta tiesas* („U obecního soudu“, 1885), *Bagāti radi* („Bohatí příbuzní“, 1886) a *Svešos ļaudīs* („U cizích lidí“, 1888).

3.2 Lotyšská drobná próza na přelomu 19. a 20. století

Na přelomu 19. a 20. století přichází do literatury nová generace spisovatelů: Rūdolfs Blaumanis, Ernests Birznieks-Upītis, Jānis Poruks, Zeiboltu Jēkabs a mnozí další. Klasický realismus se mění a rozrůžňuje do různých podob. Nejvíce se mění epický typ vyprávění – mizí vševědoucí a vševidoucí vypravěč, epičnost je vystřídána psychologickou analýzou. „Autor od zřetelné hranice mezi dobrým a špatným, bílým a černým dochází k poznání, že svět má mnoho různých podob a člověk, míra všech věcí a vládce světa, je složitá a paradoxní bytost“, píše B. Smilkčiņa²⁶.

Velkou literární událostí byla sbírka povídek Rūdolfa Blaumanise *Pie skala uguns* („Při svitu louče“, 1893). Narozdíl od prvních lotyšských spisovatelů – učitelů a pastorů – byl Blaumanis skutečně tvůrčí osobnost a jak zdůrazňuje B. Smilkčiņa²⁷, „byl vnitřně o mnoho svobodnější, protože ho nepoutala ani dogmata křesťanské církve, ani tradice německé pastorální literatury“. V centru Blaumanisovy pozornosti vždy stojí člověk jako individualita ve vsí své rozmanitosti a mnohotvárnosti. Vnější události a jejich zauzlení působí jen jako katalyzátor psychologického konfliktu, ve kterém se odhalují lidské charaktery. I výborně odpozorované a důvěrně známé prostředí starobylých vesnických usedlostí tvoří spíše pozadí pro věčná lidská témata: lásku, nenávisť, žárlivost, sebeobětování, chamtivost a věčnou touhu po štěstí.

I Ernests Birznieks-Upītis (1871 – 1960) si jako námět svých povídek volí tradiční život na venkově. Neobvyklý a novátorský je úhel pohledu. Ve sbírce povídek *Pelēkā akmens stāsti* („Povídky šedého kamene“, 1914) je vypravěčem kámen u cesty, který je pozorovatelem lidských osudů. Velmi pozorně sleduje každý detail, každý odstín barev a zvuků, vnímá každou drobnost ve vzhledu kolemjdoucích postav. Zůstává však stranou dění, jako pozorovatel nedomýšlí příčiny a následky toho, co se děje kolem něho, nesnaží se pochopit lidské jednání a jeho psychologii, zůstává velký prostor pro aktivitu čtenáře, který si musí sám zodpovědět mnoho otázek.

Nové je v povídkách E. Birzniekse-Upītise i impresionistické vnímání světa. B. Tabūns²⁸ zdůrazňuje dva prvky typické pro tento styl: bohatost vizuálních vjemů a jejich často symbolický význam a citlivý psychologický drobnohled. V *Povídkách šedého kamene* se projevuje i další charakteristický rys impresionistické prózy – důležitou roli zde hraje příroda, která se aktivně podílí

²⁶Kiršentāle, Ingrīda., Smilkčiņa, Benita, Vārdaune, Dzidra. *Prozas žanri*. Rīga: Zinātne 1991.

²⁷Smilkčiņa, Benita. *Novēle*. Rīga: Zinātne 1999.

²⁸Tabūns, Bronislavs. *Modernisma virzieni Latviešu literatūrā*. Rīga: Zinātne 2003.

na ději, zrcadlí lidské city, pocity a nálady.

Jānis Poruks (1871 – 1911) vnesl do prostředí lotyšské literatury svěží vítr soudobé evropské filozofie a kultury vůbec. Jako jeden z prvních lotyšských spisovatelů filozofii systematicky studoval. Inspiraci nacházel v myšlenkách zdánlivě nesourodých a protichůdných myslitelů (Nietzsche, Platón, Tolstoj, Goethe, Schopenhauer) a sám si budoval vlastní, originální pohled na svět a člověka v něm.

Poruksovým etickým ideálem bylo opravdové lidství, na jehož základě rozpracoval svou ideu „čistého srdce“ (*sirdsšķīstība*), která prochází všemi jeho novoromantickými literárními díly, zejména však v povídkách *Sirdsšķīsti ļaudis* („Lidé čistého srdce“, 1896), *Kukažiņa* (1899) nebo *Baltās drānas* („Bílé roucho“, 1903). Jako zvláštní podskupinu „lidí čistého srdce“ můžeme chápat „bledé chlapce“ (*bālie zēni*) z povídky *Kauja pie Knipskas* („Bitva u Knipska“, 1897). Společně s postavami z povídky *Romas atjaunotāji* („Obnovitelé Říma“, 1900) a částečně autobiografickým hrdinou povídky *Pērļu zvejnieks* („Lovec perel“, 1895) tvoří typ „introvertního individualisty, přemýšlivého snílka, etického maximalisty, platonického milovníka a altruisty, jenž není schopen se přizpůsobit běžnému životu a jeho přizemním hodnotám“²⁹. Poruks na počátku své tvorby nebyl zcela pochopen, kritika odsuzovala nejčastěji pasivitu, plačtivou přecitlivělost a bezmoc jeho „chromých beránků“³⁰, dnes však oceňujeme jeho cit pro složitou psychologii člověka moderní doby.

Ve dvacátých a na počátku třicátých let 20. století publikoval své práce Augusts Saulietis (1869 – 1933). V hloubi duše vždy zůstával stoupencem tradičního patriarchálního života na venkově, který zobrazoval i ve své povídkové tvorbě. Na počátku 20. století však tyto vnímání těchto konzervativních hodnot doznalo velkých změn, pod vlivem městské kultury se měnil způsob života venkovanů. Autor toto vše vnímal jako rozklad hodnotového systému a ztrátu morální opory. Z toho plyne pocit tragismu, skepse a osamělosti, který prochází celou Saulietisovou tvorbou a dává jí poněkud ponurou atmosféru, zejména v povídkách *Nelaimē* („Neštěstí“, 1900), *Veļutiesā* („Soud duší zemřelých“, 1925) nebo *Neaizberamā aka* („Nezasypatelná studna“, 1927).

Po stránce kompoziční je pro Saulietise charakteristické mistrné líčení krajiny a přírody, v čemž navazuje na nejlepší tradice lotyšské prózy zosobněně

²⁹Slābihoudová, N., Štoll, P., Vlčková, A. *Slovník pobaltských spisovatelů*. Praha: Libri, 2003. s. 195.

³⁰Smilktiņa, Benita *Novele*. Rīga: Zinātne 1999.

zejména tvorbou Apsišu Jēkabse. Tato ličení však zároveň tvoří kontrast a pozadí k dynamickému, náhle se rozvíjivšímu ději, který náhle změní rytmus i tempo vyprávění. Dalším důležitým prvkem je vnitřní monolog hrdiny, rozhovor s jeho vlastním svědomím – Saulietis zde uvádí do lotyšské novelistiky nový typ vyprávění: „vyznání hříchů“ (*grēksūdzes tīpa vēstījums*³¹). Motivy osamělosti a touhy po čistotě a některými mystickými prvky se Saulietis blíží Poruksovi, jeho etický maximalismus zase Anně Brigadere.

Anna Brigadere (1861 – 1933) otevírá nový prostor lotyšské literatury – ženu a její bohatý citový život. Hrdinky jejích prvních povídek *Vecā Karlīne* („Stará Karlína“, 1897) a *Patversmē* („V útulku“, 1899) se blíží trpícím hrdinkám Saulietisovým. Jakkoli tyto dva autory spojuje patos a vyzdvihování bolesti, která zušlechťuje lidský charakter, Brigadere je cizí odevzdanost osudu a tragika, kterou vidíme u Saulietise. Spisovatelka má velmi blízko k folklóru a čerpá z něho radost a chuť do života.

Její povídky vynikají expresivním dialogem, ostatně tento svůj talent dokázala Brigadere i jako autorka úspěšných dramát. Dialogy jsou maximálně koncentrované, přesné a přímé, autorka v nich užívá živý hovorový jazyk. Jednotlivé dialogy jsou prokládány stručnými vstupy vypravěče, který z pozice očitého svědka dodává ději na objektivnosti. Psychologie postav se tak odkrývá nepřímo, náznakem, jako výsledek pozorování vypravěče. Autorka se zajímá hlavně o vnitřní konflikty morálně etického charakteru a má pro ně daleko více porozumění než Saulietis nebo Blaumanis. Z dalších povídek uveďme ještě *Kņaze Irena* („Kněžna Irena“, 1901), *Kristīnes stāsts* („Kristýnina povídka“, 1903) nebo *Valsa ritms* („Rytmus valčíku“, 1911).

3.3 Hledání nového uměleckého výrazu v první čtvrtině 20. století

První čtvrtina dvacátého století byla velmi pohnutá doba plná převratných společenských změn (revoluční dění roku 1905, první světová válka, bolševický převrat 1917), které vytvořily vypjatou situaci plnou emocí, patosu a vlasteneckých vášní. Do literatury přináší tato doba velké rozrůznění, vzniká velké množství nových směrů, žánry se obměňují a prolínají. Lotyši se seznamují se soudobou evropskou kulturou, se symbolismem, impresionismem, naturalismem a dekadencí. Rozvíjejí se i směry již přítomné, tradiční – do té doby nevídané barvy získává novoromantismus, který do lotyšské literatury uvedl J. Poruks. Pod vlivem symbolismu a impresionismu se posilují iracionální, mystické prvky, vize a motivy tajemství.

³¹Smilkčiņa, Benita *Novele*. Riga: Zinātne 1999.

Jako jedna z odnoží realismu vznikl socialistický realismus, někdy i s prvky naturalismu (A. Upīts, E. Cālītis) s podtypem proletářského realismu (E. Efersts-Klusais, O. Rihters, A. Ceplis). V některých drobných prózách K. Štrālse nebo L. Laicense z té doby rozeznáme ohlas expresionismu.

Linard Laicens (1883 – 1938) bývá řazen k levé avantgardě a jeho díla jsou považována za zajímavý odraz tehdejšího literárního a společenského dění. Za pozornost stojí zejména dvě jeho novely *Meža meita* („Dcera lesa“, 1906) a *Nāves upe* („Řeka smrti“, 1908), ve kterých se autor v symbolických obrazech osobitým způsobem vyrovnává s revoluční vřavou. Zvláštní kolorit vytvářejí i oblíbené modernistické prvky – sny, vize, mytologické postavy (zejména řecké), tajemné rekvizity (hroby ap.), jak je známe i ze světové literatury (E. A. Poe, E. T. A. Hoffmann, O. Wilde). Ačkoliv L. Laicens patřil k velmi nadaným spisovatelům, jeho další tvorbě (zejména ve 30. letech) uškodila přílišná tendenčnost.

Andrejs Upīts (1877 – 1970) je považován za hlavního představitele socialistického realismu v lotyšské literatuře a literární kritice. Jeho dílo je velmi rozsáhlé a rozmanité, zahrnuje i šest novelistických sbírek: *Mazās komēdijas* („Malé komedie“, 1909), *Skaidas atvarā* („Třísky ve víru“, 1921), *Aiz paradīzes vārtiem* („Za dveřmi ráje“, 1922), *Metamorfozas* („Metamorfózy“, 1923), *Kailā dzīvība* („Holý život“, 1926) a *Stāsti par mācītājiem* („Povídky o pastorech“, 1930).

Ve sbírce *Mazās komēdijas* Upīts znovu oživil anekdotickou, satirickou linii novely, v příbězích „malých lidí“ s trochu hořkou ironií zesměšňuje maloměstácké pokrytectví. Podle autora totiž „hlavní úkol umělce je ukázat to negativní, neboť jen skrze ně tušíme pozitivní budoucnost, která teprve vzniká, o kterou teprve bojujeme“³².

Na blaumanisovskou linii navazuje ve sbírce *Kailā dzīvība*, kde v deseti variacích odhaluje charakter svých hrdinů na pokraji zkázy, „ve stínu smrti“. Vrozený pud sebezáchovy zde přichází do konfliktu s lidskou sebeúctou, fanatickým přesvědčením, hrozbou fyzických muk ap.

Jak píše B. Smilktiņa³³, „ve všech epických žánrech ve zmíněném období narůstá lyrismus, povídka a novela ztrácejí svá žánrová specifika a nezřídka připomínají básnický obraz, fantazii (prózy J. Akuraterse nebo A. Baltpurviņše), symbolickou alegorii (K. Skalbe).“

³²citováno dle Smilktiņa, Benita. *Novele*. Riga: Zinātne 1999. s.170.

³³Smilktiņa, Benita. *Novele*. Riga: Zinātne 1999. s. 103.

Jānis Akuraters (1876 – 1937) byl velmi ovlivněn novoromantickou poetikou a symbolismem, dá se říci, že to byly základní principy jeho tvorby. V exilu při vzpomínkách na kouzelné přírodní scenérie vlasti vznikly jeho nejkrásnější novely *Kalpa zēna vasara* („Čeledínovo léto“, 1908), *Degošā sala* („Hořící ostrov“, 1912) a *Puķes ziemeļos* („Květy severu“, 1914). Válečné události, jichž byl Akuraters svědkem, se promítly do sbírky krátkých próz *Sapņi un likteņi* („Sny a osudy“, 1919) v nichž poeticky líčí lotyšské střelce coby hrdé, oduševnělé a citlivé snílky a hledače krásy.

Těžiště tvorby Kārlise Skalbeho (1879 – 1945) tvoří spíše poezie a pohádky, ale je autorem i několika pozoruhodných povídek. Jejich hrdinové jsou věčně nespokojení hledači vnitřní harmonie, krásy a mravního ideálu, který vychází z folklórní i křesťanské tradice. K nejkrásnějším Skalbeho prózám patří *Ceriņu krūms* („Šeříkový keř“, 1913) a *Mazgātāja* („Pradlena“, 1909). Méně známé jsou povídky z počátků autorovy tvorby, kterým nejen že chybí pro něj typické světlo, ale naopak jsou až dekadentně temné: *Mēneša dārza* („V měsíční zahradě“, 1907), *Letargija* („Letargie“, 1907), *Apakšzeme* („Podsvětí“, 1907).

Vyhlášení nezávislosti Lotyšska 18. listopadu 1918 poskytlo spisovatelům nové možnosti. Po sedmi stoletích cizí nadvlády se Lotyši konečně stali svými pány. Rozvoji kultury již nebránila ani cenzura, ani zásahy cizí moci; mnoho umělců se z exilu vrací do vlasti. R. Parolek³⁴ zdůrazňuje význam toho, že lotyština, která byla předtím vytěsněna do domácího prostředí, pronikla do všech sfér společenského života, což vedlo k jejímu nebývalému rozmachu a obohacení.

Spisovatelé se otevírají, vycházejí ve své tvorbě z intimního prostředí lyriky a obracejí se k událostem současnosti i minulosti. Nad tradičním líčením života na venkově začíná převažovat prostředí města, vznikají i nové typy postav a mezilidských vztahů. „Různorodé estetické a emocionální vztahy k životním faktům a událostem citelně obohatily stylistickou tonalitu žánru. Vedle novel se satirickou (P. Rozītis, A. Upīts) nebo romantickou (Ā. Erss) intonací přichází expresivní zhuštění (J. Veselis, L. Laicens), impresionistické zabarvení (J. Akuraters, J. Vainovskis), asociativní, reflexivní vyprávění (J. Ezeriņš) a stylizace (A. Grīns),“ píše B. Smilktiņa³⁵. Své místo coby jeden ze základních principů modernistické estetiky upevňuje otevřená (J. Ezeriņš) či skrytá ironie (K. Zariņš). Jako reakce na otřesnou zkušenost světové války vzniká expresionismus se svou touhou po opravdové lidskosti a bratrství všech lidí, dynamickým pohledem na svět a vypjatou emocionalitou.

³⁴Parolek, Radegast. *Lotyšská literatura*. Praha: Bohemika, 2000. s. 109.

³⁵Smilktiņa, Benita. *Novele*. Riga: Zinātne 1999. s.141.

V lotyšské literatuře se této charakteristice blíží díla P. Ērmanise, J. Veselise, L. Laicena, K. Štrālse a J. Sudrabkalnse.

Nejvýznamnějším představitelem expresionismu v lotyšské literatuře byl Pēteris Ērmanis (1893 – 1969). Ve svých krátkých povídkách a črtách se snaží vyrovnat s válečnými zkušenostmi, analyzuje přeměnu lidských bytostí na snadno ovladatelnou šedou masu vojáků, demoralizovanou všeobjímajícím chaosem, hladem a pocitem, že vše je dovoleno. Např. *Neapmierinātais zvērs* („Neukojitelné zvíře“), *Lietuvēna laikā* („V čase tísnē“). P. Ērmanis je autorem rovněž několika novel pozoruhodných svou hoffmannovskou tajuplnou atmosférou, kde se skutečnost prolíná s mystikou, živí se náhle dostávají na „onen svět“ a mrtví navštěvují živé, např. *Viešņa no kapsētas* („Návštěvnice ze hřbitova“, 1922), *Balāde* („Balada“, 1924). Jako excentrické situační novely, ve třicátých letech tak typické pro E. Ādamsonse a A. Eglītise, můžeme charakterizovat prózy *Slepkavība* („Vražda“, 1926) nebo *Kāda aktiera stāsts* („Povídka jednoho herce“, 1925).

Expresionismus byl blízký i Jānisi Veselisevi (1896 – 1962), který byl jinak velmi osobitý spisovatel, těžko zařaditelný do nějakého směru. Lotyšskou novelistiku obohatil do té doby nevídaným propojením skutečnosti s neomezenou fantazií a mystikou. Existenciální otázky člověka řeší jako součást Všemohíra. V emocionálně vypjatých situacích se snaží vyrovnat s lidskou touhou po duševní harmonii na jedné straně a temnými vášněmi na straně druhé. Veseliseův hrdina je romantický, plný neklidu a touhy; můžeme ho považovat za soupoutníka Poruksových „lovců perel“.

Na válečné běsnění reaguje ve svých symbolických dílech apokalyptickými obrazy hrozící zkázy celé civilizace, např. *Aeroplāns un automobilis* („Aeroplán a automobil“, 1920), *Komtese un aktrise* („Komtesa a herečka“, 1922) a *Vilkači* („Vlkodlaci“, 1922).

Silnou pozici si i nadále zachovává povídka čerpající z romantismu, i když i zde se projevují nové impulsy. Nejvýznamnějším představitelem moderní romantické prózy je Ādolfs Erss (1885-1945). Erssovu rozpolcenému hrdinovi realita připadá jako hádanka se skrytým smyslem, který hledá meditativním obrácením se do vlastního nitra, na rozdíl od hrdinů Veseliseových, kteří vidí vše v souvislostech až kosmických rozměrů. Erss čerpá duševní rovnováhu v náboženství, přírodě, lásce. Jako typické můžeme uvést povídky *Medus sirds* („Medové srdce“, 1925) nebo *Zilā roze* („Modrá růže“, 1920).

V evropské a americké meziválečné literatuře tvoří ve dvacátých letech tzv. „ztracená generace“, která reflektuje duševní otřesy, které v lidech (nejen

vojácích) zanechala válka (E. M. Remarque, S. Zweig, E. Hemingway, F. S. Fitzgerald aj.). Z lotyšských autorů se zabývají tímto tématem např. Jānis Vainovskis (1887 – 1969) v novele s příznačným názvem *Pelnu trauks* („Urna“, 1920) nebo Jānis Akuraters v novele *Pelni* („Popel“, 1922). Popel a dým se zde stávají symbolem sežehnuté duše člověka přeživšího válku.

Jiná skupina autorů reaguje na válečné hrůzy tím, že vyzdvihují život a jeho radosti podle Horatiova hesla *Carpe diem!* Život vidí jako krátký okamžik mezi zrozením a smrtí, který se snaží osvobodit od pokryteckých pout malměšťácké morálky. Mezi tato díla patří např. *Mērkaķis* („Opičák“, 1922) J. Ezeriņše, *Pie kamīna* („U krbu“, 1924) A. Mežsētse nebo *Dzīru nakts* („Prohýřená noc“, 1927) J. Akuraterse. Prostředí salónů a nočních lokálů, kterými bloudí různí dobrodruzi, zbohatlíci, světoběžníci, intelektuálové a veselé dámy a snaží se zaplnit vnitřní prázdnotu spojuje sbírku J. Akuraterse *Erosa cilts* („Erótův rod“, 1923) se sbírkou Rihardse Valdesse (1888–1942) *Skumjā kafejnīca* („Smutná kavárna“, 1929).

Etický relativismus, tak typický pro lotyšskou novelistiku 20. let, nacházíme i ve sbírkách Kārliše Zariņše (1889 – 1978) *Skumju paradīze* („Ráj smutku“, 1921), *Savādi cilvēki* („Svérázní lidé“, 1923) nebo *Svēres* („Váhy“, 1923). „Hrdinové jeho povídek se často chovají jako loutky, které vede neviditelná, zlá ruka, takže lehce překračují hranice mezi dobrem a zlem a necítí ani výčitky svědomí,“ píše B. Smilktiņa.³⁶ Autor navazuje na tradici započatou F. M. Dostojevským a E. A. Poem a noří se do nejhlubších vrstev lidské psychiky, kde se v tajemné temnotě často skrývá neovladatelný sklon sejít ze správné cesty, který může vyústit až v extrém – vraždu, šílenství. Do této skupiny můžeme zařadit například povídky *Maršana draudzene* („Maršanova přítelkyně“, 1928), *Barons* („Baron“, 1921).

Své hrdiny Zariņš neziídka přivádí na samou hranici života a smrti, aby odhalil jejich nitro. Například v novele *Piemīni nāvi, Heidenkranc!* („Pamatuj na smrt, Heidenkranci!“, 1927) v čase války německý voják rozkáže vyhodit svou oběť z okna kostelní věže. Nešťastník však zůstane shodou náhod viset za lem kabátu mezi nebem a zemí, bezmocný a osamělý. Blížkost smrti a obrovská touha po životě ve vypjatých situacích je přítomná i v Zariņšových povídkách o lotyšských střelcích, např. *Aiz sniega aizkara* („Za záclonou sněhu“, 1923).

Zariņšův styl je velmi lakonický. Používá velmi krátké věty téměř bez příležitostků a metafor a úsečné dialogy – to dává povídce velkou dynamiku. Každé slovo, každý detail má svou přesnou úlohu, jednoduchost vyjádření

³⁶Smilktiņa, Benita. *Novele*. Riga: Zinātne 1999. s.156.

zdůrazňuje nevyřčené myšlenky a pocity postav. Snaží se zachovat maximální stupeň objektivitu, vypravěč nebo pozorovatel vždy stojí na okraji dění. Můžeme vycítit smutnou ironii, se kterou se dívá na lidské chyby, např. v povídkách *Bēres* („Pohřeb“, 1924), *Māte* („Matka“, 1921), *Pēterpils stāsts* („Petrohradská povídka“, 1924) nebo *Marciāns Tuleveits* (1924). Podle Parolka³⁷ patřil k nejlepším prozaikům své doby.

Anekdotická novela je těžištěm tvorby Jānise Ezeriņše (1891 – 1924). Jeho novely byly soustředěny do sbírek *Dziesminieks un velns* („Básník a čert“, 1920), *Majestātes kazarmēs* („V kasárnách jeho veličenstva“, 1922), *Fantastiska novele un citas* („Fantastická novela a jiné“, 1923), *Apstarotā galva* („Osvícená hlava“, 1923), *Leijerkaste* („Flašinet“, 1. díl 1923, 2. díl 1925). Vychází z nejlepších tradic žánru, jeho novely se nacházejí na hranici mezi klasickou (evropskou i lotyšskou) a moderní povídkou dvacátých a třicátých let. V jeho dílech se setkávají „lehkomyšní a duchaplní hrdinové tak typičtí pro Dekameron se skeptiky příbuznými Maupassantovým hrdinům i blaudmanisovskými vitálními postavami“³⁸.

I po kompoziční stránce Ezeriņš využívá své literární vzdělání a oživuje v lotyšské literatuře některé tradiční formy, do té doby vůbec nebo jen málo zastoupené. Například rámcovou kompozici použil před Ezeriņšem jen R. Blaumanis v povídce *Nāves ēnā* („Ve stínu smrti“, 1899, česky jako „Smrt na kře“, 1959). Touto typicky boccacciovskou formou vystavěl autor například povídku *Mērkakšis* („Opičák“, 1922), jejíž text se dokonce v úvodních řádcích na Dekameron přímo odvolává.

Pro Ezeriņšovu tvorbu je charakteristické promísení kontrastů: komiky s tragikou, krásy s ošklivostí, ušlechtilosti s přízemností. Život je pro něj hra osudu plná náhod, karneval, ve kterém se pod veselými i smutnými maskami skrývají malé i velké lidské tragédie. V povídce *Rūtes ķēniņš* („Károvy král“, 1917) ústy jedné z postav vyřkl tato příznačná slova: „[...] ale přesto se mi zdá, že nejzajímavější současný maškarní ples by byl, kdyby se hosté dostavili úplně bez masek. Jsem přesvědčen, že právě tehdy bychom jeden druhého nepoznali.“³⁹ Motiv karnevalu jako hry života plného paradoxů rádi používali i Ezeriņšovi literární souputníci – E. Ādamsons, Anšlavs Eglītis, K. Lesiņš nebo M. Bendrupe.

Tvorba Pāvile Rozītise (1889 – 1937) ve dvacátých letech nabírá jiný směr – jestliže v jeho prvních sbírkách vládne romanticky lyrický duch, hlavní

³⁷Parolek, Radegast. *Lotyšská literatura*. Praha: Bohemika, 2000. s. 133.

³⁸Smilkčiņa, Benita. *Novele*. Riga: Zinātne 1999. s.161.

³⁹citováno dle Smilkčiņa, Benita. *Novele*. Riga: Zinātne 1999. s.162.

hrdina, přecitlivělý a přesycený životem, bloudí po ulicích velkoměsta, ve sbírce *Miglas svilpes* („Píšťaly mlhy“, 1920) se již přiklání k realismu, a to k jeho psychologicko analytické linii. V dílech, zahrnutých do sbírky *Miglas svilpes*, se poprvé objevuje motiv „zločinu a trestu“, který Rozītis dále rozvíjí ve svých románech (*Divas sejas*, „Dvě tváře“, 1921 a *Uguns ceļi*, „Cesty ohně“, 1924).

Kompozice jeho novel je oprostěna od všeho „zbytného“, čtenář je bez jakéhokoliv úvodu vržen přímo do děje, obvykle prostřednictvím dialogu. Syžet bývá zpracován klasicky, vše směřuje k překvapivému závěru. Zcela chybí líčení prostředí, protože to spolu s charakterizací společnosti, patří podle Rozītise k atributům románu. Ve svém spisu *Novele un anekdots* („Novela a anekdota“) autor píše: „[...] jestliže román postavy a události typizuje, novela je individualizuje [...]“⁴⁰

Rozītis je charakteristický také tím, že jde o jednoho z prvních autorů – urbanistů. Většina jeho hrdinů jsou již obyvatelé města, kteří žijí jeho prudkým rytmem. Příznačná je v tomto směru autorova poslední novelistická sbírka *Skaidas* („Trísky“, 1935), jejíž novely spojují bezmocní, slabí hrdinové, smýkaní životem, vykreslení ne už s hlasitým satirickým smíchem, ale spíše s chladnou skepsí.

Tvorba Vilise Lācise (1904 – 1966) je v kontextu lotyšské literatury pozoruhodná a nová zejména typem postav. Autorovi hrdinové jsou zvláštní, až exotické povahy a silné osobnosti. Vábí je dobrodružství, daleké země, moře. Lācis jejich nitro neodkrývá psychologickou analýzou, v dynamickém ději plném zvrátů do něj nahlížíme skrze jejich jednání. A jednají velmi nekonvenčně, např. v novele *Cīņa ar mēnesi* („Bitva s měsícem“, 1937) se hlavní hrdina, nenapravitelný zloděj Čips, rozhodne ukrást měsíc a vydává se na moře, veden jeho odleskem. Lācisovi hrdinové neznají kompromis a jejich honba za nějakým iluzorním cílem končí tragicky.

3.4 Třicátá a čtyřicátá léta 20. století – pozitivismus a „nová dekadence“ v lotyšské drobné próze

Ve třicátých letech se v lotyšské literatuře začal prosazovat pozitivismus. Jeho počátky jsou spojeny s původně výtvarným uskupením *Zaļā vārņa* („Zelená vrána“, stejnojmenný časopis 1925 – 1934). Jak píše P. Štoll, „původně apolitické hnutí s ideály aktivního umění se brzy rozštěpilo. Umírnění levicoví avantgardisté, např. A. Čaks a A. Skujiņa se připojili ke skupině

⁴⁰citováno dle Smilktiņa, Benita. *Novele*. Riga: Zinātne 1999. s.189.

Trauksme („Poplach“) a jejímu stejnojmennému časopisu (1928 – 1931), vedenému Jānisem Plaudisem (1903 – 1952). Konzervativnější část skupiny Zelená vrána se v polovině třicátých let přiklonila k tzv. pozitivismu, jenž vycházel z folklórní a (novo)klasicistní poetiky, hlásal tradiční národní hodnoty a částečně se opíral o obnovené lotyšské předkřesťanské náboženství, oficiálně povolené v roce 1926 (*dievturība*). K nejvýznamnějším představitelům pozitivismu patřili stoupenci Ulmanisova režimu básník a prozaik E. Virza, romanopisci A. Grīns, J. Veselis a A. Dziļums.⁴¹

V základech lotyšského pozitivismu tedy stálo hledání národní identity a stabilních hodnot. Toto hledání se často obracelo na venkov, kde na rozdíl od zkažené městské civilizace byly tyto hodnoty stále živé a předávaly se z generace na generaci. Vznikají tak prózy se silným etnografickým prvkem, například sbírky Aīdy Niedry (1899 – 1972) *Svētais vīns* („Svaté víno“, 1928), *Vanagu ligzda* („Jestřábí hnízdo“, 1937) nebo *Azandas ļaudis* („Lidé z Azandy“, 1943). Jiní autoři, jako například A. Grīns, hledají tyto hodnoty v dávné i nedávné minulosti Lotyšska.

Aleksandrs Grīns (1895 – 1941) bývá považován za zakladatele historické prózy v lotyšské literatuře. Narozdíl od expresionistů, pro něj byla válka jen chaos a hrůza, Grīns ve svých sbírkách krátkých próz *Krustneša gaitas* („Křížákovy osudy“, 1921), *Pieviltā vīra atriebšanās un citas noveles* („Pomsta podvedeného muže a jiné novely“, 1922) nebo *Septiņi un viens* („Sedm a jeden“, 1926), *Klusie ciemiņi* („Tiší hosté“, 1935) ad. oslavuje válku, statečnost a hrdinství. Pravý muž je pro něho voják a jak se vyjádřil kritik J. Lapiņš: „[Grīns] pobil více mužů než všichni ostatní lotyšští spisovatelé dohromady“⁴². Na druhou stranu soudobá kritika (P. Rozītis, A. Upīts, E. Virza) se jednomyslně shodla na tom, že do lotyšské literatury vtrhl osobitý autor s nepopíratelným talentem.

Látku ke svým dílům čerpá z různých historických epoch, od starověku (zejména z dějin starého Říma) přes středověk a jeho křížácké výpravy a planoucí hranice s čarodějnicemi až k Severní válce a období Kuronského vévodství v 17. století a první světové válce a udatnosti lotyšských střelců.

Zvolené látce odpovídá i forma, jakou je zpracována. Pro zvýraznění dobové atmosféry Grīns napodobuje jazykový styl starých památek, ať už oslavnou patetiku středověkých kronik a církevních spisů nebo kánony antické rétoriky. Rovněž mluva lotyšských rolníků, kteří vystupují v jeho dílech, je

⁴¹Slabihoudová, Naděžda, Štoll, Pavel, Vlčková, Alena. *Slovník pobaltských spisovatelů*. Praha: Libri, 2003. s. 28.

⁴²Berelis, Guntis. *Latviešu literatūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2003. s. 94.

starobylá a využívá i nářeční slovní zásobu toho kterého lotyšského kraje. Parolek⁴³ přirovnává jeho styl k našemu Vladislavu Vančurovi. To vše dodává Grīnsovým dílům zdání autenticity, sám autor zůstává v pozadí.

Grīns ve své historické próze dokázal vystihnout i přístup středověkých lidí ke světu, iracionální, mystický, magický. Jeho postavy věří v osud, život berou takový jaký je, se všemi radostmi a strastmi, věří, že člověk se narodil pod dobrou nebo špatnou hvězdou. Znají magické prostředky, jak přemoci zlo, zahnat smrt nebo přičarovat lásku. Tajemnou atmosféru pomáhají vytvořit i kulisy: noci za úplňku, podzimní mlhy, čas dušiček. Skutečnost a fantazie se prolínají a slévají, což dodává Grīnsovým dílům na přitažlivosti.

Svou poslední sbírkou povídek *Klusie ciemiņi* („Tiší hosté“, 1935) se Grīns věnuje nedávné minulosti – první světové válce (které se sám zúčastnil) a lotyšským střelcům. Jeho hrdinové získávají jiný rozměr, již znají pochyby a slabé chvíle, dokonce i výčitky svědomí. Milují život, přestože se nebojí podívat do očí smrti. Jindy odcizený, vzdálený autorův postoj k zobrazenému je zde citlivější, emocionálnější, nacházíme zde dokonce lyrické odbočky, zejména ve vzpomínkách, snech a vizích. V obrazech bitev však stále zuří někdejší bojovné vášně a tečou proudy krve.

Mezi lotyšské pozitivisty můžeme dále zařadit Albertse Sprūdžse (1908 – 1944). Ve svých sbírkách drobných próz *Bailēs un spaidos* („Ve strachu a útlaku“, 1933), *Asaru liekņa* („Mokřad slz“, 1935) a *Daugavas vēji* („Větry Daugavy“, 1937) zachytil staré a nové Latgalsko (často bývá nazýván „latgalským Blaumanisem“). Autor v nich prokázal velký charakterizační talent a cit pro psychologii postav. Celkovým vyzněním novel a velkou vírou v člověka se myšlenkově blíží A. Brigadere.

Vilma Delle (1892 – 1980) obohatila lotyšskou novelistiku hravým, dobrosměrným humorem a promyšlenou zápletkou s nečekaným rozuzlením. Hlavními postavami jejích novel jsou většinou venkované se svým zdravým selským rozumem. Autorce byl cizí estetismus a složité formy, ve své tvorbě se vydala tradiční cestou, stejně jako A. Brigadere nebo A. Sprūdžs a organicky se tak začlenila do pozitivistického proudu.

Pozitivistická literatura byla důležitým činitelem v posílení lotyšského národního uvědomnění. Harmonický a uklidňující svět *Straumēnū* E. Virzy („Straumēni“, 1933) nebo *Lotyšských pověstí* („Latvju teiksmas“, 1942 – 1966), který vyzdvihuje povinnost, čest a práci, však již nedával odpovědi

⁴³Parolek, Radegast. *Lotyšská literatura*. Praha: Bohemika, 2000. s. 127.

na všechny otázky, které hledala v literatuře mladá generace. To bylo zřejmě z knih Anšlavse Eglītise, E. Ādamsonse, K. Lesiņše, M. Bendrupe a A. Čakse, které vyšly v průběhu třicátých let. Odmítli optimismus, idealismus a etický maximalismus pozitivistů a jakoby se vrací k dekadentní estetice, která spojuje krásu s ošklivostí, dobro se zlem, chorobnost se zdravím. Je příznačné, že M. Bendrupe si jako motto ke své sbírce povídek *Majestāte un pērtiķis* („Veličenstvo a opičák“, 1938) zvolila úryvek z básně Ch. Baudelaira. Charakteristické smíšení protikladů vidíme i v povídce E. Ādamsonse *Gājiens ar lopiem* („Procesí s dobyt看“, 1935), kde mateřská láska spíše připomíná nenávist. Etickou stabilitu tak nahrazuje etický relativismus, ambivalence, kterou, jak píše Smilkčiņa⁴⁴ příhodně charakterizuje „možná – a možná také ne“, které nacházíme u M. Bendrupe.

Toto nové pokolení literátů bylo specifické tím, že každý autor si úzkostlivě chránil svou osobitost, nikdy neměli snahu se nějak sjednotit, nevydali žádné společné prohlášení, nevydávali žádný časopis a ani se nesnažili nějak systematicky zpracovat základní principy své poetiky. My můžeme vypožorovat některé společné rysy – neskrývali se s touhou překvapit, udělat dojem, dokonce šokovat.

Zcela opačně než předchozí generace chápou úkol spisovatele – je jim blízká myšlenka O. Wildea, že „umění je naprosto neužitečné“. Už v roce 1929 vyslovil A. Čaks ve svém článku *Kamdēļ mēs esam huligāni un pesimisti?* („Proč jsme chuligáni a pesimisté?“), že „básník má být v první řadě básníkem, to je jeho hlavní význam“⁴⁵, odmítá myšlenku, že literatura má řešit nějaké společenské problémy a úkoly.

Tyto názory se projevují v jejich dílech velkým důrazem na formu, která je vždy vybroušená k dokonalosti. Tato přiznaná estetizace je patrná zejména v tvorbě E. Ādamsonse, M. Bendrupe a K. Lesiņše. Vidíme charakteristický posun od etiky k estetizaci a od potvrzení řádu světa k jeho zpochybnění. Typické prvky jejich poetiky jsou groteska, paradox, fraška, hyperbola, ironie.

Život vnímají tito autoři jako hru plnou paradoxů a to odráží i jazyk jejich děl, plný kontrastů, metafor a jiných ozdob. Jazyk je jim zároveň uměleckým objektem i subjektem. Každé slovo má svůj estetický význam, každé slovo rozehrává hru plnou skrytých významů, zvuků a barev. Na tomto místě musíme připomenout A. Eglītise a zvláštní rytmus jeho próz, jeho pestrý inventář synonym a novotvarů, i barokní „ozdoby“ v textech E. Ādamsonse. Narozdíl od romantiků, jako byl např. K. Skalbe, nehledají krásu v každo-

⁴⁴Smilkčiņa, Benita. *Novēle*. Riga: Zinātne 1999. s.213.

⁴⁵citováno dle Smilkčiņa, Benita. *Novēle*. Riga: Zinātne 1999. s.214.

denním, prostém, ale naopak ji vidí v nevšedním, výlučném, vzácném.

Tradiční motiv boje za etickou a sociální spravedlnost ztrácí svou aktuálnost, všechny boje a hledání teď probíhají v hrdinově nitru. Už se nejedná o romantický rozpor snu a skutečnosti, citu a povinnosti, hrdinové bojují se svými komplexy, podivínskými sklony, chorobně přehnanými představami a obsedantními myšlenkami. Pro prózy s tímto druhem „nehrdinských hrdinů“ (a někdy i pro celou tuto generaci autorů) se vžil metaforický název *Smalkās kaites* podle stejnojmenné sbírky povídek E. Ādamsonse („Drobné neduhy“, 1937).

Aleksandrs Čaks (1901 – 1950) se proslavil především jako básník, ale je autorem i několika sbírek drobných próz: *Engelis aiz letes* („Anděl za pultem“, 1935), *Aizslēgtās durvis* („Zamčené dveře“, 1938) nebo *Debesīs* („V nebi“, 1938). I v próze se Čaks dívá na svět očima surrealistického básníka, i ty nejvšednější předměty ožívají v obrazech tvořených jeho bohatou fantazií, např. v pohnutém okamžiku si „dech zlomil nohu“ a „jen s námahou se dal vypudit z plic“⁴⁶.

Mirdza Bendrupe (1910 – 1995) rozvíjí ve svých prózách tradici lotyšské psychologické novely, která v jejím zpracování nabývá podobu spíše psychologické imprese. Její tvorba bývá často srovnávána s tvorbou E. Ādamsonse. Spojují je podobné typy hrdinů s „drobnými neduhy“ i ornamentika stylu. Liší se tím, že Ādamsons byl spíše realista, kdežto Bendrupe se svým naturelem řadí spíše k romantikům a senzualistům. Podle B. Smilktiņa⁴⁷ má blízko k „metafyzickému světu A. Čakse, K. Lesiņše, a P. Klānse. Zmiňovaní spisovatelé třicátých a čtyřicátých let, ‚poslední romantici‘, byli idealisté, hledači nějaké vyšší pravdy nebo jsoucná. Snažili se nalézt hlubší, skrytý smysl dějů i jevů. Přesto, jako lidem moderní doby, jim byl vlastní i věcný skepticismus – schopnost hodně věcí zpochybnit.“

V centru autorčiny pozornosti vždy stojí nějaký psychický nebo morální problém, který je podroben důkladné, citlivé analýze. Vnější děj je zanedbatelný, vše důležité se odehrává v hrdinově nitru i počet ostatních postav je zredukován na minimum. Typická je v tomto ohledu novela *Majestāte* („Veličenstvo“, 1936), která je ztvárněna jako vnitřní monolog malého děvčátka a její rozhovor s panenkou. Hlavní hrdinka se stává obětí vlastní fantazie, když panence připisuje různá přání a rozmary, které musí vyplnit. Dívka se však dokáže z její moci vymanit rozhodným činem – obětovat krásnou pannu, aby její krásu získal ošklivý soused, kterého se děvčátku

⁴⁶citováno dle Smilktiņa, Benita. *Novele*. Riga: Zinātne 1999. s.223.

⁴⁷Smilktiņa, Benita. *Novele*. Riga: Zinātne 1999. s.228.

zželelo. Novela končí filozofickým zobecněním o pustošivé síle neovladatelných citů a jejich kontrastu s šedivou skutečností.

Knuts Lesiņš (1909 – 2000) se noří až do nejtemnějších hlubin lidského podvědomí, kde přebývají nevyzpytatelné síly a instinkty. Nahlíží do něj v neobyčejných a vypjatých situacích, do kterých přivádí své hrdiny, které by se mohly zdát amorální, ale autorovi jde vždy v první řadě o otázky psychologie, nikoliv etiky (sbírka *Zīmes tumsā*, „Znamení v temnotě“, 1938). Aby se vyhnul jakémukoliv zdání sentimentality, zaujímá autor/vypravěč lehce ironizující pozici. Vypravěč se stylizuje do role inteligenta, lehce přesyceného městskou civilizací a kulturou a ve svém přezíravém pohledu nemá daleko ani k sebeironii. Novely jsou většinou ztvárněny retrospektivně, vypravěč nechává volně plynout své vzpomínky na minulé události.

Podle B. Smilktiņa patří K. Lesiņš „nepochybně k představitelům elitního umění, kteří se v umění snaží odhalit nějaké vyšší hodnoty. Později, už v exilu, považoval svou tvorbu třicátých a čtyřicátých let za experimentální, neboť se tehdy prý příliš nadchl pro Schopenhauerovu filozofii.“

Anšlavs Eglītis (1906 – 1993) se již ve své první prozaické sbírce *Maestro* („Maestro“, 1936) projevil jako suverénní vypravěč a duchaplný karikaturista. Ačkoliv jsou povídky psané v první osobě a vypravěč je tedy přímo zapojen do děje, přece si udržuje jemně ironický odstup. V Eglītisově stylu můžeme jasně vidět dvě linie, které Smilktiņa⁴⁸ charakterizuje takto:

„První z těchto linií umělec táhne jako štětec namočený v husté olejové barvě po hrubém plátně. Proporce groteskního prostoru, který maluje, nejsou úplně souměrné, místy můžeme zpozorovat přeplněnost detaily. Sám mistr se směje jasným a otevřeným smíchem, protože se v kruhu svých hrdinů dobře cítí. Jako přátelský a chápavý spoluobyvatel se nebojí někdy vytáhnout i žihadlo, ale bez smrtícího jedu.“

Druhá linie, to už jsou jemně propracované malby. Autor společně se svým hrdinou jakoby kráčí po ostří nože – jedna strana je veselá a druhá smutná. Obě tyto linie spojuje dynamické, pregnantní, kousavé a zároveň výrazně věcné vyprávění, ve kterém cítíme zdrženlivý stesk, nezřídka i lyrické vytržení. To jsou hlavní vlastnosti stylu A. Eglītise.“

Výborné, kompozičně, žánrově i umělecky dokonale propracované, ale poměrně málo známé jsou další Eglītisovy sbírky *Nestundas* („Zlá hodina“, 1940) a *Kazanovas mētelis* („Casanovův plášť“, 1946). Obě knihy jsou zpra-

⁴⁸Smilktiņa, Benita. *Novēle*. Rīga: Zinātne 1999. s.242.

covány rámcovou metodou známou z Boccacciova Dekameronu, odehrávají se tedy v uzavřeném prostoru, ve kterém se pohybuje menší skupina postav soustředěná kolem vypravěče, případně se ve vyprávění střídají.

V první ze sbírek, *Nestundas*, jsou shromážděny příběhy o chvílích velkého, až smrtelného strachu, autora zajímá, jak se postavy zachovají v extrémních situacích, ve „zlých hodinách“. Dochází k závěru, že i velmi racionálně uvažující člověk, který nevěří na žádné duchy a přízraky, se může v okamžiku stát otrokem svých instinktů a vybičovaných smyslů. Autor zde potvrzuje svoje umění přesné psychologické analýzy i umění vypravěčské, se kterým stupňuje čtenářovo napětí.

Sbírku *Kazanovas mētēlis* tvoří pět novel, které spojuje téma nešťastné lásky, osamělosti a křehkosti mezilidských vztahů, to vše s notnou dávkou eglitisovské sebeironie, ale i vzdáleně tušeného stesku. Titulní povídka vypráví o „ošklivém kačátku“ – všemi vysmívaném zaměstnanci muzea, kterému náhodou padne do rukou vzácná relikvie – plášť velkého dobyvatele žen, Casanovy. Když ho oblékne, dojde k omračující proměně, hlavní hrdina je najednou okouzlejším mužem plným sebedůvěry a šarmu. Proměna ovšem trvá jen do té chvíle, kdy vyjde najevo, že domnělá památka je jen starý kabát ředitele muzea.

Kontinuita vývoje lotyšské literatury byla násilně přerušena výsledky druhé světové války a anexí pobaltských republik Sovětským svazem. Literární proces rozdvouje – domácí se vyvíjel pod tlakem sovětské ideologie a cenzury, exilový v přetrhaném kontaktu s vlastní, tradicemi a jazykovým zázemím.

4 Kompoziční výstavba povídek Erikse Adamsonse

Kompoziční výstavbu literárního díla chápeme společně s F. Všetickou⁴⁹ jako kompozici v širším slova smyslu, tedy jako „uspořádání uměleckého díla a jeho jednotlivých složek, zejména složek obsahových a formových. Podmínkou tohoto uspořádání je vzájemná spojitost všech složek, které dohromady tvoří určitou uměleckou jednotu, a vzájemný vztah částí a celku. Kompoziční výstavba je přitom určena ideovým záměrem autora a jeho vztahem ke skutečnosti.“

Kompoziční výstavba je složena ze dvou základních oblastí – architektiky a kompozice. Architektika zde představuje vnější výstavbu díla. Ta je tvořena tzv. architektonickými jednotkami – v básnickém díle jsou to strofy a zpěvy, v prozaickém kapitoly a díly, v dramatickém výstupy a dějství. Zaměřuje se na statické prvky umělecké výstavby. Vidíme tedy, že u drobných próz, jakými jsou povídka a novela, se tato oblast příliš neuplatní. Kompozice (v užším slova smyslu) představuje naopak vnitřní výstavbu díla, kterou tvoří kompoziční principy, kompoziční postupy a syžetová osnova. Zaměřuje se tedy na dynamické složky umělecké výstavby.

4.1 Kompoziční principy

Těžiště kompoziční výstavby spočívá v kompozičních principech, kompozičních postupech a syžetové osnově. Podle Všeticky⁵⁰ je kompoziční princip „určitý jednotící způsob vnitřní výstavby díla. Literární dílo je obvykle založeno na několika kompozičních principech, jen výjimečně je autor zakládá na principu jednom. Kompozičních principů je značný počet a mají nejrozmanitější podobu. Patří k nim především tyto principy: paralelní, kontrastní, klimaxový a antiklimaxový, kontradikční, konfrontační, symetrický, konvergentní, repetiční, variační, iterační, aditivní, alimitní, sukcesivní, katenální, numerický, geometrický, kalendářní, barevný, hudební, rámcový, paradoxní, alfabetycký, montážní, princip hry, princip kuklení, princip masek, princip cesty, princip přesýpacích hodin, princip nalezeného rukopisu a motivický princip.“ Pokusíme se v následujících řádcích tyto principy charakterizovat a nalézt je v povídkách E. Adamsonse.

⁴⁹Všeticka, František. Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století. Olomouc: Votobia 1997. s. 10.

⁵⁰Všeticka, František. Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století. Olomouc: Votobia 1997. s. 15.

Paralelní princip je jedním ze základních stavebních principů. Jeho podstatu tvoří souběžná příbuznost probíhajících dějů a scén, která je založena na podobnostech. Jako paralelnost na symbolické rovině by se snad daly chápat paralelně probíhající scény v povídce *Dāvana* („Dárek“). Povídka vypráví o skupině vojáků, kteří se rozhodnou svému veliteli na památku věnovat stříbrnou tabatěrku. Úkol, který si uložili, je ale zároveň vyvádí z rovnováhy, neboť nejsou zvyklí dávat takhle otevřeně najevo své city. Dárek se jim stává těžkým břemenem, kterého se touží zbavit. Na tomto místě jeden z nich pohlédne z okna a vidí mladou, útlou světlovlasou dívku, jak nese obrovskou konev s vodou. O něco později se již vojáci odhodlají dárek předat, velitel ho přijme a vojáci pocítí velkou úlevu a radost. I velitel překonává svoje rozpaky, cítí se už mnohem přirozeněji. Tato scéna má svůj pendant ve scéně, kdy světlovlasá dívka vychází ze sousedního domu, tentokrát již bez konve a jí zelenou hrušku, pak odhodí ohryzek a po žlutých javorových listech zatančí několik drobných tanečních kroků. I dívka se zbavila svého břemene a je odměněna, stejně jako vojáci.

Hojně využívaný je rovněž kontrastní princip. Jestliže paralelní princip je založen na podobnosti a příbuznosti, pak určujícím znakem kontrastního principu je protikladnost.

Na principu kontrastu je vystavěna rovněž povídka *Krokodilu asaras* („Krokodýlí slzy“). Hlavní hrdina, Tálivaldis Celms, postupně poznává, že slzy lidí, které považoval za své blízké (přítel, nevěsta, kmotra) jsou falešné a jediné opravdové city k němu chová jeho nepřítel. Jakkoliv jsou to city záporné, stává se hlavnímu hrdinovi společnost jeho nepřítele příjemnější než společnost domnělých přátel.

Princip kontrastu je rovněž hojně využit v povídce *Kaina skaudība* („Kainova závist“), ve které je stěžejní protiklad dvou hlavních postav – Kaina a Ábela. Oba bratři jsou protikladní svým vzhledem, povahou i zaměstnáním, zároveň však jejich vzhled kontrastuje s jejich charakterem, nebo přinejmenším se stereotypem, který spojuje určité vlastnosti duševní a fyzické. Tradičně je dobro spojeno se světlými barvami, ušlechtilými rysy, kdežto zlo je tmavé, temné a hrubé. Například v lotyšském folklóru a lidové symbolice je *miesas baltums* („bělost, čistota těla“) chápáno jako viditelné znamení čistoty duše, podobně *baltās drānas* („bílý roucho“), historií lotyšské literatury zase prochází typ „lidí čistého srdce“ (*sirdšķīsti ļaudis*, viz kapitola Vývoj lotyšské povídky). Zde je Ábel snědý, s hrubými černými vlasy, kdežto Kain je bledý, subtilní, světlý typ (nabízí se myšlenka, zda spisovatel nespojil představu Kaina a Ábela s představou jiné biblické sourozenecké dvojice – Jákoba a Ezaua). V kontrastu k čistotě Ábelova srdce je i jeho krvavá

oběť, která v komplikovaném Kainovi plném protichůdných pocitů vzbuzuje odpor, Kainova oběť líčená v nádherných barvách zase kontrastuje s jeho zlými myšlenkami, které stále více převažují.

Poté se zlou pečlivostí, ale bez nejmenšího stínu víry, zapálil polena na svém oltáři a vhodil do ohně nejsladší plody slunce, plody plně zralé – i vzácné, měkké fíky i granátová jablka s purpurovou a nazelenalou kůrou, i žlutá a sytě červená jablka, i modré a světle zelené hrozny, které nebyly o mnoho menší než jablka, a ovoce posypal žlutými a modrými fiolkami, nasycenými vůní země a pramenů, sotva rozkvetlými červenými, bílými a žltorůžovými růžemi, které byly přesazeny z úpatí hor na březích řeky Gíchón a ze země Chavílu, v níž je zlato, vonná pryskyřice bdelium a kámen karneol. Obsypal oltář červenými liliemi, které vůbec nevoněly, bílými liliemi s růžovým odstínem, které voněly až příliš silně, a když začal pálit ještě myrhu, onyx a galbanum, promíchané s čistým kadidlem, bylo opravdu zřejmé, že krásnější oltář Hospodinu nemohl zhotovit.

Paralelní a kontrastní princip, jak píše Všeticka⁵¹, „mají charakter archetypu a sahají až do prvopočátků slovesné výpovědi, to znamená i do výpovědi neumělecké a předumělecké. Jsou to principy, jež naléhavě a jednoznačně vyjadřují stěžejní lidské postoje a vztahy, vyslovují elementární nezbytnosti lidské existence. Všechny další kompoziční principy v podstatě variují, precizují, doplňují a zjemňují tyto dvě tektonické východiskové možnosti, tj. paralelu a kontrast.“

Klimaxový princip je založen na stupňování, na postupném vzestupu; jeho opakem je princip antiklimaxový. Můžeme ho najít například v povídce *Abakuka křišana* („Habakukův pád“). Hlavní hrdina, Alexandr Papír, je chorobně posedlý strachem z výtahové šachty, která ho zároveň obsedantně přitahuje. Pocítí nutkání házet do ní různé předměty, nejprve malé a lehké – kapesník, čepici, na druhý den vejce a za dvě neděle už malý květináč. V den, kdy chce dolů hodit obrovský fíkus, vrcholí tato tragikomická situace jeho vlastním pádem do šachty.

Repetiční princip je založen na opakování. Opakující se scénu nacházíme například v povídce *Kaina skaudība* („Kainova závist“) ve třikrát opakované oběti obou bratrů Bohu. Zároveň zde vidíme uplatnění triadického podtypu numerického principu, typického jednak pro folklór a jednak (jako v našem případě) pro náboženskou literaturu – trojka je chápána jako číslo božské.

Variační princip je jistou obměnou principu repetičního. Je založen na po-

⁵¹Všeticka, František. Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století. Olomouc: Votobia 1997. s. 16.

stupném obměňování. V prozaickém díle mohou být variovány kapitoly, scény i postavy. Zajímavou variací téhož jsou například scény „cesty k Anně“ v povídce *Brauciens pie Annas* („Cesta k Anně“). První je scéna hry dětí, kdy jeden z nich vždycky vykřikne: „A teď pojedeme k Anně!“, děti se chytí jeden druhého za ramena a za všeobecného veselí spojení do „vláčku“ běhají po hřišti. Druhá scéna se odehrává o patnáct let později, kdy se vypravěč v hospůdce na předměstí náhodou seznamuje s mladíkem, ve kterém poznává někdejšího chlapce z hřiště. Ten i teď po letech při tanci se servírkou znovu připomene dětskou hru, kterou hned napodobí. Posilnění vínem zavolají drožku a oba se vydávají na dobrodružnou cestu nočním městem, kde mezi všemi krasavicemi hledají Annu. Vidíme tři různé scény, tři různé cesty k Anně.

Dalším principem, který použil Eriks Ādamsons v jedné ze svých povídek, je princip alimitní. Ten je založen na neomezeném, potenciálně nekonečném opakování. Je to hříčka známá například z písně Pes jitřničku sežral nebo Šel starý kolem fary. Ādamsons tento typ využívá pro jeho komický účinek v povídce *Sevis pārvarētājs* („Přemožitel sebe sama“):

Jednou, když se vrátil [hlavní hrdina Péteris Immerfreijs] z práce domů, jeho matka seděla v křesle s otevřenou biblí na klíně a plakala. Zeptal se matky, proč pláče. Matka začala vysvětlovat: „Podívej, synu, zrovna jsem tady v Evangelii podle Lukáše přečetla tato slova: ‚I porodila svého prvorozeného syna, zavinula jej do plenek a položila do jeslí, protože se pro ně nenašlo místo pod střechou.‘ Péterisi, Péterisi, rozumíš tomu? ‚A položila jej do jeslí.‘ Kolébka krále všeho světa jsou jesličky! A proto jsem se rozplakala.“

Na druhý den mezi jiným vyprávěl Immerfreijs slečně Mudíteové tuto příhodu s matkou, a rovněž slečna Mudíteová začala plakat. Když se trochu uklidnila, pravila: „Rozplakala jsem se protože se vaše maminka rozplakala nad těmi slovy ‚A položila jej do jeslí.‘“

O den později Immerfreijs vyprávěl slečně Mudíteové: „Moje matka se podruhé rozplakala, když jsem jí řekl, že vy jste plakala, protože ona se rozplakala nad slovy ‚A položila jej (krále světa) do jeslí.‘“

Rámcový princip byl oblíben už v dávné minulosti, je na něm založena celá řada klasických památek světových literatur – indická Paňčatantra, arabská Tisíc a jedna noc, Boccacciův Dekameron, Heptameron Markéty Navarrské, Chaucerovy Canterburské povídky nebo u nás skladba Svatopluka Čecha Ve stínu lípy. Literární dílo má dvě roviny, rámcující a rámcovanou. První z nich je rovina výchozí, vystupuje v ní vypravěč nebo skupina vypravěčů,

kteří se ve vyprávění střídají, druhou rovinu představují příběhy samy.

Mezním případem využití rámcového principu je „povídka v povídce“, v níž je do základního prozaického textu vložen text jiný. Ādamsons použil tento princip například v povídkách *Brauciens pie Annas* („Cesta k Anně“) nebo *Dzeltānā roze* („Žlutá růže“). První povídka obsahuje vyprávění o bílém vepři, který měl povahu dobrodruha, rád se toulal po lesích a zápasil s lesní zvěří, jednou dokonce přihnal domů vlka, kterého zranil svými mohutnými kly.

V druhé z nich jeden z hrdinů, Emīls Aivars, na podporu svého tvrzení, že opravdu ušlechtilý člověk miluje květiny, vypráví příběh o staré kněžně. Ta žije velmi skromně, odmítá prodat jediný kousek vzácného rodinného nádobí nebo nábytku, jediný výdělek jí zajišťuje prodej jejích maleb na sklo. Po ničem netouží více než po květinách, které se jí hospodyně snaží opatřit, jak to jen jde, i kdyby to měla být jen větvička šeríku. Když se jednou kněžně podaří vydělat trochu více peněz než obvykle, koupí si půl kilogramu nejlevnějšího černého chleba a celou náruč karafiátů.

Na principu kuklení je založena Ādamsonsova povídka *Jāšana uz lauvas* („Jízda na lvu“). Princip kuklení je založena na převleku nebo záměně osob. Postavy se buď vydávají za někoho, kým nejsou nebo naopak jsou, často proti své vůli, za někoho zaměňovány. Mladý historik Teodors Alpers přijíždí na neohlášenou návštěvu ke své snoubence Idě. Zjistí, že odešla na místní sportovní slavnosti. Rozhodne se na ni počkat v jejím pokoji, kde si povšimne knihy o italské renesanci, kterou jí kdysi sám daroval. Namátkou ji prolistuje a zaujme ho, že některé řádky jsou podtrhané barevnými tužkami. Podtržená věta o jakési italské šlechtičně a jejích třech milencích rozběhne v jeho mozku strašný mechanismus žárlivosti, kdy jen shromažďuje další a další nesmyslné argumenty na podporu svého přesvědčení, že je mu nevěrná. Vydá se ji hledat na sportovní slavnosti, najde ji ve společnosti dvou mužů a je hned přesvědčen o tom, že jsou to jeho dva konkurenti. Povídka vrcholí panoptikálně zběsilou jízdou na kolotoči a Teodorovými mdlobami. Ida ho ošetřuje a představí mu domnělé milence jako svého otce a bratra.

Princip přesypacích hodin je založen na diametrální proměně, k níž dojde v průběhu děje literárního díla. Postoje, které zaujímají hrdinové na začátku příběhu, jsou v jeho závěru zcela protikladné. Snad bychom takto mohli chápat proměnu hlavního hrdiny Richardse Beitānse z povídky *Lielas spodrības gaismā* („Ve světle veliké čistoty“). Je to typ šviháckého důstojníka, pro něhož čistota a upravenost znamená velmi mnoho. Dokonce tolik, že zaváhá při záchraně dítěte spadlého do žumpy; naštěstí je zachráněn jiný

kolemjdoucí. Výčitky svědomí mu nedají spát, aby je utišil, nakoupí štedré dárky a vyhledá dítě i jeho matku. V melodramatickém závěru povídky přichází katarze, a to doslova, neboť hrdina poznává rozdíl mezi vnější a mravní čistotou, jde zastoupit nemocnou matku ve špinavé práci uklízečky a když se vrací do kasáren „konečně se cítí neskutečně jasný, lehký a čistý, jako člověk, kterého objímá jemné světlo veliké čistoty.“

Motivický princip je principem nejzávažnějším. Za samostatný motiv lze považovat takové místo, které posouvá tok a obsah textu kupředu, přináší novou myšlenku, popřípadě rozvoj brzdí. Motivy nemusí navazovat plynule na sebe, nemají stejnou důležitost, mohou mít různý charakter, mohou být rozloženy nerovnoměrně. Souhrn jednotlivých motivů tvoří vyšší kompoziční celek zvaný téma.

Při analýze rozsáhlejších děl je třeba motivy hierarchizovat. Nosný motiv má podle Všetického⁵² „ve struktuře slovesného díla přibližně takové postavení jako motiv v díle hudebním. Podstatou motivu v hudebním díle je pohyb (termín motiv je od latinského *movere* = hýbati) a návratnost. Určitá tematická složka se v hudební skladbě střídavě objevuje a ztrácí, aby v závěrečné fázi byla nějakým způsobem završena a ukončena. Stejným způsobem postupuje tematická složka i dílo slovesné. [...] Jednotlivé tematické složky, které se objevují a zase ztrácejí, označují jako varianty (motivické varianty).“

Z kompozičně významných typů stojí na prvním místě tzv. leitmotiv (z něm. *leiten* = vést, vodit) je vůdčí, příznačný motiv. Tento pojem má svůj původ v hudební teorii, kde byl popsán jako typický například pro opery R. Wagnera. Leitmotiv se objevuje v průběhu celého díla jako hudební charakteristika osoby, předmětu nebo nějaké situace a prochází bohatým variačním procesem. Například celým dějem Ādamsonovy povídky *Brauciens pie Annas* („Cesta k Anně“) prochází motiv červeného rybízu, ať už v podobě vína, keřů nebo ovoce. Zápletka se rozuzlí v závěrečné scéně, která se odehrává v rybízovém sadu.

Intermotiv prochází různými díly jednoho autora, stěhuje se z jednoho díla do druhého, vytváří mezi nimi jakousi vyšší kontinuitu. O motivech typických pro Ādamsonovu novelistickou tvorbu podrobněji pojednáme v interpretační části této práce. Na prvním místě nepochybně stojí motiv „drobných neduhů“, z dalších namátkou jmenujme motiv květin, starožitností, z abstraktních motiv silné vůle a boje proti vlastním nedostatkům, motiv studu, žárlivosti, soucitu.

⁵²Všetického, František. Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století. Olomouc: Votobia 1997. s. 29.

Motiv může a nemusí být ukončen. Ukončené motivy můžeme podle způsobu závěrečného vyznění rozdělit do několika skupin. Všetička⁵³ rozlišuje motiv signální, deflektivní, paradoxní, deziluzivní, falešný, imperfektivní, mystériózní, metamorfní a apoditní.

Nejčastěji využívaný způsob vedení motivu je motiv signální. Jednotlivé varianty tohoto motivu se v textu objevují v podobě nápovědí, signálů, jež se v poslední variantě plně realizují. Všechny varianty mají stejný charakter, nedochází k žádnému podstatnému vybočení z celkového ladění. Povídkou *Nāve gaila izskatā* („Smrt v podobě kohouta“) prochází od počátku až do konce motiv „kostnatého přítele“ – signál smrti hlavní hrdinky.

Paradoxní motiv je charakteristický tím, že probíhá v určitém ladění, ze kterého na konci vybočí. Jeví-li se takový motiv v průběhu celého díla nebo některé jeho části jako vážný nebo tragický, pak jeho závěrečné vybočení je komické nebo naopak. Například v povídce *Abakuka krišana* („Habakukův pád“) přechází komický, groteskní motiv házení různých věcí do výtahové šachty v tragický pád samotného hrdiny.

Za falešný motiv můžeme považovat motiv tří milenců z povídky *Jāšana uz lauvas* („Jízda na lvu“). Je to motiv, který připravuje určité řešení, ke kterému nakonec nedojde: hlavní hrdina mučen žárlivostí sbírá důkazy o milencích své snoubenky a když se s nimi konečně setkává, zjišťuje, že domnělými milenci jsou ve skutečnosti její otec a bratr (za třetího milence považuje hlavní hrdina sebe sama).

4.2 Kompoziční postupy

Kompoziční principy jsou doplňovány kompozičními postupy. Jestliže u kompozičního principu platilo, že dílo může být založeno i na jednom principu, u kompozičního postupu je to právě naopak, dílo bývá založeno na několika postupech. Ke kompozičním postupům patří: postava, čas, prostor, architektonická jednotka, rytmus, stavebný exponent, titul, stavebný moment, anticipace, introdukce, finále a zarámování.

Postava obvykle nebývá kompoziční záležitostí; jsou však i případy, kdy postava kompoziční výstavbu díla výrazně ovlivňuje. Z řady takových postav,

⁵³Všetička, František. Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století. Olomouc: Votobia 1997. s. 31.

kteře vyjmenovává Všetička⁵⁴ (*deus ex machina*, postava mytizovaná, mysteriózní, metuzalémská, svorníková, osudová, postmortální, metascénní, anticipační, disturbativní, kontrovertní, klíčová, rámuující, pomocná, dále vypravěč, intrikán, skandalista, rezonér, opovědník, monagonista, dvojník, tlučhuba, *postillion d'amour*, *postillion de mort* a žena-sfinga) rozeznáváme v Ādamsonsově novelistickém díle následující:

Prvním typem je postava osudová – „figura, jež zásadním způsobem ovlivní nějakou jinou postavu, na dlouhou dobu určí její osud. Zapůsobí a zmizí, zmizí trvale nebo se pouze stáhne do pozadí.“⁵⁵ Například v povídce *Lielas spodrības gaismā* („Ve světle veliké čistoty“) způsobí postava malého chlapce svým pádem do jámy zásadní převrat v myšlení u kolemjdoucího seržanta Richardse Beitānse. V povídce *Abakuka krišana* („Habakukův pád“) dochází k osudovému setkání hlavního hrdiny s malým chlapcem jehož panáček Habakuk spadne do výtahové šachty. Výtahová šachta se od tohoto okamžiku stává hrdinovou obsesí, ze které se marně snaží vymanit, příběh končí jeho záhubou.

Naopak postava vousatého starověřce z téže povídky (*Lielas spodrības gaismā*), která se vynoří v rozhodující chvíli hrdinova zaváhání a zachrání život tonoucího chlapce, může být považována za *deus ex machina*. Pod tímto pojmem rozumíme zásah shůry, který nejčastěji zosobňuje stranu dobra a pomáhá pozitivním postavám.

Za variantu osudové postavy můžeme chápat *femme fatale*, která osudově, tragicky ovlivňuje svého mužského partnera. Její působnost je obvykle nešťastně ukončena, často smrtí muže. Blízka tomuto typu by mohla být neznámá dívka z povídky *Abakuka krišana* („Habakukův pád“). Krásná dívka se znenadání objeví na schodišti jako vábivý přízrak, jako zhoubná bludička přivede hlavního hrdinu na okraj propasti v podobě obávané výtahové šachty a stane se příčinou jeho zkázy.

Postmortální postava je mrtvá postava, která svou posmrtnou existencí ovlivňuje život živých. Zasahuje do jejich osudů, působí na jejich duševní stav, stává se jejich protivníkem nebo naopak blízkým druhem. S podobnou postavou se setkáváme v povídce *Brauciens pie Annas* („Cesta k Anně“), kde hlavní hrdina vzpomíná na svou malou kamarádu z dětských her. Ta se mu postupně stala symbolem ideální lásky, jejímuž hledání zasvětil svůj

⁵⁴Všetička, František. *Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století*. Olomouc: Votobia 1997. s. 34.

⁵⁵Všetička, František. *Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století*. Olomouc: Votobia 1997. s. 36.

život.

K postavě disturbativní má asi nejbližší postava rotmistra z povídky *Kirbji* („Dýně“). Pro tento typ postavy je charakteristické to, že nejčastěji na počátku díla nečekaně vpadne do cizího, ustáleného prostředí, rozruší jej, vychýlí a na konci příběhu z něj opět zmizí. Na statek rodiny Melngailových přijíždí na sklonku léta skupina vojáků pod vedením rotmistra, kteří ztratili spojení s armádou a hledají ji. Po cestě spatřili, že stejným směrem běžel zraněný lotyšský střelec. Chtějí ho najít a vyslechnout. Mezi obyvateli statku a německými vojáky se rozvíjí psychologicky náročná hra - jedni se snaží po dobrém či po zlém získat cennou informaci, druzí se snaží neztratit tvář a hlavně nepopudit nebezpečného nepřítele a - přežít.

Za podobný typ postavy můžeme snad označit i studentku z povídky *Gājiens ar lopiem* („Procesí s dobyt看kem“). Její jednání je natolik kontroverzní, že všichni přítomní k němu zaujímají nějaký postoj – pozitivní nebo negativní; nikomu nezůstává taková postava lhostejná. Je to postava svou podstatou odlišná od prostředí, do kterého se dostává. Zmíněná povídka vypráví příběh mladé studentky agronomie, trávící prázdniny u kamarádky na statku. Vášnivě se zamiluje do hospodáře, donekonečna si prodlužuje dovolenou, snáší ústrky a zlobu staré hospodyně, která svého syna miluje žárlivou opičí láskou, i výsměch místních.

Asi nejsložitější kategorií postavy s kompoziční úlohou je vypravěč. Vypravěč může být dvojího druhu – personální a fiktivní. Personální vypravěč je v textu fyzicky přítomen, to znamená, že vystupuje jako jedna z postav a v ich-formě zprostředkovává příběh. Vypravěč většinou do děje výrazněji nezasahuje, jeho úloha je spíše pasivní. Fiktivní vypravěč naopak v textu přítomen není, jeho podíl se omezuje na vyprávění příběhu.

Příkladem prvního typu vypravěče je například ten v povídce *Brauciens pie Annas* („Cesta k Anně“). Na počátku povídky vypráví, jak rybízové víno pocházející z jeho rodiště v něm vyvolává příjemnou náladu a vzpomíná na různé dětské hry, kterými podobnou radost ze života vyjadřují děti. Připomene si jednu zvláštní hru, které byl kdysi svědkem. Když po patnácti letech od této události potkává v hospůdce na předměstí mladíka, který tam rozehraje tutéž hru, poznává v něm vypravěč někdejšího chlapce z dětského hřiště. Na tomto místě ale převezme vypravěč iniciativu, vystoupí ze své role pozorovatele a vyzve mladíka zvoláním známým ze hry: „Pojedme k Anně!“ Cestují po setmělém městě a při panoptikální jízdě drožkou hledají mezi nočními krasavicemi Annu. Jízda končí ve vypravěčově rybízovém sadu, který svou kouzelnou atmosférou probudí v obou zúčastněných vzpomínky

na dětství – vypravěč vzpomíná, jak pomáhal babičce sbírat rybíz a pozoroval jeho tajemnou proměnu ve víno. Mladík otvírá své nitro a dělí se s ním o vzpomínky na matku a Annu, která se z nich již vytratila, nebo v nich snad spíše nikdy nebyla a stala se ideálem, modrým květem věčně hledané lásky.

Spíše okrajovými typy vypravěče jsou vypravěč transcendentní a animální. První z nich je vypravěč vymykající se běžnému lidskému vnímání, např. měsíc. Animální vypravěč je vypravěč živočišného původu, kterého zastupuje v Ādamsonově tvorbě pes z povídky *Līdzjūtība* („Soucit“).

Jednotlivé postavy literárního díla vstupují do vzájemných vztahů, čímž se vytvářejí specifické skupiny postav, tzv. konfigurace. Konfigurace může rovněž mít kompoziční funkci. Vztahy mezi postavami mají většinou paralelní nebo kontrastní ráz. Figurální dvojice postavená na paralelním principu je například dvojice sluhů, Ruy a Diego, v povídce *Lielaiz spītnieks* („Velký paličák“). Mezi kontrastní dvojice patří Kain a Ábel z povídky *Kaina skaudība* („Kainova závist“) nebo Haralds a Andrejs z povídky *Franciskānis un miesnieks* („Františkán a řezník“).

Kategorie času se v kompozici literárního díla může uplatnit několikerým způsobem. Základním typem je způsob dodržování časové posloupnosti děje. V případě chronologického času autor zachovává časovou posloupnost, (přibližně) dodržuje takový sled událostí, jak proběhl ve skutečnosti. K tomu, aby autor objasnil smysl probíhajících událostí, často porušuje jejich chronologický tok návraty do dávné nebo nedávné minulosti. Takové zachycení času se označuje jako čas retrospektivní. Při důsledném uplatnění retrospektivního principu dochází k prolínání několika časových rovin, charakteristickému zejména pro moderní prózu. Lépe než v povídkách se takováto práce s časovými rovinami uplatní v delších prozaických útvarech, zejména v románu, proto se času v této práci nebudeme věnovat podrobněji.

Prostor bývá převážně záležitostí mimokompoziční, podobně jako postava nebo čas. Vztah mezi jednotlivými místy děje literárního díla však již může do kompozice vstoupit. Uplatňují se zde základní vztahy, rozeznáváme prostor konstantní, kontrastní, konvergentní nebo migrační. Opět, podobně jako v případě času, má prostor větší možnosti rozvinutí v rozsáhlejších literárních žánrech, děj povídek Erikse Ādamsonse, které zde sledujeme, se odehrává v konstantním prostoru.

Stavebný exponent je kompoziční postup přispívající k zvýraznění myšlenky v literárním textu. K prozaickým stavebným exponentům patří retardace,

retrospekce, prodictum, syžetový přeryv, kulisa, rekvizita, nomen proprium, věta–téma a pointa.

Mezi poměrně často užívané prostředky, které mají za účel vystupňování napětí, patří retardace. Autor záměrně oddaluje rozuzlení zápletky, aby dosáhl většího vypravěčského účinku. Retardační účinek může mít například podrobné líčení dokumentárního filmu o Jižní Americe, který v kině shlédne hlavní hrdina povídky *Abakuka krišana* („Habakukův pád“). Velmi výrazný je tento prostředek v povídce *Dzeltānā roze* („Žlutá růže“). Na počátku se dozvídáme o velkém duševním otřesu, který zažívá hlavní hrdina: „Bílý hliněný hrníček vypadl z rukou, voda se rozlila a slzy vstoupily Mártiňši Kalnsovi do očí, jako by mu do nich nasypal ostrá zrnka písku. Prsty, olepené vlhkými hrudkami hlíny, bezděky rozechvívaly jemné rychlé pohyby, které se objevují ve velkém rozrušení.“ Co bylo příčinou tohoto pohnutí, nám ale autor sdělí až o dvě stránky později, když předtím vylíčil rodinné prostředí, jeho členy a naznačil vztahy mezi nimi.

Pozadí vyprávěného příběhu, s kterým úzce a intenzívně koresponduje, se nazývá kulisa. Vztah mezi příběhem a jeho kulisou může být paralelní nebo kontrastní. Nejčastější kulisou je kulisa přírodní a zvuková. S kulisou pracuje Eriks Ādamsons například v povídce *Gājiens ar lapiem* („Procesí s dobyt看kem“): na počátku i konci povídky je zmínka o tom, jak zní mlátička – můžeme v ní vidět tlukoucí srdce statku, který žije dál svým rytmem, přestože ho narušuje svou znepokojivou přítomností mladá studentka zemědělství. Ta, zamilovaná do hospodáře láskou hraničící s posedlostí, nenáviděná jeho matkou a vysmívaná celým okolím, se rozhodne ze zoufalé situace uniknout sebevraždou. V rozhodujícím okamžiku, kdy už má smyčku kolem krku, se objeví stádo krav, které společně se psem žene pasák z pastvy na statek.

Vyběhla jsem na nějaký kopec porostlý vřesem a jalovcem, daly se z něho přehlédnout louky, pole a rokle až k samotnému obzoru. Blízko i v dálce mezi poli a lukami pochodovaly husté obláčky prachu, které zvedala stáda, podobna oddílům vítězné armády. Troubení jejich pozounů a polnic jen prohlubovalo nekonečné ticho polí.

Krásnou kulisu zde tvoří zvuky stáda, které studentce připomínají vítěznou armádu – i ona zvítězila nad svým zoufalstvím, kvůli kterému chtěla utéct do nebytí, to jí patří oslavné troubení. Ticho nekonečných polí a luk kolem dokola symbolizují vnitřní mír, který se v ní znovu rozhostil.

Mezi stavebné exponenty dále Všetička řadí rekvizitu, neboli nástroj v širo-

kém slova smyslu, který může v literárním díle plnit nejrůznější funkce. Eriks Ādamsons s oblibou používá rekvizity s charakterizační funkcí, například v povídce *Sarkanās asaras* („Červené slzy“) charakterizuje hlavního hrdinu, básníka Ivarse Avotse, hned na začátku zařízení jeho bytu, vyzdobeného hrnky, vázami a talíři z vyhlášené latgalské černé keramiky. Básník se velmi trápí tím, že nebyl pozván na oslavu svátku svého zaměstnavatele továrníka Balmanise. Ze své sbírky uměleckých předmětů a znalostí o nich dokonce čerpá ztracenou sebeúctu:

„Ale kdo je vlastně Balmanis? Jen výrobce nábytku, propuštěný otrok, který přišel k bohatství, plutokrat, jehož byt je přeplněn nevkusnými divany, postelemi a stoly různých velikostí jako obchod s nábytkem. [...] Ale u mě se nachází barokní nábytek z mořeného indického a brazilského dřeva, který zhotovil stolařský maestro André Bula, červené hedvábí s byzantskými bájnými zvířaty, vyšitými zlatou nití, pergameny z X. století s deskami ze slonové kosti, vykládanými drahým kamením [...]“ atd.

Charakterizační funkci plní rekvizity i v povídce *Lielas spodrības gaismā* („Ve světle velké čistoty“), kde stojí hned v úvodu: „Někomu se líbí nábytek z palisandrového nebo růžového dřeva, jinému modré nebo zlacené porcelánové nádoby, ale Richardu Beitánovi se nejvíce líbí gobelíny, zvláště pak starofrancouzské nástěnné koberce ze 14. a 15. století, do kterých jsou stříbrnou a modrou, červenou a zelenou přízí vetkány obrazy z bitvy maka-bejských, ze života krále Chlodvíka nebo sedm smrtelných hříchů.“

Druhý typ rekvizity má funkci aktivizující, hybnou, dějotvornou, tato rekvizita se v literárním díle chová téměř jako jedna z jednajících postav. Takovouto centrální funkci můžeme vidět například ve stříbrné tabatěrce v povídce *Dāvana* („Dárek“), kniha o italské renesanci z povídky *Jāšana uz lauvas* („Jízda na lvu“) nebo obraz z povídky *Neīstā ģīmetne* („Nevěrný portrét“).

Významnou funkci v literárním textu často hraje *nomen proprium* neboli vlastní jméno. Autor díla je často záměrně volí tak, aby zvýraznila některé vlastnosti postav. Například básník z povídky *Sarkanās asaras* („Červené slzy“) nosí pro básníka velmi vhodné jméno Ivars Avots („studna“, „zřídlo“, „pramen“, „zdroj“). Případy specifické práce s významem vlastních jmen je tzv. *nomen omen* (lat. „jméno znamení“), kdy jméno vystihuje některé vlastnosti postav. Například hlavní hrdina povídky *Sevis pārvarētājs* („Přemožitel sebe sama“), svérázný filozof, se jmenuje Péteris Immerfreijs, tedy „stále svobodný“. Charakterizační funkci má jméno i v povídce *Līdzjūtība* („Soucit“), kde spolu kontrastují dvě zvířecí hlavní postavy – toulavý, tedy bezejmenný

pes a ušlechtilý foxteriér jménem Febris (lat. „horečka“), patřící lékaři.

Dalším zvláštním příkladem je propriální paradox, tedy vlastní jméno paradoxního obsahu. Do této kategorie můžeme zařadit například jméno hlavního hrdiny z povídky Abakuka krišana („Habakukův pád“), Alexandr Papírs – křestní jméno Alexandr čtenáři asociuje vojevůdce Alexandra Velikého, kdežto příjmení evokuje papírek poletující ve větru, symbolizující jeho křehkost, poddajnost, snadnou ovlivnitelnost. Zvláště je to zřetelné v závěrečné scéně povídky, kdy se jeho jméno dostává do těsné blízkosti jmen ostatních obyvatel domu a kontrastuje s nimi:

„Co všechno se nestane v Mexiku!“, směšně přešlapoval na místě a radoval se, „jako obvykle, Jordisa Tébergová vyplácí svoje kluky, Jázeps Borodovski si ladí hlas na staroitalské melodie, Kárlis Pípe píše výhrůžné dopisy, Haims Joselovič trhá zuby, Valters Eilands korroboruje neexistující zemi, Bruno Peskuts vyrábí síru, ale Alexandr Papírs – Papírs, Papírs, Papírs –“

„Osle!“, probral se najednou, „zatímco tady okolkuješ, ona odejde – odejde na věky věkův! Rychle za ní! Zadržet ji!“

Autor literárního díla v některých případech nemusí postavu vůbec pojmenovat, případně ji označí jen iniciálami. Takový jev se nazývá nulová nominace. Ādamsons v převážné většině povídek své postavy (zejména pak hlavní) pojmenovává, bezejmenná zůstala např. studentka v povídce *Gājiens ar lapiem* („Procesí s dobyt看em“), nepojmenovaný zůstal i velitel z povídky *Dāvana* („Dárek“) – jsou to postavy dostatečně určené svým povoláním, svou rolí, podle které je i ostatní postavy oslovují. Druhý podtyp tzv. nulové nominace, označení iniciálami, se dostala i do názvu povídky: *X un Y* („X a Y“); nejde zde vlastně ani o iniciály v pravém slova smyslu, ale jakési zástupné znaky, symboly.

Dalším zajímavým stavebným exponentem je věta–téma. Bývá umístěna na začátku díla a naznačuje, jakému tématu se dílo věnuje. Například povídka *Sarkanās asaras* („Červené slzy“) začíná citátem: „Dokud máš dobře střižený oblek, pár lakýrek, vhodný klobouk a dvě nebo tři košile, neztrácej naději! Každá čtvrt hodina tě může vynést na nejvyšší stupeň štěstí!“ Téma povídky *Nāve gaiļa izskatā* („Smrt v podobě kohouta“) zase shrnuje autor takto: „Lavíze Spundeová neznala strach ze smrti, ačkoliv už jí měla na hřbetě již osmý křížek a ‚kostnatý přítel‘, jak ráda říkávala, se jí s hrozivým chrastěním čím dál neodbytněji věšel na paty.“

Pointu, která je dalším stavebným exponentem, Eriks Ādamsons ve svých povídkách příliš nepoužívá, jsou zakončeny většinou shrnutím tématu nebo

obrazem, o tom pojednáme dále. Jediná ze sledovaných povídek, jejíž závěr by snad mohl být označen jako pointa, je *Kaina skaudība* („Kainova závist“):

Když tam Kain došel, spatřil lidskou kostru, vybělenou slunečním žářem.
Byla to Ábelova kostra.
Byla však znamením života, nikoliv zániku, neboť v jejím hrudním
koši bzučel velký roj lesních včel.

K nejdůležitějším stavebným exponentům patří titul. Pozice titulu je v textu zcela výjimečná. Podává čtenáři první informaci o díle, které označuje, nabízí i klíč k jeho chápání. Ve své klasifikaci titulů se Všetička⁵⁶ přidržuje hlediska stylistického a tematického a rozlišuje tyto druhy názvů literárních děl: protagonistický, temporální, žánrový, replikový, sentenční, metaforický a mytologizovaný.

Ādamsons v názvech svých povídek zdaleka nevyčerpává všechny typy, můžeme naopak říci, že má několik oblíbených typů, které bychom popsali jako tematický, označující téma povídky, který často tvoří nějaké abstraktum, případně je možné je tímto abstraktem shrnout: *Līdzjūtība* („Soucit“), *Lielas spodrības gaismā* („Ve světle veliké čistoty“) – „čistota“, *Nāve gaiļa izskatā* („Smrt v podobě kohouta“) – „smrt“ nebo *Nespējnieku pateicība* („Vděčnost invalidů“) – vděčnost.

Zahrnuli bychom do této kategorie i názvy, které na první pohled mohou působit spíše jako typ názvů protagonistických, podle našeho názoru zde však nejde o označení protagonisty, ale opět spíše tématu, kterým je nejčastěji nějaká lidská vlastnost, cit, pocit, abstraktní pojem, podobně jako v názvech výše zmíněných: *Liela spītnieks* („Velký paličák“) je tedy spíše název tematizující „tvrdohlavost“ než označení hlavního hrdiny typem „Lešetínský kovář“. Podobné jsou například *Kaina skaudība* („Kainova závist“), *Sevis pārvarētājs* („Přemožitel sebe sama“) nebo *Franciskānis un miesnieks* („Františkán a řezník“). Jediný skutečně protagonistický titul, který Ādamsons ve svých dvou sbírkách drobných próz *Smalkās kaites* („Drobné neduhy“) a *Liela spītnieks* („Velký paličák“) použil, je název *X un Y* („X a Y“).

Druhým frekventovaným typem názvů, které Ādamsons volí pro své povídky je podle centrálního předmětu, rekvizity, která hraje v textu významnou, dějotvornou roli – *Dāvana* („Dárek“), *Dzeltānā roze* („Žlutá růže“), *Ķirbji* („Dýně“), *Neīstā gīmetne* („Nevěrný portrét“) nebo *Simts divdesmit latu*

⁵⁶Všetička, František. Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století. Olomouc: Votobia 1997. s. 69.

(„Sto dvacet latů“).

Další výraznou skupinu tvoří názvy, které vytýkají nějaký významný moment, který vede k rozuzlení zápletky, název upozorňuje čtenáře na význam tohoto momentu: *Jāšana uz lauvas* („Jízda na lvu“), *Gājiens ar lopiem* („Procesí s dobyt看kem“), *Abakuka krišana* („Habakukův pád“).

Jediný žánrový titul nacházíme v autorově sbírce *Smalkās kaites* („Drobné neduhy“), a to název *Stāsts par nagu* („Povídka o nehtu“). Okrajově Ādamsons využívá i titulu metaforického – *Sarkanās asaras* („Červené slzy“) nebo *Brauciens pie Annas* („Cesta k Anně“), který můžeme chápat metaforicky i jako zvýraznění klíčového momentu.

Introdukce a finále

Vstupní část díla se skládá ze dvou složek – z incipitu a introdukce. Incipit Všetička⁵⁷ charakterizuje takto: „Incipit je sémanticky zatížená vstupní věta textu, která dává klíč, nebo alespoň částečný klíč k následujícímu dění. Je to věta, jež nepřímým způsobem (někdy také ovšem velice přímým a konkrétním) naznačuje obsah, smysl nebo ladění celého díla. V incipitu navazuje autor kontakt se čtenářem, první věta textu určuje jeho stylistickou rovinu, a někdy dokonce i jeho žánrový charakter.“

Introdukce je vstupní situace v textu, je to počátek expozice. Introdukce bývá velmi rozmanitá, pro získání úplné představy toho, jak své povídky uvádí Eriks Ādamsons zde uvedeme jejich introdukce v plném znění a pokusíme se je roztřídit.

První typ introdukce je typicky ādamsonovský: povídka je uvedena líčením, obrazem, který s dějem přímo nesouvisí, spíše ho dokresluje. Autor v něm nechává naplno rozeznít bohatství svých jazykových prostředků a dosahuje tak velmi impozantního prvního dojmu:

Bada spēle („Hra hladu“): Dno západní části prehistorického jezera Agassiz pokrývají nedohledná pšeničná pole, žírná jako žádná jiná na celém světě, neboť nánosy bahna, smíchaného s ostatky pravěkých živočichů a polozetlelými pletivými rostlinami, dává bohatou úrodu. Během krátkého, ale velmi horkého a suchého léta v úrodné hlinité půdě pšenice rychle klíčí a vyhání silná stébla, podobná malým, žlutým cypřišům, jejichž vrcholky se sklánějí pod tíhou velikých luskovitých klasů, přeplněných těžkým zrnem jako šiškami kanadských jedlí. Taková pšeničná pole

⁵⁷Všetička, František. Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století. Olomouc: Votobia 1997. s. 77.

krátce před žněmi už ani nepřipomínala obilí, spíše divoký prales, kde bez povšimnutí může zabloudit stádo huňatých poníků.

V této povídce Ādamsons předvedl zajímavý kompoziční kousek: povídka začíná líčením krajiny a čtenář intuitivně očekává, že je to prostředí, v němž se odehrává děj, toto očekávání však není naplněno, v dalším odstavci čtenář zjišťuje, že se jedná o obraz za výkladní skříní. Obraz si prohlíží hlavní hrdina, který je tímto způsobem přirozeně přiveden do děje a představen čtenáři:

Tato krajina věčných pšeničných polí podobných hustým lesům cukrových javorů a manových jasanů snad až příliš zářila prvotním zdravím a nádherou. Proto jakýsi voják – Juris Kaléjs – rychle odvrátil zrak od této jásavě barevné kresby jakéhosi bohatého kanadského okrsku, která visela ve výkladní skříní obchodu s učebními pomůckami na rohu Vápenné a Kovářské ulice, a hned jeho pozornost upoutal jiný obraz.

Podobně v povídce *Dāvana* („Dárek“) upoutá Ādamsons pozornost čtenáře nádherným přirovnáním, na které potom nenásilně naváže uvedením hlavního tématu povídky a prostředí, ve kterém se děj odehrává:

Dāvana („Dárek“): Když s pomalu doutnajícím větvičkou jalovce nebo právě sfouknutou svíčkou někdo rychle projde pokojem, zůstane za ním lehký opar, tak křehký jako dech nemocného, který se může bez povšimnutí vytrátit a lékař už zbytečně nastaví zrcátko, pastor kříž a matka kvítek k ústům umírajícího.

Ještě neznatelnější, jen odtužitelné, bylo přinesení stříbrné tabatěrky do kasáren, kterou provázelo mnoho příjemných maličkostí.

Povídka *Krokodilu asaras* („Krokodýlí slzy“) je zase uvedena vyprávěním ze starého Egypta, které tvoří jakési pozadí pro vlastní děj povídky. Ten je uveden pro Ādamsonse celkem netypicky, a to oslovením čtenáře, následuje žánrové uvedení a představení hlavního hrdiny.

Krokodilu asaras („Krokodýlí slzy“): Faraona Meniho prý chtěli jednou roztrhat jeho vlastní lovečtí psi a aby se zachránil, skočil panovník do Meridového jezera. Jezero bylo plné krokodýlů, ale ti ho z nepochopitelných důvodů nesežrali. Právě naopak – jedna z nestvůr ho na hřbetě odnesla na druhý břeh. Tam na počtu svému zachránci založil faraon Meni město Krokodilopoli.

[...]

Milí čtenáři, povyprávím vám pohádku o bohatém a šťastném domácím pánu Tálivaldisi Celmsovi.

Poměrně typický a autorem hojně využívaný způsob ztvárnění počátku povídky je představení hlavního hrdiny:

Līdzjūtība („Soucit“): Jsem pes. Miluji nespoutaný život. S nesmírným potěšením očichávám houby, prodírám se roštím a skáču přes košaté větve.

Lielas spodrības gaismā („Ve světle veliké čistoty“): Někomu se líbí nábytek z palisandrového nebo růžového dřeva, jinému modré nebo zlacené porcelánové nádoby, ale Richardsu Beitánsovi se nejvíce líbí gobelíny, zvláště pak starofrancouzské nástěnné koberce ze 14. a 15. století, do kterých jsou stříbrnou a modrou, červenou a zelenou přízí vetkány obrazy z bitvy makabejských, ze života krále Chlodvíka nebo sedm smrtelných hříchů. Kdysi Richards obdivoval takové gobelíny v remešské katedrále a v hradní kapli v Angers, ale teď se coby odchovanec Výtvarné akademie a seržant v povinné vojenské službě u jakéhosi latgalského pěšího pluku hořce rozhlížel po šedých stěnách kasárenské světnice, podobné mnišské cele, a vzpomněl si na svou přítelkyni Jadvigu.

Abakuka krišana („Habakukův pád“): Už deset let Alexandr Papírs úhledně jako kaligraf Chammurapiho časů osm hodin denně zapisuje do účetních knih pana velkovýrobce konfekčních oděvů Kufiélse Sprunginse pěti-, šesti- a sedmimístné cifry. Když tak sedí mezi kabáty a fraky, mezi černými a hnědými, šedými a modrými rolemi látek, připomíná obrovského mola, který se pomalu dusí naftalínem. Nešťastný účetní! Připomíná zlaté hodiny, tak omšelé, že na nich nevidíme ani pozlátko, ani čas. Připomíná také rozbitý barometr, který neustále, i když je slunečno, hlásí: „Chladno, zataženo, déšť.“

Představení hlavního hrdiny se často kombinuje s uvedením hlavního tématu:

Stāsts par nagu („Povídka o nehtu“): Choroba studenta přírodních věd Emílse Kalnse by jistě uvedla v úžas i nejproslavenějšího arabského lékaře Abu Al-Kasima nebo Paracelsa, který prohlašoval celý svět za Boží lékárnu a samotného Boha za vrchního lékárníka. A přesto nemohl Emíls Kalns v této obrovské lékárně nalézt recept na lék proti nepřirozenému odporu, který v něm vzbuzovaly drobné vady lidského těla – lupy, zhnisané oči, ječná zrna, struma nebo výrůstky na nohou.

Jāšana uz lauvas („Jízda na lvu“): Jednoho teplého červnového sobotního večera se odborný asistent katedry historie Teodors Alpers vydal ke své snoubence Idě Víksneové. Ida – absolventka francouzského lycea – která již druhý týden trávila v jednom odlehlém lázeňském penzionu.

Neīstā ģīmetne („Nevěrný portrét“): V Latgalsku, v jednom z třípodlažních cihlových domů na předměstí, žila mladá domovnice Valentýna Freibergová, která

o sobě tvrdila, že je vdova.

Kaina skaudība („Kainova závist“): Když se ve velikém počtu rozhojnila Ábelova stáda telat, jehňat a kůzlat a Kainova pole pšenice a ječmene, vinná réva, smokvoně a marhaníky začaly dávat stále bohatší úrodu, rozhodli se oba bratři přinést děkovnou oběť Hospodinu.

Sevis pārvarētājs („Přemožitel sebe sama“): Ačkoliv Péteris Immerfreijs pracoval na úřadě městské samosprávy hlavního města teprv několik měsíců, na pracovišti ho již předcházela tajuplná pověst, jako by byl poslem kdysi věhlasného hraběte Alessandra di Cagliostro.

Opačný způsob introdukce je případ, kdy autor soustředí svou pozornost především na uvedení tématu, hlavní postavy uvádí až v druhé řadě a nevěnuje se jejich podrobnější charakterizaci:

Brauciens pie Annas („Cesta k Anně“): Kdykoliv vychutnávám červené rybízové víno ze svého rodiště, dostávám se do tak příjemné nálady, jako v den plný macešek a lilií a toto mé rozpoložení přirozeně nejdříve vycítí děti, neboť i já se v takové chvíli cítím blízek všemu malému, příjemnému a neobyčejnému. Jsou různé roztomilé hry, kterými tato malá stvoření vyjadřují svou radost ze života, ale jedna hra chtě nechtě přitáhla mou pozornost více než jiné.

Slyšel jsem (stalo se to již velmi dávno), jak nějaký malý, vymydlený chlapec v bledě modrém oblečku jasným hlasem volal na ostatní děti: „A teď pojedeme k Anně!“

Simts divdesmit latu („Sto dvacet latů“): Sto dvacet latů byla měsíční mzda Zelmy Gabarové, účetní v jedné továrně. Z toho by se velmi slušně najedly i oblečky Zelma i její matka, kdyby se jen Zelmin bratr, který toho snědl za tři a oblečení roztrhal taky za tři a kromě toho ještě studoval námořní školu, pokusil najít nějaké zaměstnání.

Lielaīs spītņieks („Veliký paličák“): Za vlády Filipa IV. se na hlavní cestě, která spojovala aranjuezské zahrady s Madridem, jednoho krásného dne zastavil oslík Pantofilando dona Garcíi Fernandeze hraběte Manrique de Osorio, nesoucí na zádech oba donovy sluhy – Ruye a Diega – a dva měchy vína.

Riču račs („Člověče, nezlob se“): Hráli jsme člověče, nezlob se.

Na světě jsou různé hry – šachy, hra králů, jsou i různé karetní hry – preferans, bridž, ale my jsme hráli tu nejprostší hru ze všech – člověče, nezlob se.

Nāve gaiļa izskatā („Smrt v podobě kohouta“): Lavíze Spundeová neznala

strach ze smrti, ačkoliv už jí měla na hřbetě již osmý křížek a „kostnatý přítel“, jak ráda říkávala, se jí s hrozivým chrastěním čím dál neodbytněji věšel na paty.

Nespějnieku pateicība („Vděčnost invalidů“): Dům Paeglítisových stál pod kopcem, porostlým jabloněmi, lipami a stříbrnými osikami. Přestože jedno okno skýtalo vyhlídku na nejbližší okolí, hospodář by i tento skromný průchod světla s radostí zatloukl, kdyby to nebylo jediné okno ve světnici. A nenechal by ho zatlouci proto, že z něj bylo vidět na zahradu a silnici, ale proto, že z něj bylo možné dohlédnout až na velký útulek invalidů ze dvou volostí, který stál u silnice přímo naproti Paeglítisovým.

Velmi dynamický způsob introdukce představuje bezprostřední, „filmové“, ztvárnění děje, do kterého je čtenář vržen bez jakéhokoliv úvodu:

Dzeltānā roze („Žlutá růže“): Bílý hliněný hrníček vypadl z rukou, voda se rozlila a slzy vstoupily Mártiši Kalnsovi do očí, jako by mu do nich nasypal ostrá zrnka prachu. Prsty, olepené vlhkými hrudkami hlíny, bezděky rozechvívaly jemné rychlé pohyby, které se objevují ve velkém rozrušení.

X un Y („X a Y“): Osobní vlak se blížil k městu.

X četl noviny ve dusném kupé třetí třídy. Celý dlouhý kus cesty šustil s velkými listy, ale čím více se vlak přibližoval k městu, tím byl neklidnější, chvílemi hleděl z okna – podél kolejí ubíhaly břízy, borovice a zasněžené louky, chvílemi pozoroval spolucestující – ti hlasitě klábosili, podřimovali nebo kouřili.

Kīrbji („Dýně“): Hned jak Rúta uviděla rotmistra s revolverem v ruce přicvátat k Melngailsovým v doprovodu mladého poručíka a osmi husarů, okamžitě pochopila, že přišel zastřelit jejího muže.

Zlá předtucha se zmocnila i ostatních obyvatel domu, obzvláště pětasedmdesátileté Rútiny tchyně a pasáčka. Tyto pocity ještě umocnily plameny hořícího obecního úřadu, které se jako rudý a černý obelisk zvedaly k modrému nebi.

Franciskānis un miesnieks („Františkán a řezník“): Jeden obratný řez a oběť je usmrcena. Mladíkův nůž, stejně jako ruce, se zalil krví. Poté spokojeně odložil nůž stranou. Krvavé dílo bylo bylo úspěšně dokonáno.

Haralds Eizengrauds, který byl náhodou svědkem tohoto krveprolití, se otřesen, s tváří staženou odporem, rychle odvrátil od okna prostorného, jednoduše zařízeného přijímacího pokoje v domě Víksnumežových.

Kombinaci tří přechozích typů představuje introdukce povídky *Brēkšana* („Řev“), kde po uvedení hlavního hrdiny autor čtenáře uvádí přímo do děje, který se právě odehrává a teprve potom ho seznamuje s hlavním tématem

povídky:

Brēkšana („Řev“): Nikolajs Víbotne usedl do pohodlného křesla, zhotoveného podle jeho vlastního návrhu, a jeho nejtoužebnějším přáním bylo vychutnat si teplo, světlo a ticho svého útočiště. Ačkoliv na nedostatek tepla nebo světla si nikdy nemohl stěžovat, kýžené ticho v posledních osmi měsících nemilosrdně rušil zdatný prvorozený syn a ten si tuto svévoli mohl dovolit.

Zcela netypicky je v kontextu Ādamsonsova díla uvedena povídka *Sarkanās asaras* („Červené slzy“), a to citátem, který svým způsobem předznamenává téma celé povídky, které je explicitně uvedeno až po představení hlavního hrdiny. První tři odstavce tedy můžeme zobecnit na „citát“, „představení hlavního hrdiny“, „představení hlavního tématu“.

Sarkanās asaras („Červené slzy“): „Dokud máš dobře strážení oblek, pár lakýrek, vhodný klobouk a dvě nebo tři pohodlné košile, neztrácej naději! Každá čtvrt hodina tě může vynést na nejvyšší stupeň štěstí!“

Tak kdysi pravil jeden moudrý filozof umění života a básník Ivars Avots s ním plně souhlasil. Oblečen v jedné ze svých „tří pohodlných košil“, „dobře strážení obleku“ a obut v „páru lakýrek“ seděl v křesle ve svém pokoji vyzdobeném hrnkou, talíři a vázami z latgalské keramiky a sledoval hodiny.

„Zatím je jen sedm. Večírek u nich většinou začíná kolem osmé.“

Ojedinelá je rovněž introdukce ztvárněná do podoby poměrně rozsáhlého líčení kulisy, jako je tomu v povídce *Gājiens ar lapiem* („Procesí s dobyt看kem“).

Gājiens ar lapiem („Procesí s dobyt看kem“): Bzučí mlátička. Kvetou bílé, žluté, modré a červené macešky. atd.

Finále literárního díla je protějškem introdukce, je to závěrečná situace v textu, poslední výjev nebo skupina výjevů v díle. Finále má podle Všetičky⁵⁸ „svá zvláštní práva, která vyplývají z toho, že musí zdárným způsobem zakončit text díla. Finále má právo na vybočení, na odlišnost, v podstatě na vše, co přispívá k završení uměleckého díla a jeho stěžejní myšlenky.“

Explicit představuje sémanticky zatíženou závěrečnou větu nebo větnou část, která uzavírá literární dílo. Explicit je opakem incipitu. Zajímavý a pro Ādamsonse příznačný explicit nacházíme v povídkách *Bada spēle* („Hra hladu“), *Sarkanās asaras* („Červené slzy“), *Gājiens ar lapiem* („Procesí s dobyt看kem“), *Nāve gaiļa izskatā* („Smrt v podobě kohouta“) a *Nespējnieku*

⁵⁸Všetička, František. Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století. Olomouc: Votobia 1997. s. 78.

pateicība („Vděčnost invalidů“). Po rozuzlení zápletky následuje explicit v podobě obrazu, imprese, který působí vpravdě básnickou obrazností a dává scéně metaforický význam:

Bada spēle („Hra hladu“): Stále těsněji se kolem něj tiskly divoké, ale přirozené, hrubé, ale jasné velké tváře s velkými lícními kostmi, velkýma očima, velkými rty a velkými lebkami. A náhle v hluku neovladatelného hurónského smíchu Jurise zvedly silné dlaně a jemu se zdálo, že on, nejlepší přítel všech přítomných, leží na vlhkých, širokých a horkých listech magnolie.

Sarkanās asaras („Červené slzy“): A když ranní slunce ozářilo zamazaný obraz, zrnka kaviáru, která pokryla portrét, vypadala jako červené slzy.

Gājiens ar lapiem („Procesí s dobyt看em“): Padla jsem mu do náruče. Už nám nikdo nemůže nic udělat, neboť krávy nás obklopily jako hromotluční cherubíni plní pokoje.

Černá kráva pozvedla hlavu k západu a zdálo se, jako by měla mezi rozložitými rohy vtisknutý červený sluneční kotouč jako obrovskou malinu.

Nāve gaiļa izskatā („Smrt v podobě kohouta“): Ale náhle otevřela ústa, jako kdyby se snažila popadnout dech. Po několika těžkých minutách, aniž by slyšela baronesiny polekané výkřiky „Hasane!“ a potom i „Lavíze, Lavíze!“ a aniž by pustila z rukou svou drahou kořist, těžce dosedla do měkké jámy jako na věčný trůn a už se nepohnula.

V jemně narůžovělém ranním slunci se oči černého kohouta třpytily jako dva malé nové zlaté knoflíčky.

Nespējnieku pateicība („Vděčnost invalidů“): Když Aldisův otec vyšel před dveře, hned pochopil, že vděční invalidé vykonávají těžký trest za svého dobrodince. A jindy zlostný otec se nemohl nepousmát.

Ve tvářích starých chromých lidí jako by svítila mnohá ranní slunce a Aldis, pro kterého to byl nejšťastnější den jeho dětství, chodil mezi nimi jako pravý král invalidů.

Sevis pārvarētājs („Přemožitel sebe sama“): Ale zdrženlivá slečna Mudíteová byla velmi šťastná, úředník Péteris Immerfreijs jí připadal jako tajuplný duch, obdařený nadpřirozenými schopnostmi nebo dokonce sám archanděl Gabriel, který k ní sestoupil na svých neviditelných křídlech ze svých nekonečných výšin.

Kaina skaudība („Kainova závist“): Když tam Kain došel, spatřil lidskou kostru, vybělenou slunečním žářem.

Byla to Ábelova kostra.

Byla však znamením života, nikoliv zániku, neboť v jejím hrudním koši bzučel velký roj lesních včel.

Rozsáhlejším obrazem, přesahujícím explicit a tvořícím celé finále, je zakončena povídka *Franciskānis un miesnieks* („Františkán a řezník“):

Franciskānis un miesnieks („Františkán a řezník“): Mrak, který se před chvílí začal nalévat na obzoru, rozprostřel se nyní uprostřed blankytné oblohy a blíží se ke dvoru.

Nádoby jsou až po okraj naplněny krví zvířat.

Nízký černý mrak provázen hučením větru táhne nad dvorem.

Krev temní.

Logické je finále v podobě odchodu nebo rozchodu hlavních hrdinů, např. v povídce *X un Y* („X a Y“). Extrémním případem je tzv. mortální finále, kdy hlavní hrdina umírá (*Abakuka krišana*, „Habakukův pád“), případně kombinace obojího (např. v povídce *Kirbjī*, „Dýně“, kde hlavního hrdinu zabíjí nepřítel, který odchází ze scény):

X un Y („X a Y“): „Sbohem,“ řekl X.

„Sbohem,“ odpověděla Y.

X si nasadil čepici.

Za okamžik, doprovázeni mocným šuměním povodně, se vydali každý do svého domova.

Stāsts par nagu („Povídka o nehtu“): Studentce přírodních věd Vilmě Serdeové napsal velmi věcný dopis, který zakončil těmito slovy:

„Příčina, z které jsem ukončil naše přátelství, je jedno velmi nepříjemné tajemství, jež nemohu nikomu odhalit.“

Abakuka krišana („Habakukův pád“): Seběhl několik schodů dolů a bez jakéhokoliv náznaku strachu z výtahové šachty se nahnul daleko přes zábradlí, až uviděl úplně dole, v přízemí schodiště, ženu. Ta pohlédla nahoru a znovu se povzbudivě usmála.

Alexandr Papírs seběhl čtyři, osm, třináct schodů dolů, ale tam už tlumeně bouchly těžké zdobené dveře. Takže žena už vyšla na ulici.

Ještě čtyři patra! Rychleji!

Běžet dolů už nebyl čas.

Skočit, skočit, skočit!

Hbitě jako klokan Alexandr Papírs přeskočil zábradlí ve třetím poschodí a podoben velkému akrobatovi Habakukovi, odrazil se mocně od zábradlí a radostným skokem proletěl výtahovou šachtou skrz třetí, druhé, první poschodí, až

náhle spadl dolů, do tmy.

Lielaīs spītņieks („Veliký paličák“): Tak zahynul veliký paličák, ale s tvrdohlavostí se na světě bohužel setkáváme stále.

Nāve gaiļa izskatā („Smrt v podobě kohouta“): Ale náhle otevřela ústa, jako kdyby se snažila popadnout dech. Po několika těžkých minutách, aniž by slyšela baronesiny polekané výkřiky „Hasane!“ a potom i „Lavíze, Lavíze!“ a aniž by pustila z rukou svou drahou kořist, těžce dosedla do měkké jámy jako na věčný trůn a už se nepohnula.

V jemně narůžovělém ranním slunci se oči černého kohouta třpytily jako dva malé nové zlaté knoflíčky.

Kīrbji („Dýně“): Mladý poručík zdvihl revolver, protože ho znovu přepadla dětinská chuť střílet si do dýně. Ale pak si vzpomněl, že je poručík a že ho poslušným pohledem sledují čtyři bitvami zocelení husaři. Zastyděl se, ale pak se zadíval na pokojnou Jékabsovu hladce oholenou hlavu. Zasmál se, vystřelil, jak byl zvyklý, kulku přímo doprostřed té hlavy a navýsost spokojen se sebou samým i se životem, v doprovodu šesti husarů odcválal pryč.

Dalším obvyklým způsobem zakončení povídky je završení tématu, o kterém povídka pojednává (často bylo explicitně pojmenováno v titulu nebo v introdukcí – povídka se tímto způsobem rámuje, viz dále). Výsledkem děje bývá změněné vědomí hrdiny, hrdiny prodělá během děje určitý duševní vývoj.

Līdzjūtība („Soucit“): Ale mnohým to nejspíše bude připadat úžasné a neuvěřitelné, že takový malý, hladový a špinavý pes může tolik milovat a mnou náhle otrásla otázka – jsem ještě poté, co se ve mně probudil tak hluboký a opravdový soucit, to sobecké, nízké a bezvýznamné stvoření?

A poprvé v životě jsem směle pozvedl hlavu.

Lielaīs spodrības gaismā („Ve světle veliké čistoty“): Když dokončil práci a vyšel z vestibulu, ze kterého bylo vidět mnohoramenné kříže a husté osiky, jilmy a javory starověreckého hřbitova, vypadal, jako by vozil hnůj, ale cítil se konečně jasný, svěží a čistý, jako člověk, kterého objímá světlo veliké čistoty.

Dzeltānā roze („Žlutá růže“): Ale nejšťastnější byl Mártiņš. Pochopil, že konečně učinil šťastnou svou dceru. A ve chvíli největšího štěstí si vzpomněl na žlutou růži, posla nového života, který musel zahynout, aby splnit své radostné poslání.

Jāšana uz lauvas („Jízda na lvu“): Z neznámého důvodu se Teodors Alpers a

s ním i rodina Víksneových ohlédli a naposled pohleděli na kolotoč.

Zase tam stále rychleji běželi směšná dřevění kozli, jeleni a kentauři, ale nejměšnější byl ve své zuřivosti zlatavý bojovný lev, který tentokrát cválal bez jezdce.

Dāvana („Dárek“): Velitel, který se konečně zbavil všech pocitů nejistoty jako zrno plev, nakonec zcela přirozeně, jednoduše a nenuceně jako dítě pravil:

„Vždy budeme věrni svým povinnostem!“

V odpověď nezaznělo jediné slovo, jediný výkřik, jediná přísaha, jak bývá obvyklé při oslavách vítězství a přesto v tu chvíli by všichni jako jeden muž mohli snadno konat ty nejtěžší práce, ke kterým by jen byli povoláni.

V povídkách *Krokodilu asaras* („Krokodýlí slzy“) a *Neīstā gīmetne* („Nevěrný portrét“) následuje po zakončení vlastního příběhu ještě jakýsi architektonicky oddělený dovětek, koda. V něm je podle podobně jako ve folklórní tradici explicitně zakončeno vyprávění a vysloveno jakési morální ponaučení (v případě prvním) nebo je vystupňován kontrast, na němž je povídka vystavěna a výsledek předložen k zamyšlení.

Krokodilu asaras („Krokodýlí slzy“): Na oslavu kolaudace domu pozval Tálivaldis Celms jen svého největšího nepřítele Bruna Spulise, který zatím nakynul tloušťkou bezmocného stáří.

Když spatřil Celmsův majetek, vyhrkly mu z očí závistné slzy.

„Ale to nebyly ‚krokodýlí slzy‘“, pomyslel si později Celms, „tyhle slzy byly vskutku opravdové!“

Poprvé v životě viděl Tálivaldis Celms pravé slzy.

Byl tak pohnut, že Bruna Spulise pevně objal. Ale ten, pokropiv slzami stěny a dveře jako svěcenou vodou, utekl pryč.

To byla pohádka o bohatém a šťastném majiteli domu Tálivaldisi Celmsovi.

Vždycky rád říkává: „Můj dům, moje Krokodilopole, která je postavena z krokodýlích slz a posvěcena pravými slzami, nikdy nespadne.“

Neīstā gīmetne („Nevěrný portrét“): Ale nejkrásnější chvíle přišla tehdy, když při snídani Vilis Freibergs náhodou spatřil svou zvětšenou fotografii.

Nemohl se zdržet toho nejširšího úsměvu.

Nezaznělo ani slovo, ale Vilis, stejně dobře jako Valentýna věděli, že to je konečně věrný, pravý obraz.

„Věrná podobizna“ kráslila domovníkův jednopokojový byt. A „nevěrná podobizna“ získala v Římě na mezinárodní výstavě zlatou medaili.

V následující skupině povídek na rozdíl od skupiny, kterou jsme popsali výše, k nějakému duševnímu vývoji, prozření hrdinů nedochází. V povídce se realizuje děj, soustředěný kolem tématu, který se v závěru vrací zpátky na počátek. Jde vlastně o zarámování děje v kruhu. Zarámování charakterizuje Všeticka⁵⁹ jako „vztah mezi začátkem a koncem literárního uměleckého díla, který je založen na vzájemné korespondenci příbuzných nebo nějakým způsobem spjatých jevů a situací.“

Brauciens pie Annas („Cesta k Anně“): „[...] V srdci mám stále tak něžnou lásku a takovou radost z dobrodružství a tolik chci dýchat svěží vzduch této země – jak bych nehledal to, čím jsem tak milý sobě i jiným, a proto – pojďme znovu k Anně!“

Simts divdesmit latu („Sto dvacet latů“): Zelma, podobně jako matka, se stala zcela lhostejnou k vnějšímu světu a upadla do zvláštní, chorobné cenové neurastenie, která neustále poutala její myšlenky ke každodenním úctům, jako by se celé její okolí proměnilo v jednu velikou číslici 120.

Tak rodinu Gabarových ještě těsněji než dříve ovinula železná smyčka – sto dvacet latů.

Riču račs („Člověče, nezlob se“): Od té doby jsme už nikdy člověče, nezlob se nehráli a dokonce i po mnoha letech jsme se styděli připomenout si boj Buffalo Billa s indiány a bizony.

Brěkšana („Řev“): A když se paní Víbotneová vrátila domů, našla otce i syna, jak sladce spí, ozbrojeni staromódními rádiovými sluchátky.

4.3 Syžetová osnova

Syžetová osnova představuje základní rozvržení syžetu, uspořádání celku dramatického nebo epického díla na jednotlivé úseky. Skládá se z pěti částí: expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofy. Přestože je toto dělení obvyklé spíše v teorii dramatu, podle našeho názoru se velmi hodí i k popisu kratších prozaických žánru, jako v našem případě. Jako příklad volíme povídky *Abakuka krišana* („Habakukův pád“), *Lielas spodrības gaismā* („Ve světle veliké čistoty“) a *Kirbji* („Dýně“) jejichž plné znění v našem překladu je rovněž

⁵⁹Všeticka, František. Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století. Olomouc: Votobia 1997. s. 84.

součástí této práce.

Expozice (lat. *expositio* „výklad“, „rozbor“) uvádí čtenáře nebo diváka do díla, obeznamuje ho s jednajícími postavami, prostředím a dobou. Autor v ní předznamenává atmosféru a ladění hry.

Kolize (lat. *collisio* „náraz“, „srážka“) rozvíjí zápletku. Dochází v ní k prvnímu střetnutí hlavního hrdiny s jinou postavou, někdy však také se sebou samým. Kolize probíhá až do vyvrcholení (krize) v jednom nebo několika stupních. Kolize stupňuje čtenářův nebo divákův zájem.

Krize (řec. *krisis* „rozhodnutí“, „rozloučení“) představuje vyvrcholení děje, je výsledkem vývoje, který proběhl v kolizi. Hlavní scéna bývá vyvrcholením konfliktu, po němž se další děj musí nezbytně ubírat zcela jiným směrem než doposud. Součástí krize někdy bývá retardace.

Peripetie (řec. *peripeteia* „náhlý obrat“) je nečekaný obrat děje, který zpomaluje spád dramatického příběhu před závěrem. Posouvá hrdinovo jednání a tím i všechn děj směrem, který se od počátečního značně liší. Jedna z důležitých funkcí peripetie je obnovení napětí.

Katastrofa (řec. *katastrófē* „obrat“, „převrat“) znamená závěrečný obrat v ději směřujícím k vyústění konfliktu. Pojem katastrofa se používá hlavně v případě tragédie, u ostatních dramatických a epických děl se nazývá rozuzlením.

Expozice

Abakuka krišana („Habakukův pád“): seznámení s hlavním hrdinou, jeho domem a ostatními obyvateli.

Lielas spodrības gaismā („Ve světle veliké čistoty“): charakterizace hlavního hrdiny jako muže s vybraným vkusem a chováním, který velmi pečuje o svůj zevnějšek.

Ķirbji („Dýně“): v expozici je čtenář vržen přímo do děje, na statek přijíždí němečtí vojáci, jsou představeni obyvatelé statky a pocity, se kterými na událost nahlízejí.

Kolize

Abakuka krišana („Habakukův pád“): hrdina si poprvé uvědomuje existenci a nebezpečnost výtahové šachty, ta se v následujícím ději stane jeho úhlavním „nepřítelem“.

Lielas spodrības gaismā („Ve světle veliké čistoty“): na opuštěném prostranství nedaleko hřbitova se hrdina stane svědkem toho, jak malý chlapec při

hře spadne do hnojné jámy.

Ķirbji („Dýně“): velitel začíná s výslechem hospodáře Jékabse, každá z postav se snaží předejít nejhorsímu – Jékabsova žena Rúta se snaží nepřítele okouzlit, jeho matka ho chce obměkčit sebeponížením.

Krize

Abakuka krišana („Habakukův pád“): hlavní hrdina začíná být posedlý výtahovou šachtou a hází dolů různé předměty. V jedné jasnější chvíli si uvědomuje nesmyslnost svého jednání a tuší tragédii, ke které to může vést. Následuje retardace v podobě podrobného líčení dokumentárního filmu o Severní Americe, který shlédne hrdina v kině.

Lielas spodrības gaismā („Ve světle veliké čistoty“): hrdina prožívá bouři protichůdných pocitů, váhá, jestli skočit do jámy a chlapce zachránit. Ten se začíná topit, na poslední chvíli ho zachrání kolemjdoucí. Hlavní hrdina odchází na návštěvu ke snoubence, kde si spolu prohlíží její sbírku jirín (retardace).

Ķirbji („Dýně“): rotmistr vyhrožuje Jékabsovi zastřelením, Rúta prožívá vnitřní krizi, když si uvědomuje, že se jí nepřítel líbí. Retardaci představuje scéna s jabloní a líčení proměny v rotmistrově vnímání statku v exotickou farmu.

Peripetie

Abakuka krišana („Habakukův pád“): hrdina na cestě z kina náhodou narazí na obchod z obuví a prodavačka mu vnukne myšlenku, že má nevěstu, které je třeba koupit boty. Po návratu domů následuje konflikt s otcem.

Lielas spodrības gaismā („Ve světle veliké čistoty“): V hrdinovi stále kvasí protichůdné pocity, navzdory ujištění snoubenky, že jednal správně, v něm převládají výčitky svědomí. Nakoupí dárky a vyhledá chlapcovo bydliště, aby odčinil svou vinu a utišil svědomí. Seznamuje se s jeho nemocnou matkou a slíbí ji zastoupit v práci.

Ķirbji („Dýně“): rotmistr odjíždí, napětí povoluje, husaři prohledávají dům. Hledaný střelec umírá ukryt v keřích na zahradě. Poručík s husary se chystají odjet.

Katastrofa, rozuzlení

Abakuka krišana („Habakukův pád“): hrdina na schodišti zahlédne ženu, se kterou se zatouží seznámit. Běží po schodišti dolů a v tragikomickém finále skáče dolů, do výtahové šachty.

Lielas spodrības gaismā („Ve světle veliké čistoty“): Hlavní hrdina uklízí spolkový dům zaneřádný po včerejším plese a poznává rozdíl mezi čistotou vnější a čistotou mravní.

Ķirbji („Dýně“): poručík se zahledí na hromadu dýní a vzpomíná, jak do

takových dýní v dětství střílel z dětské pistolky a střelí Jékabse do holé, dýni připomínající hlavy.

Viděli jsme, že navzdory tomu, že žánrové specifikum povídky některé z těchto prostředků nedovoluje příliš rozvinout (viz kapitoly o prostoru a času) Eriks Ādamsons uměl mistrně využít rozmanitých kompozičních principů a postupů klasického i moderního repertoáru pro zvýraznění myšlenkového obsahu i uměleckého účinku svých povídek.

5 Tématická výstavba povídek Erikse Ādamsonse

Eriks Ādamsons ve svém prozaickém díle čerpá z několika základních tématických okruhů.

Typická je inspirace folklórem, lotyšskou historií, starou baltskou mytologií a mystikou. Například v povídce *Brauciens pie Annas* („Cesta k Anně“) vypravěč vzpomíná, jak v dětství u babičky dělávali rybízové víno, které přicházivali ochutnávat i *mājas veļi* („domácí duchové“, „duchové předků“). V povídce *Līdzjūtība* („Soucit“) čteme následující pasáž, která může připomínat jakýsi ohlas na folklórní žánr zaříkávadla:

„Ubohá dívka, slabá na plíce! Kéž bys měla průdušnici obrovských pavouků, žábra velryby a plíce lvíce! Kéž bys měla tak vlhké a široké chřípí, aby vdechlo na jeden ráz celý smrkový les i se slunečním kotoučem! Kéž ze sliznice tvého nosu stále stoupá horká pára, která zničí všechny vdechnuté nečistoty a prach, kterého je plný i ten nejprůzračnější vzduch vydechovaný nocenkami! Ano, sliznice tvého nosu musí být jako podobna červenolisté rosnatce, pokryté třpytivým sladkým lepem, na který se všechen škodlivý hmyz přilepí a zahyne! [...]“

K dosažení komického účinku autor využívá folklór v povídce *Sevis pārvarētājs* („Přemožitel sebe sama“): hlavní hrdina líčí sen, ve kterém se vydal s teletem do Rigy – vzbudil všeobecné pozdvižení tím, že s ním nastoupil do osobního vlaku a posadil ho k sobě do kupé. Na svou obhajobu pravil průvodčímu: „V našich lidových písních se zpívá: ‚Ar vērsīti Rīgā braucu‘ (‚S telátkem jsem jel do Rigy‘) a jestli je to tak v písních řečeno, tak mám plné právo to udělat.“ Průvodčí toto vysvětlení přijal, cestující se uklidnili a hlavní hrdina s telátkem mohli pokračovat v cestě. Pod komickou slupkou tušíme hlubší vrstvu: folklórní dědictví se vynořuje ve snu, z podvědomí nebo spíše z kolektivního nevědomí, aby potvrdilo řád světa.

V Ādamsonsových povídkách připoutají naši pozornost i předměty, kterým lotyšský folklór připisuje bohatství symbolických významů. Například v povídce *Bada spēle* („Hra hladu“) čteme: „Bez meškání se rozběhl ke stánku, kde mezi ovocem a rozinkovými koláči ležel žitný chléb a v té chvíli se mu zdálo, že to je chléb všech chlebů, nejvyšší svátost, hostie!“ Úcta k chlebu jako „dárce sytosti“ (*sāta devējs*) má v lotyšské tradici hluboké kořeny, svědčí o tom i zařazení žitného chleba do lotyšského kulturního kánonu. Žitný chléb je považován za kulturní objekt, váže se k němu mnoho lidových zvyků, pověr a magických úkonů, zároveň je chápán jako symbol lotyšství.

Dalším předmětem, který často nacházíme v lotyšském folklóru, je klubko. To je zatížené množstvím mytologických a symbolických významů, zejména je spojeno s mýtickým časem a zároveň představuje nit života. V povídce *Kīrbji* („Dýně“) ve vypjaté chvíli, kdy rotmistr hospodáři hrozí smrtí, staré matce vypadne z rukou klubko bílé příze a jeho vlákno, „podobné bílé hranici, rozdělilo dvůr na dvě půlky: v jedné se ocitli husaři a v druhé Melngailovi s čeledí“. Ani bílá barva vlny nebyla zcela jistě zvolena náhodně, je to rovněž jedna z nejvíce symbolických barev v lotyšském folklóru. I hlavní hrdina povídky *Brauciens pie Annas* („Cesta k Anně“), věčný hledač ideální lásky, je při setkání s vypravěčem oblečen v „zářivě bílé a jak se zpívá v lidové písni, pěkně vyválené košili“.

Jestliže v povídce *Kīrbji* („Dýně“) bílé vlněné vlákno rozdělovalo skupinu lidí na „naše“ a „cizí“, „přátele“ a „nepřátele“, barevná vlákna vlny, která sloužila ke vytváření vzorů na doma tkaných a pletených látkách, tzv. *dzīpari*, se v povídce *Brauciens pie Annas* („Cesta k Anně“) táhnou celým životem hlavního hrdiny a ten cítí, jak je jimi spojen se svými předky v podobě lásky, kterou dostal prvním polibkem od matky a která přechází do nové lásky k jinému blízkému člověku. V povídce *Dāvana* („Dárek“) „všichni vojáci vycítili [...] jemná stříbrná vlákna („sīkos sidraba dzīpariņus“), která svazovala dárek, velitele, vojáky, kaštanové listy, dívčiny světlé vlasy, ruce, rty, krk, prsa, konev na vodu, nejmenší svazek slunečních paprsků a prach, stíny, dech [...]“.

Folklórní ohlasy jsou zřetelné i v povídce *Ļaunās un labās rokas* („Zlé a dobré ruce“):

Náhle zakokrhál kohout. Nils si s ulehčením oddechl. Temné myšlenky byly tytam.

Ten dobrý kohout, který plaší zlé duchy, vlky, kočky, tchoře, krysy a myši, a ohlašuje ráno!

Postihnout typicky lotyšského ducha se Ādamsons snaží i na teoretické úrovni. V roce 1928, otiskl v pátém čísle časopisu *Daugava* programový článek *Nacionālais šarms* (*Národní šarm*). Ohlas úvah na toto téma zazní i v povídce *Dāvana* („Dárek“, 1930), kde se o Lotyších praví toto:

Prostě to byli sedláci, stolaři, dělníci, mladí muži národa sedm set let podrobeného různým cizím pánům a tento národ v sobě přesto našel tolik síly, že dokázal vzdorovat zániku. Nyní v nich tato prvotní síla věčného severského lesa z doby X. století zahynula a její místo ještě nezaujaly zlaté klenoty nových hodnot. Jinak řečeno – nesídlila v nich ani příroda, ani kultura – příroda *už ne*, kultura *ještě ne*.

Postrádali šarm i vybrané chování; jakpak teď mají dostatečně obratně, krásně a opravdově odhalit jeden před druhým city, k jejichž vyjádření je šarmu i vybraného chování tolik zapotřebí?

Dalším důležitým pramenem Āadamsonovy inspirace je antika, její umění i filosofie. Autor často odkazuje k filosofii Ēpikura ze Samu, hledající osobní štěstí a příjemné prožití života, zaměřující se na smyslově vnímatelný svět a nevěřící v nesmrtelnost duše. Slast je pro epikurejce jediným dobrem, nemírnost však s sebou přináší strasti, kterým je třeba se vyhnout. Inspiraci antickou kulturou prozrazuje i rozsáhlá encyklopedická přednáška básníka o velkolepých hostinách starých Římanů v povídce *Bada spēle* („Hra hladu“). Objevují se přirovnání čerpající z antické mytologie, např. v povídce *Sevis pārvarētājs* („Přemožitel sebe sama“) je hlavní hrdinka přirovnána k asfodelu, květině, které antická tradice připisuje různé symbolické významy. V povídce *Brauciens pie Annas* („Cesta k Anně“) čteme zase jiný přírůbek: „A opravdu jsme chvílemi nevěděli, který vzít, neboť jako se Midasovi zdálo vše z čistého zlata, zde vše vypadalo jako z čistého purpurových a rudých zrněk drahokamů.“

Z důležitých témat Āadamsonovy tvorby nemůžeme vynechat ani témata biblická. Z Bible často čerpá i přirovnání a parafráze; sám autor prý zdůrazňoval, že Starý zákon učí dobrému stylu.⁶⁰ Biblický příběh rozvinul svérázným způsobem i v povídce *Kaina skaudība* („Kainova závist“). Využívá každou příležitost, jak potvrdit slova Zigmundse Skujiņše: „Historie je pro něj džungle vzrušujících událostí a geografie ohromující příležitost toulat se z jednoho exotického místa na druhé. Kromě toho má osobitý vztah k jazyku. Ostatní sbírají mušle, obrazy nebo antické předměty, Eriks Āadamsons hledá, sbírá a laská se s neobyčejnými slovy, ve starých textech vyhrabává zapomenuté vyjadřovací formy, barvitá epiteta, syntaktické zvláštnosti. Věta je mu magickou formulí, neobyčejnou pochutinou s chutí a vůní.“⁶¹ Např.

Za nějakou dobu se objevil i Kain se stříbrnou nádobou, vážící padesát šekelů, kterou ukoval jejich otec, Adam, naplněnou pšeničnou moukou, smíchanou s čistým lisovaným olivovým olejem a zlatou lžící plnou vonných bylin, vážící deset šekelů. I on nyní zažehl dřevo na svém oltáři a když se oheň rozhořel, sypal do něj mouku a páčil myrhu a galbanum, ale jakými slovy nabídnout oběť Hospodinu nevěděl, neboť vyjádřit svůj veliký vděk a předstoupit před Hospodina s Ábelovými prostými slovy „Zde, Pane!“ se ostýchal.

⁶⁰Redliha, Cilda. „Spēles prieks, spēles noteikumi“. In Āadamsons, Eriks. Izlase. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, s. 173–187.

⁶¹Skujiņš, Zigmunds. „Par Eriku Āadamsonu un viņa prozu“. In Āadamsons, Eriks. Abakuka krišana. Rīga: Omnia mea, 2000, s. 7–14.

Hodně látky čerpá i z historie lotyšské. Inspiruje ho stará Riga, její architektura a barvitý život řemeslníků, tovaryšů, mnichů ap. s romantickými intonacemi poloněmeckého města a jeho *ziņģes*⁶². Například stařícká hrdinka povídky *Nāve gaiļa izskatā* („Smrt v podobě kohouta“), jménem Lavīze Spunde, jako živoucí připomínka starých, dávno minulých časů, ráda zpívá *ziņģes* ze starých zpěvníků, u okna vykřikuje „To je ale frišno, to je ale luft!“ („*Pārāk priša lupte, pārāk priša lupte!*“) a přátelí se se starou baronesou Schimmelpfenigovou, která jako někdejší kuronská statkářka je také reliktem zcela jiných časů. V této povídce zazní i krásné vyznání lásky rodné Rize:

Pevně stiskla kohouta oběma rukama a vystoupila na kopec porostlý dýněmi, aby se v ranním slunci ještě jednou podívala na dobře známé zahrady plné rajčat, hrachorů, mrkve a okurek, aby se podívala ještě dál, o hodně dál, kde se až na obzoru zvedaly zelenavé věže kostelů Staré Rigy – vysoká věž sv. Petra, mohutná věž Dómu a špičatá věž sv. Jakuba, bez kterých si žádný Rižan své drahé město nepoznal, a vzpomněla si, že stejné podzimní vůně a stejná modrá podzimní obloha se rozprostíraly nad Rigou i tenkrát, kdy jako malé děvčátko vycházela z dnešní ulice Šoneru po mostě přes Daugavu k jablečnému trhu na Radničním náměstí a bázlivě pokukovala po kohoutovi na vrcholku věže chrámu sv. Petra a teď se jí zdálo, že právě toho teď drží v rukou jako nejvzácnější věc celého svého života.

Do protikladu k ryze lotyšskému Ādamsons staví vše exotické. S neskrývaným potěšením se chápe každé příležitosti, jak uplatnit obrovské znalosti o tropických rostlinách, cizokrajných zvířatech, starožitných předmětech cizích kultur. Jsou typickou součástí autorova inventáře, ač někdy mohou působit až samoúčelně, např. rozsáhlý popis dokumentárního filmu o Severní Americe, který v povídce *Abakuka krišana* („Habakukův pád“) shlédne hlavní hrdina, nebo líčení kanadské krajiny z povídky *Bada spēle* („Hra hladu“); častá jsou exotická přirovnání, jako např. v povídce *Kīrbji* („Dýně“):

Abakuka krišana („Habakukův pád“): Jediná slunečnice, kterou kolemjdoucí držela v levé ruce, mu v přítmí schodiště připadala jako symbol indiánského náboženského obřadu – echinokaktus.

Kīrbji („Dýně“): Našedlá usedlost severanů se proměnila v nějakou jasně barevnou jižanskou farmu zajatou tropickými vedry. Borovice mu připadaly jako

⁶²*ziņģes* (z něm. *singen* „zpívat“) byly umělé písně a popěvky, populární zejména v 2. polovině 18. a v 19. století. Jejich nejvýznamnějším autorem je Stender starší (lot. *Vecais Stenders*, 1714 – 1796), který se jimi snažil nahradit podle jeho názoru nevhodné pohanské lidové písně.

palmy, smrky jako cypřiše, jablka jako pomeranče, jabloně jako marhaníky, dýně jako melouny, holubi jako papoušci.

Bada spēle („Hra hladu“): Dno západní části prehistorického jezera Agassiz pokrývají nedohledná pšeničná pole, žírná jako žádná jiná na celém světě, neboť nánosy bahna, smíchaného s ostatky pravěkých živočichů a polozetlelymi pletivými rostlinami, dává bohatou úrodu. Během krátkého, ale velmi horkého a suchého léta v úrodné hlinité půdě pšenice rychle klíčí a vyhání silná stébla, podobná malým, žlutým cypřišům, jejichž vrcholky se sklánějí pod tíhou velikých luskovitých klasů, přeplněných těžkým zrnem jako šiškami kanadských jedlí. Taková pšeničná pole krátce před žněmi už ani nepřipomínala obilí, spíše divoký prales, kde bez povšimnutí může zabloudit stádo huňatých poníků.

S podobně slastnou nestřídmostí vrší Ādamsons umělecké předměty a dává na odiv své znalosti o nich. V povídkách se tak v malebném nesouladu starožitnickova katalogu setkává latgalská černá keramika s barokním nábytkem. Někdy mohou plnit i charakterizační funkci – v povídce *Lielas spodrības gaismā* („Ve světle veliké čistoty“) stojí hned v úvodu:

Někomu se líbí nábytek z palisandrového nebo růžového dřeva, jinému modré nebo zlacené porcelánové nádoby, ale Richardu Beitánovi se nejvíce líbí gobelíny, zvláště pak starofrancouzské nástěnné koberce ze 14. a 15. století, do kterých jsou stříbrnou a modrou, červenou a zelenou přízí vetkány obrazy z bitvy maka-bejských, ze života krále Chlodvíka nebo sedm smrtelných hříchů.

V povídce *Sarkanās asaras* („Červené slzy“) se hlavní hrdina trápí tím, že nebyl pozván na oslavu svátku svého zaměstnavatele továrníka Balmanise. Ztracenou sebeúctou znovunabývá ze své sbírky uměleckých předmětů a znalostí o nich:

Ale kdo je vlastně Balmanis? Jen výrobce nábytku, propuštěný otrok, který přišel k bohatství, plutokrat, jehož byt je přeplněn nevkusnými divany, postelemi a stoly různých velikostí jako obchod s nábytkem. [...] Ale u mě se nachází barokní nábytek z mořeného indického a brazilského dřeva, který zhotovil stolařský maestro André Bula, červené hedvábí s byzantskými bájnými zvířaty, vyšitými zlatou nití, pergameny z X. století s deskami ze slonové kosti, vykládanými drahým kamením [...] atd.

Podobně jako v bajkách i v Ādamsonově tvorbě představují určité rysy lidské povahy zvířata. Na tomto místě se nám nejspíše vybaví slavná povídka *Lielaī spītņieks* („Velký paličák“), kde ale tvrdohlavý oslík Pantofilando je spisovateli spíše prostředkem k uvedení do Kastílie za vlády Filipa IV.

Cesta, kterou zahradí neústupný osel, se stane jevištěm karnevalově barevně podívané, v níž se mísí nesčetné hlasy, barvy a vůně. Figurují před námi angličtí a holandszí kupci, vznešení kavalíři, cikánské karavany se cvičenými šelmami, pasáci dobytka, řemeslníci, arkebuzíři, dominikánští mniši, žebráci i samotný král Filip s královnou Izabelou. Znovu zde můžeme vidět i autorovu zálibu v exotickém. Zajímavá je okolnost, že tuto povídku psal Ādamsons v době druhé světové války, utíká se do tohoto barevného světa, sám neústupný a nepokořitelný a zároveň stoicky trpělivý jako oslík Pantofilando.

Hlubšího smyslu nabývají zvířata v povídce *Gājiens ar lapiem* („Procesí s dobytkem“). Povídka vypráví příběh mladé studentky agronomie, trávící prázdniny u kamarádky na statku. Vášnivě se zamiluje do hospodáře, donekonečna si prodlužuje dovolenou, snáší ústrky a zlobu staré hospodyně, která svého syna miluje žárlivou opičí láskou, i výsměch místních. V zoufalství se rozhodne ukončit svůj život oběšením, ale v rozhodující chvíli projde kolem stádo krav hnaných pasáčkem, studentka sejme oprátku a přidá se k nim. „Dva týdny jsem viděla jen horkou temnotu. Teď jsem spatřila lidi, zvířata, stromy a rostliny.“

Jde směrem ke statku obklopena stádem a v jeho středu znovu nachází vnitřní klid, krávy jako ztělesnění řádu přírody a její tisícileté moudrosti ji ochrání před nepřejícími lidmi („Už necítím hanbu ani strach. [...] Odvážně, s hlavou vysoko vztyčenou, jdu mezi kravami, jejichž rohy, ověčené úponky chmele a vikve, mě chrání.“) a posvětlí jejich vztah („Padla jsem mu do náručí. Objal mě. Už nám nikdo nemůže nic udělat, protože krávy se kolem nás shlukly jako nehybní cherubíni plní míru“).

Āadamsonsovou velkou láskou byly květiny. Básňivé motivy květin nejrůznějších druhů, barev a vůní procházejí celým autorovým povídkovým dílem, nevynechá jedinou příležitost ozdobit jejich křehkou krásou děj. Dokonce i voják z povídky *Dāvana* („Dárek“) „když zpozoroval ve výkladní skříni nějakého obchodu s květinami mezi žlutými a červenými růžemi a mezi fialovými hyacinty a červenými tulipány ve velkých květináčích bílou, něžnou orchidej, zalila ho jemná, křehká radost. Pomalu dokonce pocítil zřetelný, ač zprvu nesmělý příliv sil [...]“. V povídce *Lielas spodrības gaismā* („Ve světle veliké čistoty“) autor se zjevným potěšením líčí sbírku jiřin, kterou si na návštěvě prohlíží hlavní hrdina a podrobně popisuje a jmenuje všechny možné druhy a kultivary. Středobodem všeho dění je květina v povídce *Dzeltānā roze* („Žlutá růže“):

Žltorůžová růže! Růže s neobyčejnou vůní, ve které bylo možno rozeznat něco z kávy, rumu a sněhu! Růže všech růží, světle žlutá růže, Růže dobrého pastýře

s dechem drahých olejů, s chutí many, naplněná biblickým svatebním vínem! Ano, tato růže s velmi křehkými, rozkošně jemnými okvětními lístky jako průsvitná číše z jasného zlata, o kterou otec tak dlouho a tak starostlivě pečoval a s takovou účastí sledoval její růst – ano, tato růže je vyrvána ze země, pohozena a pošlapána!

Zvláštní pozornost si zaslouží motiv obrazu, portrétu. V Ādamsonově tvorbě ho nacházíme ve dvou povídkách – *Neīstā ġīmetne* („Nevěrný portrét“) a *Sarkanās asaras* („Červené slzy“). Obraz a jeho vztah ke skutečnosti bylo vždy zajímavé a nejrůznějšími způsoby zpracované téma, vzpomeňme např. *Obraz Doriana Graye* od Oscara Wilda nebo *Portrét* Nikolaje Vasiljeviče Gogola. Vztah Wildeova hrdiny a jeho portrétu je vystaven na tom, že portrét do sebe jako houba nasává všechny podlé myšlenky a skutky hlavního hrdiny a to zničí krásu uměleckého díla a promění ho v karikaturu. Naopak Gogolův portrét, jehož modelem byl lichvář vydřiduch, má magickou moc šířit kolem sebe zlo a ve svých majitelích vzbuzuje temné vášně.

Problém, který v povídce řeší Ādamsons, je jiného druhu. U malíře si jednoho dne objedná portrét svého muže mladá ovdovělá domovnice. Malíř ho vymaluje podle fotografie, ale vdova prosí „trochu světlejší tvář, trochu červenější tváře a kdybyste se nezlobil, trochu pěknějšího.“ Autor zde ukazuje, jak ochotni často jsme obelhávat sami sebe, lehce ironickým pohledem sleduje vdovu, která přiznává i sama sobě, že s obrazem se jí žilo líp než se skutečným mužem, s jehož (domnělou) smrtí se až příliš snadno vyrovnala.

Když se muž vrátí, nepřiliš úspěšně se mu snaží vysvětlit, že je to jeho portrét. Mezi manžely panuje napětí, až do té doby, kdy se žena dozvídá, že modelem krasavci na portrétu byl odpudivý opilec. Obrazu se nakonec zbaví v překvapivém zvratu děje – přichází si pro něj sám malíř, protože obraz prý byl odborníky prohlášen za umělecké dílo a byl vybrán pro výstavu v Římě. Domovnice je překvapena, ale nakonec dochází k závěru:

„Umění není pro nás, obyčejné lidi. Už nikdy si nad ním nebudu lámat hlavu.“
A sladce usnula, spokojená, že „nevěrný obraz“ je odstraněn a ona konečně jednou pro vždy zúctovala s uměním.

Svou nezastupitelnou roli hraje portrét i v povídce *Sarkanās asaras* („Červené slzy“). Básník Ivars Avots se trápí, že nebyl pozván na oslavu jmenin svého zaměstnavatele, továrníka Baumanise. Tráví čas zavřený ve svém pokoji a napjatě čeká, jestli přece jen nepřijde vytoužené pozvání. Obraz v této povídce je hlavnímu hrdinovi připomínkou všech vlastností, které na sobě nenávidí, své horší alter ego má stále před očima. Jsou to vlastnosti, které procházejí celým Ādamsonovým prozaickým dílem, zejména

nedostatek vůle, jak ještě ukážeme dále.

Začal si prohlížet svůj portrét, visící na protější stěně – mistrovské dílo jednoho přítele malíře. Obraz, vyvedený v odstínech zelené, černé a temně rudé, nanesených po celých tubách, byl podařený, jak si mysleli lidé s neomylným vkusem, ale Ivarsu Avotsovi se nelíbil, protože mu příliš nelichotil. Nemilosrdný mistr odhalil jeho špatné vlastnosti, dokonce i ty, jak se mu zdálo, které vůbec nemá. Nejvíce mu vadily rysy, které svědčily o ostrém nesouladu mezi ctižádostí a nedostatkem vůle, bledě modré, jakoby uplakané oči a jen odtušitelný, prostoduchý úsměv. Některé duchaplné dámy na vernisáži říkaly, že na obraze vypadá směšně, jiné, že politováníhodně, ale všechny uznaly, že dílo je vskutku obdivuhodné.

Typicky āadamsonovským způsobem se rozhodne se situací vypořádat, přemoci sám sebe a své slabosti a dokázat všem své kvality. Dochází k závěru ve wildeovském duchu, se kterým, troufáme si tvrdit, se ztotožňoval i autor sám:

„Jestliže mnohé velké duchy považovali za svědomí lidstva, tak mě budou moci považovat za vkus lidstva. Stanu se někým podobným, jako byli Disraeli nebo Eduard VII., když ještě byl princ waleský. Ale já půjdu více do hloubky než oba tito dandyové *par excellence*.“

V groteskním závěru básník obrátí zášť k továrníku Baumanisovi proti sobě a svýme nenáviděnému druhému já – hrst červeného kaviáru, kterou nabral na večírku, kam nakonec bez pozvání přišel, a kterou chtěl vmést továrníkovi do očí, nakonec vmetl do očí sám sobě v podobě portrétu. Povídka je zakončena tímto explicitem:

A když ranní slunce ozářilo zamazaný obraz, zrnka kaviáru, která pokryla portrét, vypadala jako červené slzy.

Pro Āadamsonovu novelistickou tvorbu je nejtypičtější motiv „drobných neduhů“, nazvaný podle sbírky jeho povídek *Smalkās kaites* („Drobné neduhy“). Figurují v nich podivínští hrdinové s nejrůznějšími psychopatologickými, maniakálními povahovými rysy. V prozaické literární tvorbě 20. a 30. let zpracovávali podobná témata také K. Zariņš, Anšlavs Eglītis, V. Delle a zejména M. Bendrupe, kterou snad můžeme považovat za Āadamsonovu nástupkyni. Lotyšskou psychologickou povídku obohatila o ženský prvek, proti Āadamsonovým téměř výhradně mužským hrdinům staví svět moderní ženy, ničivou sílu milostné vášně.

Psychologickým drobnohledem Āadamsons zkoumá zejména tato hnutí lidského nitra: posedlost, žárlivost, stud, vůli po sebezdokonalení a odvahu

nepodléhat okolnostem a cizím vlivům. Ādamsons je tvůrcem postav se složitou psychikou, kde působí mnoho protichůdných sil, jeho hrdinové jsou křehké produkty moderního velkoměsta, které se vzdálily tradičním hodnotám venkovského života spjatého s přírodou a intuitivnímu vnímání přirozeného řádu. Ādamsonsovi (ne)hrdinové jsou většinou křehcí, bledí mladíci, často navíc postavení do kontrastu se svými nekomplikovanými, osmahlými protihráči. Na tomto kontrastu je například vystavěna povídka *Kaina skaudība* („Kainova závist“), kde se ve starověkých kulisách odehrává psychologické drama. Hned v úvodních pasážích povídky jsou vykresleny portréty obou hlavních hrdinů:

Ábel měl snědou a hrubou kůži lesní zvěře, oči bledě modré, bez jiskry, ale velmi laskavé; hlavu mu pokrývaly černé prameny vlasů jako hrubá vlákna vlny máčená v rozpuštěném tuku; Ábel jako by z oka vypadl svému otci Adamovi. Provázel ho pach ovcí a koz, neboť dobytek, laskán jeho širokou dlaní, se mu neustále třel o nohy a boky a on neznal milejšího a pokojnějšího místa k odpočinku a lepšího úkrytu před nočním chladem než mezi svými plachými ovce.

Kainova pleť byla naopak jemná, bledá, pokropená drobnými pihami, vlasy narezavělé, krátké; oči měl podobné zchytralému hadovi ze zahrady v Edenu a Evě, své matce – jasně zelený se zlatým odleskem a velmi pronikavé, pronikavější, než by bylo zapotřebí a vůbec, narozdíl od Ábela, byl velice podobný na svou matku. Byl křehčí a slabší než Ábel, snadno se unavil při pracích na poli a v zahradě a tehdy vzpomínal na otcova vyprávění o bezstarostném, ale podle matky zároveň jednotvárném životě v edenské zahradě.

Kain cítí stejný vděk k Bohu jako Ábel, ale stud mu brání předstoupit před něj s čistým srdcem a jednoduchými, nehledanými a upřímnými slovy. Když Bůh na jeho obět neshlédne, přidá se k těmto pocitům ještě závist a ukřivdění a Kain se dostává do začarovaného kruhu vlastních pocitů, ze kterého není úniku. Snaží se zlé myšlenky skrýt, ale cítí, že lže a předstírá a tím celou situaci ještě stupňuje. Ábel chápe, v čem tkví Kainův problém a snaží se mu poradit: „Proč pořád pochybuješ a bojíš se?“ vytkl mu mírně Ábel. „Jdi k Pánu s jasnou myslí a on na tebe shlédne. Co může být jednoduššího?“ Ke všem temným myšlenkám se přidává ještě pohrdání a pocit nadřazenosti vůči bratrovi, zborcenému krví zvířat, která se k němu ještě před okamžikem s důvěrou lísala. Z nemilosti, do které upadl, má nakonec zlou radost, touží se bratru pomstít a stáhnout ho do bahna s sebou. Společně s matkou vymyslí plán, jak znesvětit Ábelovu oběť, ale Bůh přijme i tu.

Kain, nejzavrženíhodnější ze všeho živého stvoření, se před světem i sám sebou ukrývá v lilích, můžeme to chápat jako podvědomou touhu očistit

se, smýt svou vinu. Bílá barva lilií zde kontrastuje s černí nečisté zdechliny krkavce, kterým Kain znesvětil Ábelův oltář. Později pocítí na tváři dech, podobný Ábelově dechu. Když otevře oči, zjistí, že ho očichává bílý beránek a rovněž jeho oči mu připomenou jasný a prostý pohled bratrův. Obraz s beránkem je předznamenáním Ábelovy smrti podobné smrti nevinného obětního zvířete.

Po několika groteskních obrazech, ve kterých se Kain snaží schovat před okem Hospodina tím, že předstírá, že je lev, pštrosice ap. v sobě najde odvahu čelit následkům svého činu a předstoupí před Boha jako vrah svého bratra.

Kain: „Povstaň, Hospodine, ve svém hněvu!“

Otec: „Já se nehněvám.“

Kain: „Ty se nehněváš! Ale já jsem myslel, že...“

Otec: „To je dobře, že sis to myslel. To ať je tvým trestem. A to stačí.“

Kain: „Ale Ábelova krev volá do nebe!“

Otec: „Ábelova krev volá k tobě samému! A dokud bude k tobě volat, budeš na štvancem a psancem na povrchu zemském.“

Kain: „Můžeš mi odpustit?“

Otec: „Pokud ty sám si můžeš odpustit.“

Bůh Kainovi vysvětlí, proč nepřijal jeho oběť – Kain pracoval jen proto, aby překonal svého bratra a získal uznání rodičů i Hospodina, Kain necítí už křivdu a vzdává Bohu díky. Odchází do země Nód. Nejprve má podle Hospodinových pokynů následovat ptáka včelojeda, který ho zavede zpět do rodného kraje. Povídka je zakončena smířením – i poslední nespravedlnost je zahlazena:

Když tam Kain došel, spatřil lidskou kostru, vybělenou slunečním žářem.

Byla to Ábelova kostra.

Byla však znamením života, nikoliv zániku, neboť v jejím hrudním koši bzučel velký roj lesních včel.

Typickým zástupcem povídky tematizující lidskou posedlost je povídka *Abakuka krišana* („Habakukův pád“). Hlavní hrdina je na první pohled nezajímavý úředníček Alexandr Papírs, trávící své dni v nevzrušeném stereotypu. „Protože byl Alexandr Papírs menší, slabší a bojácnější než jiní lidé, už od dětství se nikdy neodvažoval dělat to, co se mu nejvíce líbilo. Stal se účetním, přestože nejvíce ze všeho prahl po krásném, pestrém životě, bohatém na nejrůznější dobrodružství. Rovněž se stranil žen, přestože v jejich blízkosti se cítil šťasten jako kolibřík v orchideji.“

Zdánlivě banální příhoda, pád hračky do výtahové šachty, v něm však rozpoutá hnutí myslí hraničící s duševní chorobou. Celý příběh se vlastně odehrává v jeho hlavě, konflikt se skutečností je jen produktem jeho zjitřených nervů. Výtahová šachta se stává jeho obsesí, stává se středobodem jeho života. V jasných chvílích si i sám uvědomuje nebezpečí, sám pochybuje o svém zdravém rozumu, ale vymanit se z moci své posedlosti nedokáže. Celek vyznívá tragikomicky, autor píše vtipně, s laskavou ironií.

„Tak dlouho tam budu házet svoje věci,“ řekl si, „až tam sám sletím. A jestli dnes, tak zítra!“ Začal ho trápit strašný smutek. Co znamenal ten pád velkého akrobata Habakuka, odpudivý zápach síry, který tak dlouho vdechoval, volání „Haime!“, vejce, házení květináčů a nádobí? Neznamená to snad, že se ocitl zcela v moci výtahové šachty, toho nesnesitelného Popokatepetlu, který ho bez ustání volá, láká a zve? Už několik měsíců – celý květen, červen, červenec i srpen – chodí po schodišti s neklidem, ba strachem. Ne, to už dál nesmí pokračovat!

Hrdinové, které klame jejich vlastní mysl a podobna křivému zrcadlu zveličuje nedůležité detaily do zrudných rozměrů, figurují i v dalších povídkách: v povídce *Bada spēle* („Hra hladu“) se hlavní hrdina, voják, týrá představou, že v očích ostatních by mu nesmírně ublížilo, kdyby ho viděli jíst, snaží se před ostatními hrát křehkou duchovní bytost, která může být živa jen ze vzduchu. Touha po jídle mu otravuje mysl, jeho utrpení se ještě zvětšuje, když je převelen jako zásobovací důstojník do kuchyně. Nesmyslnost svého uvažování poznává ve chvíli, kdy se s ním jeden z vojáků rozdělí o čerstvou bílou bulku a na oslavu nového života uspořádá velkolepou „žranici“, kde se s nemírností oddá všemu, co si dosud odpíral a pocítí velkou sounáležitost se svými druhy.

V povídce *Stāsts par nagu* (*Povídka o nehtu*, 1933) se mladý student nedokáže oprostit od pocitů odporu, které v něm vzbuzuje velký čtyřhranný nehet jeho přítelkyně, po několika směšných pokusech problém vyřešit musí jejich přátelství obětovat.

Obětí své vlastní posedlosti je i Richards Beitāns, hrdina již výše zmíněné povídky *Lielas spodrības gaismā* („Ve světle veliké čistoty“). Je to typ šviháckého důstojníka, pro něhož čistota a upravenost znamená velmi mnoho. Dokonce tolik, že zaváhá při záchraně dítěte spadlého do žumpy; naštěstí je zachráněn jiný kolemdoucí. Výčitky svědomí mu nedají spát, aby je utišil, nakoupí štědré dárky a vyhledá dítě i jeho matku. V melodramatickém závěru povídky přichází katarze, a to doslova, neboť hrdina poznává rozdíl mezi vnější a mravní čistotou, jde zastoupit nemocnou matku ve špinavé práci uklízečky a když se vrací do kasáren „konečně se cítí neskutečně jasný,

lehký a čistý, jako člověk, kterého objímá jemné světlo veliké čistoty.“

Ādamsons s jemnou ironií tepe lidskou posedlost i v psychologicky propracovanějších případech než jsou předcházející panoptikální figurky. V povídce *Gājiens ar lopiem* („Procesí s dobyt看em“) je to postava hospodyně, která egoistickou láskou miluje svého syna a užívá se žárlivou nenávisť ke každé ženě, která by se k němu chtěla přiblížit. „Láska ji dělala nízkou, zlou, směšnou. Zle se vedlo těm, které milovala a nejvíce milovala svého syna. Její láska byla tak velká, že spíš připomínala nenávisť, a byla tak politováníhodná, že se syn styděl, ale lidé se žárlivosti ubohé matky jen smáli.“ Obsedantní vášeň smýká i se studentkou, své lásky k hospodáři se nedokáže vzdát, vše ostatní hází za hlavu. Nevnímá ani utrpení staré hospodyně, vnímá jen svůj cit a tím ji ještě více dráždí. „Někdy se moje vášeň tak rozhoří, že tajně objímám hospodářův kabát, hladím jeho čepici a jednou jsem i líbala jeho staré, obnošené boty.“

Muka žárlivosti jsou rovněž hlavním tématem povídky *Jāšana uz lauvas* („Jízda na lvu“). Mladý historik Teodors Alpers přijíždí na neohlášenou návštěvu ke své snoubence Idě. Zjistí, že odešla na místní sportovní slavnosti. Rozhodne se na ni počkat v jejím pokoji, kde si povšimne knihy o italské renesanci, kterou jí kdysi sám daroval. Namátkou ji prolistuje a zaujme ho, že některé řádky jsou podtrhané barevnými tužkami. Podtržená věta o jakési italské šlechtičně a jejích třech milencích rozběhne v jeho mozku strašný mechanismus žárlivosti, kdy jen shromažďuje další a další nesmyslné argumenty na podporu svého přesvědčení, že je mu nevěrná. Vydá se ji hledat na sportovní slavnosti, najde ji ve společnosti dvou mužů a je hned přesvědčen o tom, že jsou to jeho dva konkurenti. Povídka vrcholí panoptikálně zběsilou jízdou na kolotoči a hrdinovými mdlobami. Ida ho ošetřuje a oba muže mu představí jako svého otce a bratra. Teodors Alpers si nakonec uvědomuje směšnost svého počínání:

A znovu se tam stále rychleji hnali kupředu směšní dřevění kozli, jeleni a kentauři, ale nejměšnější byl ve své zuřivosti zlatavý bojovný lev, který tentokrát cválal bez jezdce.

Přestože syžet povídky se může zdát vykonstruovaný, Ādamsons skvěle vystihl psychologii hlavního hrdiny. Podobně jako v případě hlavního hrdiny povídky *Habakukův pád*, se v jeho myšlení až chorobným způsobem změnil měřítko vnímání reality a zdánlivě bezvýznamné naroste do obludných rozměrů, ostatním lidem nepochopitelných. Alpers je vyléčen dramatickým rozuzlením situace, Papírs se bohužel z moci svých představ nedostane a je jimi doslova pohlcen.

Mučivé nemusí být vždy jen tak negativní a zničující pocity jako je žárlivost. V povídce *Līdzjūtība* („Soucit“) hlavní hrdina, toulavý pes, trápí náhle propuknuvším soucitem k dívce nemocné tuberkulózou:

Zachvátil mě takový soucit k té dívce, že jsem se rozběhl zpátky k lesu, co mi jen síly stačily až jsem uvízl v obrovském pralese kopřiv. V tu chvíli jsem si toužebně přál, aby žahavé chloupky těch kopřiv byly velké jako hřebíky a působily urputné svědění a úpornou vyrážku. Nenáviděl jsem tu chvíli, kde se ve mně probudil jako zuřivá šelma tento bezmocný, hrozivý soucit. Když ho neupokojím, život bude nesnesitelný.

Téma drobných neduhů má i svou doslovnější variantu, ne jen drobné úchytky lidské psychiky. V protikladu k poetickému líčení květin a uměleckých předmětů dávných nebo exotických civilizací stojí trochu dekadentní popis různých chorobných anomálií lidského těla, např. v povídce *Stāsts par nagu* („Povídka o nehtu“), kde odpor hlavního hrdiny k těmto neduhům je základním tématem nebo v povídce *Bada spēle* („Hra hladu“), kde jsou podrobně popsány choroby hlavního hrdiny:

Stāsts par nagu („Povídka o nehtu“): A přesto nemohl Emīls Kalns v této obrovské lékárně nalézt recept na lék proti nepřírozenému odporu, který v něm vzbuzovaly drobné vady lidského těla – lupy, zhnisané oči, ječná zrna, struma nebo výrůstky na nohou.

Bada spēle („Hra hladu“): Zápal plic se suchým kašlem ho velmi oslaboval, ale kvůli horečce kolem 39,6° se bez ustání potil, a to bylo dobré znamení. A opravdu, po třech dnech teplota klesla. Ani zápal plic už tolik nebyl tak obtížný. Nejvážnější to bylo s pravou nohou. Ta náhle velmi otekla, hlavně kolem vnějšího kotníku, zmodrala a ostře bolela. Lékař nazval tuto otravu krve jako *abscessus cruris*. Jodové obklady brzy proleptaly kůži. Vyplavila se nečistá krev. Od té nohy konečně úplně osvobodilo několik mocných, širokých řezů chirurgova skalpelu.

Velkým tématem Ādamsonovy prozaické tvorby je snaha o sebezdokonalení, pěstování charakteru a silné vůle, zabývá se jím dokonce jediný autorův román *Sava ceļa gājējs* („Jdoucí svou cestou“, 1943 – 1944, též pod názvem *Uzvarētājs*, „Vítěz“), někdy považovaný za jedno z nejvýznamnějších děl lotyšské prózy vzniklé v době druhé světové války⁶³. V knize vytyčuje program sebevýchovy mladého člověka. Hlavní hrdina románu Askolds má silně autobiografické rysy.

⁶³ *Slovník pobaltských spisovatelů*. Praha: Libri, 2003.

Úvahy na podobné téma zaznívají například v povídce *Dāvana* („Dárek“), hlavní hrdina, velitel vojenské posádky konfrontuje svou skutečnou povahu se svou představou, jak má vypadat opravdový muž:

Ale jedno toužebné přání přece choval – být mužný, skálopevný a silný jako nějaký rytíř Kulatého stolu nebo dávný zemgalský vojenský sluha. Aby se takovým zářným příkladům vyrovnal, považoval za nezbytnou silnou vůli a k jejímu získání mu byl velmi vhod vrozený zvyk vůli stále posilovat. Velká muka mu přinášela jeho druhá významná vlastnost, na kterou pohlížel jako na nehodnou vojáka – umění radovat se z maličkostí. Tato vlastnost mu připadala jako příznačný rys zženštilosti, která se tak hanebně rozmáhá mezi novodobými muži.

Poněkud groteskních rozměrů nabývá téma sebezdokonalování v povídce *Sevis pārvarētājs* („Přemožitel sebe sama“). Hlavní hrdina, Péteris Immerfreijs, je typicky ādamsonovská postavička – malý, slabý, s velkou hlavou a našedlým obličejem, jehož šed' je ještě zdůrazněna červeným nosem a ušima.

Ale brzy se projevila ještě jedna vlastnost Péterise Immerfreijse – sebezpřemáhání. Vyprávěl, jak tímto směrem napínal své snahy mnoho let a nyní může konečně říci, že se plně ovládá. Každý den, kolegům na očích, snědl několik žízal, které si nosil s sebou, aby dokázal, že v sobě přemohl odpor. Druhý den oznámil, že přemohl i strach. Dříve prý býval chorobně bázlivý a ještě nedávno, když spatřil ve tmě se blýskající kočičí oči, upadl do mdlob. Tehdy se rozhodl přemoci strach. Byl to strašlivý boj. Přinutil se jít po tenkém ledě a také ho přešel, ač mu zuby drkotaly strachem, a lidé na břehu ho křikem zrazovali. Několik nocí strávil v kaplích a pod borovicemi, kde byl před několika dny nalezen nějaký zavražděný mladík. atd.

Vrcholem Ādamsonovy prozaické tvorby je podle našeho mínění povídka *Ķirbji* („Dýně“). V několika málo hodinách se odehrává psychodrama, navždy měnící nejen osudy hlavních hrdinů, ale hlavně je samotné. Odkrývají se lidské charaktery, do hry vstupují i podvědomé psychické procesy. Na statek rodiny Melngailových přijíždí na sklonku léta skupina vojáků pod vedením rotmistra, kteří ztratili spojení s armádou a hledají ji. Po cestě spatřili, že stejným směrem běžel zraněný lotyšský střelec. Chtějí ho najít a vyslechnout. Mezi obyvateli statku a německými vojáky se rozvíjí psychologicky náročná hra – jedni se snaží po dobrém či po zlém získat cennou informaci, druzí se snaží neztratit tvář a hlavně nepopudit nebezpečného nepřítel a – přežít.

Jednotlivé aktéry uvádí Ādamsons na scénu podobně jako v divadelní hře, podporuje to i struktura povídky, kde každému z hrdinů patří úsek, uvedený jeho jménem zvýrazněným kurzívou.

Hospodář Jékabs, který jediný z domácích umí německy, čelí nepříteli přímo a při výslechu se soustředí na to, jak nepropadnout panice a hrdinstvím zapůsobit na svou ženu Rútu a dokázat si i sám před sebou, že i přes svůj handicap (chromou nohu, kvůli které se nemohl aktivně zúčastnit odboje) je jí hoden:

„Překvapím svou statečností Rútu! Překvapím i rotmistra! A poručíka, husary, matku, pasáčka! Skvělé! Stojí to za to – být hrdinou! I kdyby mě zastřelili! No a co!“ pro sebe se radoval a tak se rozveselil, že se jen tak tak ovládl, aby se nahlas nerozesmál.

Jeho stará matka se v živelné mateřské lásce neváhá ponížít, což ovšem Jékabs i Rúta s nevolí odmítají, spisovatel zde znovu, podobně jako v povídce *Procesí s dobyt看em*, ironizuje její zaslepenost:

Přistoupila k rotmistrovi, neobratně se poklonila a směšně jako čtyřleté děvčátko mlaskala bezzubými ústy, překročila bílou hranici a snažila se líbat důstojníkovi holínky. Když jí to nedovolil, hladila jeho koni ohon. „Matko, co to děláš!“ vykřikl Jékabs. „Styd' se! Matko!“

Velký vnitřní konflikt prožívá Rúta. Chce odvést rotmistrovu pozornost od Jékaba, ale zachovat si vlastní hrdost, rozhodně odmítá rady tchýně, aby líbala rotmistrovi ruce a nohy. Zdánlivě lhostejně přenáší dýně ze zahrady na dvorek, rafinovaně, jakoby nezáměrně, nechá vyniknout krásu svého těla i hlasu. Skutečně dosáhne zamýšleného, rotmistrova osobnost se jakoby rozdvojí, jedna část pokračuje ve výslechu, druhá sleduje Rútu.

Zdrcující je pro ni poznání, že to vše nedělá jen pro záchranu manžela, ale i pro své potěšení, přistihuje se při myšlence, že se jí rotmistr líbí a přitahuje ji. Tyto pocity jsou kromě jiného vyjádřeny i nádherným obrazem s jabloní:

Přistoupila k nejobsypanější jabloni, která jí připadala jako krásná bohyně plodnosti, která má stovky silných dětí a celou silou začala s jabloní trást, aby jí ulehčila od těžkého břemene a jablka podobná obrovským ohnivě červeným kroupám padala na Rútinu hlavu, ramena, záda jako by jí svými údery zároveň žehaly a trestaly ji.

Jékabs si uvědomuje, jaká hra probíhá mezi rotmistrem a jeho ženou, v první chvíli je tím vyveden z rovnováhy, má chuť vše vzdát a nechat se raději zastřelit, ale se znovunabytým sebevědomím pak dochází ke zralému racionálnímu závěru:

„Rútě se nejspíš zalíbil rotmistr, můj úhlavní nepřítel, který přišel, aby mě připravil o život. Ale co? Mně se konec konců taky líbil. I jeho chápu. A Rúta...“ Ta pozná Jékabovu převahu, zalituje svého poblouznění a oba nakonec poznají, jaké je to štěstí, že mají jeden druhého. A on ji požádá o dítě.

6 Závěr

Není pochyb, že Eriks Ādamsons byl neobyčejnou osobností lotyšské literatury. Výborný kulturní přehled a cílevědomé (samo)studium mu umožnily navázat na dědictví evropských literatur, zejména pak na tradici symbolismu a dekadence a narušit klasický lotyšský estetický kánon nastolený realistickými a pozitivistickými autory. Přináší pro modernismus tolik typickou ambivalentnost a relativismus – krása se mísí s ošklivostí, láska s nenávistí, tragické s groteskním. Někdejší klasická uměřenost realismu je vystřídána nadsázkou, přehnaností, překvapivými až šokujícími efekty a barokně přebujelými ozdobami.

Měřítkem všech věcí je mu krása a v krásnou uměl proměnit každou věc, které se dotkl. Narozdíl od romantiků, jakými byli v lotyšské literatuře například Fricis Bārda nebo Kārlis Skalbe, ji nehledá v každodenním, prostém, ale naopak ve výjimečném, výlučném, neobvyklém. S dychtivostí lovce perel se noří do oceánu historie dávné i nedávné, geografie míst blízkých i vzdálených, využívá bohatých nalezišť botaniky i historie umění, aby odtud vylovil nikdy před ním neslýchané, čarokrásné motivy.

Jak jsme se snažili ukázat na předcházejících stránkách, Ādamsons je spíše než narušitel tradic velký sjednotitel protikladů. Jakkoliv byl dítě velkoměsta a je všeobecně považován za představitele generace, která se od venkova odpoutala a děj svých literárních děl přenesla do města, v Ādamsonovi přesto jsou odtužitelné tradiční hodnoty a venkov a jeho řád mu rovněž není vzdálený. Tyto jeho postoje jsou ale vždy skryté právě pod groteskním, ironizujícím povrchem a je třeba k nim proniknout. Přestože soudobá kritika o Ādamsonovi poznamenává, že podobně jako Oscar Wilde nerozlišuje mezi zlým a dobrým,⁶⁴ nám se spíše jeví, že ani etické problémy mu nejsou cizí a jakkoliv mu krása skutečně byla nadevše, střet etiky a estetiky končí vítězstvím prvního.

Ādamsons přispěl k vývoji lotyšské literatury rovněž novým typem hrdinů, o nichž můžeme říci, že jsou to noví, modernizovaní typicky lotyšští snílci. Jānis Veselis⁶⁵ píše, že „jsou to ti samí Antiņšové a Silenieku Jānisové, kteří místo o princeznách ze skleněné hory a pradávne minulosti sní o vytříbené kultuře a umění“. Tyto své hrdiny Ādamsons přivádí do vypjatých situací, které jsou zkouškou pevnosti jejich nervů, u každého z nich neváhá udeřit na citlivou strunu, aby ději dodal opravdový dramatismus a dynamický spád.

⁶⁴citováno z Smilktiņa, Benita. *Novele*. Riga: Zinātne 1999. s. 212.

⁶⁵Veselis, Jānis. „Ēriks Ādamsons kā stāstnieks“. In *Rakstnieku sejas*. Riga: A. Gulbis, 1938. s. 120.

Ten často kontrastuje s typicky āadamsonovskými exkursy o historii, umění, květinách, exotických civilizacích a krajích, které ozvláštňují kompozici jeho povídek.

Eriks Āadamsons uměl promyšleně propojit lotyšské s evropským a vše ještě ochutit exotickým kořením. Uměl s malířskou fantazií vykreslit barevnou mozaiku pestrých detailů vetkaných v rokokové ornamenty. Uměl využít bohatý potenciál lotyštiny, najít neobyčejná, zajímavá, melodická slova, někdy již dávno zapomenutá. Uměl skvěle balancovat na hranici mezi tragickým a komickým, ironickým a laskavým. Byl tvůrcem sugestivních postav a jejich neuvěřitelných osudů, uměl se zanořit do všech zvláštností jejich psychiky a vystihl v tom něco velmi typického pro 20. století – zájem o zvláštnost, odlišnost, někdy až groteskně pokřivenou. Eriks Āadamsons byl, slovy redaktora J. Grīnse⁶⁶, „talent hraničící s genialitou“.

⁶⁶citováno z Redliha, Āilda. „Spēles prieks, spēles noteikumi“. In Āadamsons, Eriks. Izlase. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, s. 173–187.

7 Dodatky

7.1 Překlady

7.1.1 Habakukův pád

Už deset let Alexandr Papírůs úhledně jako kaligraf Chammurapiho časů osm hodin denně zapisuje do účetních knih pana velkovýrobce konfekčních oděvů Kufiélse Sprunginse pěti-, šesti- a sedmimístné cifry. Když tak sedí mezi kabáty a fraky, mezi černými a hnědými, šedými a modrými rolemi látek, připomíná obrovského mola, který se pomalu dusí naftalínem. Nešťastný účetní! Připomíná zlaté hodiny, tak omšelé, že na nich nevidíme ani pozlátko, ani čas. Připomíná také rozbitý barometr, který neustále, i když je slunečno, hlásí:

”Chladno, zataženo, déšť.”

Hubený a stydlivý každé ráno neslyšně odcházal z bytu svého otce ve čtvrtém poschodí a každý večer ještě neslyšněji stoupal po schodišti toho pětipodlažního domu a mimoděk si pročítal už dobře známé tabulky na dveřích nájemníků:

Valters Eilands
notář

Haims Joselovič
zubní lékař

Kárlis Pípe
soukromý detektiv

Jordisa Tébergová
šička závěsů a ložního prádla

Bruno Peskuts
inženýr chemik

Jázeps Borodovski
pěvec bel canto dle staroitalských melodií

V ohbí schodiště tohoto pětipodlažního domu byla šachta nikdy nedokončeného výtahu, ale Alexandr Papírůs tomu vůbec nevěnoval pozornost, dokud se náhodná událost jako klín do olše nezasekla do jeho monotónního života.

Jednoho květnového rána si na schodišti ve třetím poschodí nejmladší chlapec Jordisy Tébergové hrál s nádhernou obrázkovou knihou a dřevěným panáčkem. V tu chvíli procházel kolem Alexandr Papírs, ale byl natolik plachý, že se sám chlapce neodvážil oslovit. Proto se velmi zastyděl, když na něho čtyřletý chlapec odvážně zavolal:

”Ty, copak nevidíš, kam jdeš? Nezašlápni Habakuka!”

”Kdo je to?”

Chlapec se podíval na tazatele, pak na šedivého a nehybného dřevěného panáčka a nahlas pravil:

”Ty!”

Ale Habakuk kdoví jak sklouzl mezi železnými ozdobami zábradlí výtahové šachty a spadl dolů. Chlapec se podíval do šachty a zasmál se; podíval se i Alexandr Papírs – a hned zavřel oči.

”Jak černá, hluboká, studená tma,” pomyslel si v náhlém úleku, ”jak strašné je spadnout dolů!”

Odstoupil několik kroků od zábradlí a když otevřel oči, uviděl, že mu u nohou leží otevřená obrázková kniha. Přečetl si následující veršičky:

„Při cvičení jak směšný kozel
Habakuk sebou praštil o zem.“

Přemýšlel o nich a rychle seběhl po schodech dolů. Tam ležel rozbitý velký akrobat Habakuk. Hlava se mu v zátylku rozskočila vedví. Alexandr Papírs se podíval nahoru a zachvěl se. Jaká strašlivá výška! Ale ze čtvrtého poschodí vystrkoval hlavu mezi železnými ozdobami chlapec Jordisy Tébergové jako světle šedý sarkastický papoušek žako.

Alexandr Papírs odchvátal do práce. Chtěl zapomenout nepříjemný zážitek a tak celý den obzvlášť pečlivě psal účty a velké písmeno Ú začínal tak rozvětvenými kudrlinami, že by si na ně se vším pohodlím mohl sednout se svými sytě červenými nohama i ten nejnafoukanější páv, kdyby náhodou vlétl do kanceláře.

Pěticiferná čísla, jako například ”79439” psal s takovou grácií, že i sám přísný šéf – Kufiéls Sprungins – se spokojeně usmál a i sám účetní v radosti z poctivé práce zapomněl na své strasti.

Tentýž večer, když se Alexandr Papírs vracel domů a stoupal po schodech nahoru, znovu ho přemohl těžký, nepříjemný pocit. Dříve chodil, ani nevěděl jak, a nehleděl na to, jde-li u stěny nebo blízko zábradlí. Tentokrát se ho ale pevně držel, že měl brzy dlaně pokryté tlustou vrstvou prachu. Ve třetím patře se zastavil, aby nabral dech, pohlédl dolů a rychle odskočil od zábradlí. Jak bylo kulaté, kluzké, vyleštěné! Jak snadno by přes ně mohl přepadnout! Druhého dne ráno se ho už nedržel, ale šel co nejvíce u zdi.

Od té doby chodil nahoru i dolů po schodech jedině takto. Do výtahové šachty se také už nikdy neodvážil pohlédnout. Stačilo aby uviděl, že to dělají jiní a zmocňoval se ho strach. Jednou zahlédl Joselovičovu ženu. Naklonila se daleko přes zábradlí a ze třetího patra s úsměvem na tváři volala svého muže, který byl dole:

”Haimsi, Haimsi, Haimsi!”

”Hleďme, jak je odvážná, jak je šťastná!”, myslel si Alexandr Papírs, ”ale copak se Valters Eilands nebo Jázeps Borodovski bojí výtahové šachty? A Kárlis Pípe? Vůbec ne! Jenom já!”

”Ale ne! Právě naopak,” pokračoval v přemítání, ”mnozí se určitě bojí takových prázdných výtahových šachet. Jsem jeden z mnoha, nic víc! Jen další šašek v řadě!”

Takto často uvažoval při chůzi schodištěm a postupně se smířil se svým neštěstím.

”Ale co když se to zhorší?”, často se ptal sám sebe a propadal beznaději.

”Hlouposti!”, dodával si odvahy a aby zapomněl, horlivě plnil každodenní povinnosti před Kufiélsem Sprunginsem a otcem, penzionovaným městským úředníkem, takže ti ho využívali, jak jen to šlo. Ale pořádný kus práce přišel účetnímu jistě k duhu, neboť v těch dnech docela zapomněl na výtahovou šachtu a po schodišti spěchal nahoru i dolů hbitě jak veverka ve větvích.

Protože byl Alexandr Papírs menší, slabší a bojácnější než jiní lidé, už od dětství se nikdy neodvažoval dělat to, co se mu nejvíce líbilo. Stal se účetním, přestože nejvíce ze všeho prahl po krásném, pestrém životě, bohatém na nejrůznější dobrodružství. Rovněž se stranil žen, přestože v jejich blízkosti se cítil šťasten jako kolibřík v orchideji.

Marně se snažil překonat tuto malodušnost, nakonec shořel v neuspokojených touhách jako flanderský kacír na španělské svaté hranici – a smířil se se svým osudem.

Ale toho dne, kdy uviděl strašlivý pád velkého akrobata Habakuka, jeho život osudově změnila výtahová šachta.

Kteréhosi červencového dne se jako obvykle zastavil ve třetím poschodí, aby si odpočal, zhluboka nabral dech a ucítil pach síry. Zdálo se mu, že to smrdí sto starých vajec. Sirovodík – H_2S – pach, který se linul z chemické laboratoře inženýra Bruna Peskutse, stoupal vzhůru výtahovou šachtou. Alexandr tam rychle pohlédl a – jaký zázrak – nepocítil už strach. Snad to způsobila i zlost z nehorázného zápachu. Výtahová šachta mu náhle připomněla kráter sopky. Skutečně, byl to strašlivý kráter pětipodlažního domu, který vydechoval pach síry a nevětraných kanceláří. Zasmál se této svérázné myšlence a ještě veseleji se zasmál, když si vzpomněl na jakýsi zeměpisný, ještě na základní škole slyšený název – Popokatepetl.

”Po-po-ka-te-pe-tl! To je snad sopka,” hádal, ”ale kde se nachází? V Asii? V Africe? Ne, vypadá to, že v Americe!”

Úplně se rozveselil: ”Teď už můžu do šachty hledět s úsměvem na tváři stejně jako žena zubaře Joseloviče.”

A neuvěřitelné se stalo skutkem. Z radosti nad svým uzdravením bojácny Alexandr třikrát vykřikl: ”Haimsi, Haimsi, Haimsi!”

Ale při tom haimovském pokřikování tak poskočil, že se mu z hlavy odvázal klobouk a spadl dolů. Přesto se Alexandr Papírs zasmál:

”Už jsem nejen jako Šaja, ale i jako Tébergovic kluk, kterému se tak líbil hrozný pád velkého akrobata.

A přeříkal si básničku o Habakukovi:

„Při cvičení jak směšný kozel
Habakuk sebou praštil o zem.“,

kteřá se mu už dávno zdála plná hluboké moudrosti a záhadnosti. V dětinské radosti chtěl také něco hodit dolů. Ale právě šli kolem dva pánové, kteří se hádali o holandských guldenech, italských lirách a švédských korunách. Následoval je notář Eilands s nějakým pánem oblečeným v myslivecké uniformě. Nakolik jim bylo rozumnět, mluvili o koroboraci. Alexandr Papírs se zastyděl, zdvořile notáře pozdravil a šel si pro čepici.

Od toho dne se znovu mohl dívat do prázdné výtahové šachty, jen tu a tam se marně snažil vzpomenout na to, kde se nachází Popokatepetl. Ale od té doby se u něj také objevila směšná touha – házet z pátého, čtvrtého nebo třetího patra dolů různé předměty. S dětinskou radostí sledoval, jak padají a rozbíjejí se. Se zadržným dechem a ruměncem ve tváři se jednoho rána vzdělaný dlouholetý účetní ve firmě pana Kufiélse Sprunginse opatrně rozhlížel kolem, aby do výtahové šachty hodil kapesník, na druhý den vejce a za dvě neděle už malý květináč.

„Zatracení kluci!“, nadávala na syny Jordisy Tébergové domovnice, když sbírala pozůstatky květináče a hned si stěžovala majiteli domu. Její nářky slyšel i Alexandr Papírs. Zavrtal hlavu hluboko do límce, zavřel oči a zašeptal si pro sebe:

„Kdyby tak domovnice, majitel domu nebo můj otec věděli, jaký jsem darebák!“

Přestože to bylo nebezpečné, hned jak se znovu dostal k výtahové šachtě, začala ho pronásledovat ta směšná, nepřekonatelná touha, aby po každé hodil něco dolů – nejčastěji skleněné nebo hliněné předměty, které se s hromovým rachotem rozbily a zanechaly na zemi hromadu střepů.

Jednou chtěl, odvážněji než kdykoli předtím, vyzout botu, aby viděl, jak letí, ale náhle ho opustily síly a on se opřel o zábradlí.

„Tak dlouho tam budu házet svoje věci,“ řekl si, „až tam sám sletím.“

A jestli ne dnes, tak zítra!“

Začal ho trápit strašný smutek. Co znamenal ten pád velkého akrobata Habakuka, odpudivý zápach síry, který tak dlouho vdechoval, volání „Haimsi!“, vejce, házení květináčů a nádobí? Neznamená to snad, že se ocitl zcela v moci výtahové šachty, toho nesnesitelného Popokatepetlu, který ho bez ustání volá, láká a zve? Už několik měsíců – celý květen, červen, červenec i srpen – chodí po schodišti s neklidem, ba strachem. Ne, to už dál nesmí pokračovat!

U dveří notáře Eilandse uviděl gobelín přehozený přes zábradlí a vedle něj opřený klepač na koberce. V gobelínu byl vetkán nádherný výjev – statný lovec, oblečený v šatech z doby Gustava Adolfa a obklopený psí smečkou, objímá polonahou nymfu. Alexandr Papírš pohlédl na nymfu a – jako vždycky, když myslel na ženy – zmocnil se ho odpor a zároveň nejasný příjemný pocit, který ústil v hluboké zahanbení. Rychle popadl klepač a vši silou začal bušit do gobelínu, jako by se chtěl osvobodit od toho těžkého břemene, které ho už více než rok mučilo.

Ale v tom z notářova bytu vyšla služebná. Rovněž Alexandrův otec, který právě u dveří svého bytu zaplatil domovnici nájemné, vyrušen nezvyklým hlukem, sestoupil v doprovodu domovnice o několik poschodí níže. Otec, domovnice a služka v úžasu hleděli na Alexandra Papírse. Ten odhodil klepač na koberce a vyběhl o tři patra výš, do otcova bytu. Tam oběma rukama chytil květináč s obrovským fíkusem – rozrušení mu dalo takovou sílu, že celkem lehce odnesl těžký stromek ke dveřím. Tam mu cestu zastoupil otec. Vykřikl:

„Chlapče, co to děláš?“

„Sám vidíš“, odpověděl Alexandr. „Nesu fikus.“

„A kam ho neseš?“

„Hodit ho do výtahové šachty!“

„Cože?!“

„Ano, hodit ho dolů! Už jsem tam naházel vejce, květináče a tak zkrátka – teď ať letí i fikus!“

„Ty? Ty – ty – Tébergovic kluci a ne ty – říkala to domovnice.“

„Já, já, já! Jenom já!“, Alexandr Papírš se s fíkusem sune ke schodišti.

Ale otec se už vzpamatoval ze strašného překvapení a vykřikl přísným hlasem:

„Postav ten fikus na zem!“

„Ne!“

„Postav ho!“

„Ne!“

„Říkám ti...“, otec výhružně zvedl pěst.

Alexandr Papírš postavil fikus na podlahu, sedl si vedle něj a usmál se.

Otec se notně polekal a vykřikl:

„Co je s tebou? Čemu se směješ?“

Alexandra jako by do boku trefilo ohnivé kopí, vyskočil a utíkal pryč – vyběhl dveřmi, za kterými poslouchala Jordisa Tébergová se syny, notářova služka i domovnice. Z pátého až do prvního patra proletěl jen tak prostovlasý kolem bytu Tébergové, Peskutse, Borodovského, Joseloviče, Pípeho i Eilandse až na ulici, vlály za ním pramínky světlých řídkých vlasů.

„Sper to ďas!“, z ničeho nic vykřikl a rozesmál se. „Teď, ve třiceti letech, začnu skutečně žít! Teď to teprve bude stát za to!“

Vesele si vykračoval lipovou alejí. Vlevo jezdila auta, vpravo tramvaje. Zdálo se mu, že konečně začal sytit svůj bláznivý hlad po dobrodružství.

Na jednom reklamním sloupku uprostřed křižovatky uviděl pestrý plakát – mezi dvěma hlavami indiánských náčelníků byl nápis:

SEVERNÍ AMERIKA

Dokumentární film

Alexandrovi se velmi líbily filmy, které ho seznámily s Evropou, Asií, Afrikou a Austrálií, jen ten o Novém světě ještě neviděl, o této zemi přistěhovalců a hledačů štěstí a dobrodružství!

Kino bylo v blízké uličce a Alexandr Papírš hned zamířil směrem, kde už byla vidět černá, ozdobná písmena:

Severní Amerika

Téměř hodinu sledoval Alexandr Papírš aljašské fjordy, arktické archipelágy, newyorské mrakodrapy, chicagská jatka, krokodýlí farmu na Floridě, divoké husy, labutě a kachny labradorských jezer, indiánské válečné tance, Čínany ze San Franciska, vinobraní v Kalifornii i illinoiské třešňové sady.

Nadšení v něm vzbudily trpasličí břízy, červené duby, cukrové borovice, cypřiše i tulipánovníky. Před Alexandrem defilovaly kokosové palmy z bermudských ostrovů, banánovníkové háje Kostariky i boudy kubánských mesitiků, až nakonec, když dozněly jejich romance, rozsvítil se na bílém plátně nápis:

Mexiko!

Alexandr se rozveselil ještě více.

„Nu dobrá, ještě posedíme a podíváme se,“ pomyslel si a za zesilujících se tónů mestických tanečních písní si četl tato vysvětlení:

„Mexická vlajka se skládá ze tří zeleno–bílo–červených pruhů“ a dále: „Mexiko je země stříbra. Každý rok se tu vytěží okolo dvou milionů kilogramů stříbra.“

Titulky vystřídaly krásné výjevy: mahagonovníky, bavlníky, voskovníky, mimózy, rozkvetlé kaktusy, aztécká pyramida v Xochicalcu, obložená

basreliéfy strašlivých příšer, hrad Chapultepec, plovoucí zahrady, postavené na prámech, pohoří Sierra Madre Oriental s mohutnými vodopády a srázy, až konečně se před zraky diváků objevila dýmící, sněhem pokrytá vrchol sopky.

Iztaccíhuatl,
pak druhá sopka, věčně krásný
Citlaltépetl
a konečně

Popocatépetl.

Nad severskými krvavými ledovci, nad údolími a soutěskami, nad zalesněnými pohořími se zdvihl vrcholak napůl uhaslé, 5568 metrů vysoké sopky, která po 400 letech klidu znovu v roce 1925 začala plivat oheň a nadělala strašné škody.

Alexandr Papírš málem vykřikl, když přečetl slovo Popocatépetl. Zdálo se mu, že přišel osudový okamžik jeho života. Jako v horečce, plný ostudné a zároveň ušlechtilé radosti, se náhle zvedl a za dunění válečného pochodu dávných indiánů se vydal k východu, u kterého, jak si myslel, jen pro něho vlály mexické zelenobíločervené vlajky.

Tak vyšel na ulici, několikrát si opakoval slovo „Mexiko“ a připadalo mu, že to slovo vyjadřuje zároveň lásku, radost ze života a smrt. Šel po ulici s pocitem nejsvobodnějšího hledače dobrodružství na světě.

A tu se ze dveří jakéhosi malého obchůdku ozval jemný a zdvořilý hlas:

„Pane, kupte nevěstě střevíčky!“

Alexandr Papírš, příjemně překvapen, vzhlédl na na vývěsní štít obchodu:

M-me Ženija
Dámská obuv

Prodavačku to povzbudilo a pokračovala:

„Jaké číslo nožky má vaše nevěsta?“

Tyto dvě věty – „Pane, kupte nevěstě střevíčky!“ a „Jaké číslo nožky má vaše nevěsta?“ – Alexandra Papírse omámily jako vůně vanilky v tropickém pralese a začal věřit, že má opravdu nevěstu, které je třeba koupit botky. Tato myšlenka v něm vyvolala takovou radost, že neváhal, vkročil do obchodu a řekl prodavačce:

„Tak mi nějaké ukažte!“

„Co třeba pantoflíčky?“

„Ano, ano, pantoflíčky!“

„Jakou velikost, prosím? 35?“

„A je to velké číslo?“

„Ne, pane, vůbec! Ale tak třeba 32? To už je pro malé nožičky, opravdu malé!“

„Moje nevěsta má velice velké a krásné nohy!“

A Alexandr ani na chvíli nezapochyboval, že má nevěstu s velikýma a krásnýma nohama.

„Tak si vezměte číslo 40!“, vykřikla prodavačka, „hled'te, třeba tyhle se žlutou kytičkou a žlutou podšívku, ty jsou moc krásné!“

„Dobře.“

„Stojí jenom patnáct latů.“

„Dobře, dobře.“

Alexandr Papírs se zasmál, koupil dámské pantofle a snad až příliš hlasitě zvolal:

„Co všechno se nestane v Mexiku!“

Prodavačka se domnívala, že je to nějaký žert s hlubokým smyslem, kterému ona, hloupá, nemůže rozumět a usmála se.

S pěknou bílou krabicí pod paží a ve výtečné náladě se Alexandr asi za půl hodiny vrátil domů.

Otec k němu znepokojeně vzhlédl a hned se zeptal:

„Kam jsi odběhl?“

„Pro boty!“

„Jaké boty?“

„Tyhle!“

A Alexandr Papírs podal otci bílou krabici. Otec ji se spěchem otevřel a s nevolí vykřikl:

„Dámské boty!“

„Nádherné, drahé boty!“

„Pro koho jsou?“

„Pro mou nevěstu!“

„Pro tvou nevěstu?“

„Ano – má velké, krásné nohy!“

„Odkdy máš nevěstu?“

„Odedneška!“

„A kdo to tedy je?“

„Prodavačka!“

„Jak se jmenuje?“

„Ženija!“

„Nelži!“

„Ale ano! Ženija!“

„A kde bydlí?“

„Na Popokatepetlu!“

„Cože?!“

„Ano, tam žije moje *nevěsta*. Ale mám i hodně *milenek*: notářova služka, Tébergová, žena Haimse Joseloviče, domovnice...“

Otec, kterého Alexandr překvapil svým nepochopitelným bušením do notářova gobelínu, vynášením fíkusu a koupí dámských pantoflí, pochopil, že jeho rodinu postihlo neštěstí. Ale proč – nad tím přemýšlel marně.

Vešel do kuchyně, nalil si do modrého kávového hrnku vodu, ale ruka se mu tak třásla, že ho nemohl ani zvednout ke rtům.

Po několika těžkých chvílích si Alexandr nasadil nový, černý klobouk a lehce a zvesela vešel také do kuchyně a zamířil k východu na schodiště.

„Ale – xandře!“, zavolal ho otec s beznadějí.

„Jsem *Habakuk*, ne Alexandr,“ odpověděl syn.

„Co ti je? Co ti je?“

„Mám dobrou náladu!“, řekl syn. „K Sprunginsovi už víckrát nepůjdu! A do výtahové šachty už taky nebudu házet vejce a květináče! Víš, co udělám? Budu dělat to, co všichni! Budu se radovat! Budu se smát, líbat, tančit! Hurá! Hurá, hurá, hurá!“, třikrát vyhodil čepici do vzduchu a třikrát mocně vykřikl a zdálo se mu, jako by mu nad hlavou zavlály mexické zelenobíločervené vlajky. Potom vyšel na schodiště. Otřesený otec ho nestihl zadržet.

Zatímco Jordisa Tébergová, notářova služka a domovnice úplně zapomněly na svou práci, muže a děti a už druhou hodinu probíraly divné kousky Alexandra Papírse, jejich hlasy jako varovné zvuky velblouda před zemětřesením stoupaly vzhůru k nebi, kde se Alexandr Papír, jakoby zadumaný, jakým dobrodružstvím se teď vrhne vstříc, ve čtvrtém patře opíral o zábradlí.

Ale právě v tu chvíli prošla kolem mladá, štíhlá žena. Vzdělanému účetnímu, který byl pořád v opojné moci kouřové hory ze země kaktusů a stříbra, ženiny oči připomněly zelenošedý perský tyrkys a řasy zase černé knoty svíček. Rozkošné pihy na jejím obličejí připomínaly drobné pecičky v melounu. Jediná slunečnice, kterou kolemjdoucí držela v levé ruce, mu v přítmí schodiště připadala jako symbol indiánského náboženského obřadu – echinokaktus.

Žena si Alexandra Papírse ale vůbec nevšimla a vešla do bytu inženýra Peskutse.

„Kdybych byl pravý muž, a ne takový Habakuk,“ pomyslel si Alexandr, zasažen náhlou žárlivostí, „už bych dávno seděl u jejích nohou a zkoušel jí pantoflíčky. Ale teď se nejspíš líbá s Brunem Peskutsem! Co si teď počnu?“

Co by si měl teď počít? Ani ženy, ani muži, ani staří, ani mladí, ani bohatí, ani chudí, ani chytrí ani hloupí, ani nemocní, ani zdraví – nikdo, jako by ji nikdo nikdy neviděl. Když chtěl nějakému příbuznému nebo známému vyprávět nějaké příhody, všechny nakonec vypadaly tak nudné a nedůležité,

protože povídá vždycky tak neobratně a nesouvisle, že nespokojení posluchači se brzy rozloučí. To si připouští i sám vypravěč a proto se neodvažuje k nikomu přiblížit, přestože nic tolik vroucně nemiluje jako lidi.

Zatímco takhle přemýšlel, mladá žena vyšla z bytu Bruna Peskutse a s šelmovským úsměvem se zakousla do kyselé okurky. Alexandrovi se hned udělalo lehčeji u srdce. Okurka v jejích prstech mu připadala tak líbezná jako klas v rukou Cereřiných.

A právě když procházela kolem Alexandra, podívala se mu do očí a usmála se.

V první chvíli ji jen nechápavě sledoval pohledem. Houkala boky tak svůdně, že kdokoliv by se na ni jen podíval, chtěl by zároveň klít a líbat schody, kterých se dotkla svými velkýma, krásnými nohama.

Alexandr měl pocit, jako by se nadechl vůně celého jasmínového háje – tak ho omámila radost.

„Co všechno se nestane v Mexiku!“, směšně přešlapoval na místě a radoval se, „jako obvykle, Jordisa Tébergová vyplácí svoje kluky, Jázeps Borodovski si ladí hlas na staroitalské melodie, Kárlis Pípe píše výhružné dopisy, Haims Joselovič trhá zuby, Valters Eilands korroboruje neexistující zemi, Bruno Peskuts vyrábí síru, ale Alexandr Papírs – Papírs, Papírs, Papírs –“

„Osle!“, probral se najednou, „zatímco tady okolkuješ, ona odejde – odejde na věky věkův! Rychle za ní! Zadržet ji!“

Seběhl několik schodů dolů a bez jakéhokoli náznaku strachu z výtahové šachty se nahnul daleko přes zábradlí, až uviděl úplně dole, v přízemí schodiště, ženu. Ta pohlédla nahoru a znovu se povzbudivě usmála.

Alexandr Papírs seběhl čtyři, osm, třináct schodů dolů, ale tam už tlumeně bouchly těžké zdobené dveře. Takže žena už vyšla na ulici.

Ještě čtyři patra! Rychleji!

Běžet dolů už nebyl čas.

Skočit, skočit, skočit!

Hbitě jako klokan Alexandr Papírs přeskočil zábradlí ve třetím poschodí a podoben velkému akrobatovi Habakukovi, odrazil se mocně od zábradlí a radostným skokem proletěl výtahovou šachtou skrz třetí, druhé, první poschodí, až náhle spadl dolů, do tmy.

7.1.2 Dýně

Hned jak Rúta uviděla rotmistra s revolverem v ruce přicvátat k Melngailsovým v doprovodu mladého poručíka a osmi husarů, okamžitě pochopila, že přišel zastřelit jejího muže.

Zlá předtucha se zmocnila i ostatních obyvatel domu, obzvláště pětasedmdesátileté Rútiny tchyně a pasáčka. Tyto pocity ještě umocnily plameny hořícího obecního úřadu, které se jako rudý a černý obelisk zvedaly k modrému nebi.

Stařenka, k smrti vyděšená, stála u dveří chalupy a svírala oběma rukama veliké bílé klubko; pasáček se schovával za svou matku, která ho přišla navštívit.

Jen sám hospodář, Rútin muž Jékabs, stál uprostřed dvora a navenek klidně očekával příjezd nepřátelských jezdců.

Rúta z nich ani na okamžik nespustila oči, bez hnutí napínala všechnu pozornost, jako kuna, která se tiskne k větvi stromu a sleduje pohyby lovce. Nejvíce se samozřejmě dívala na rotmistra.

Byl to čtyřicetiletý důstojník zocelený v bitvách s Francouzy a Belgičany, Rusy a Angličany. Hrdost markraběte se v něm mísila s bojechtivostí křižáka, ale tyto vlastnosti zjemňoval minesengrovský pohled bledě modrých očí. Líbilo se mu pustošení a válečná dobrodružství a kdyby jeho vlast přestala vést války, nechal by se jako obyčejný žoldnér naverbovat do armády nějakého orientálního vládce a na slonu nebo velbloudu by seděl stejně tak obratně jako na čistokrevném koni. Přestože to byl opravdový voják, nepatřil k těm Germánům, kteří hrají na kokle⁶⁷ jako když sekají mečem, ale sekal mečem jako kdyby hrál na kokle. Rozumí se samo sebou, že byl plavovlasý, silný, statný, a kdyby žil ve 13. století, měl by přes ramena bílý plášť s černým křížem a na hlavě přilbu s vlajíci pštrosími pery. Tehdy by přišel – stejně jako nyní ve dvacátém století – s ohněm a mečem, ale čas od času by si na meč nabodl nějaký tulipán a možná si vzpomněl, že je jen malým služebníkem Pána.

Rúta na zahradě sklízela dýně a přitom nepřetržitě sledovala rotmistra, ale čím déle se na něj dívala, tím větší se jí zmocňoval strach.

„Přišel zastřelit Jékabse,“ pomyslela si a rozhodla se udělat všechno, aby svého muže zachránila.

Když rozhrnovala skloněné větve podivuhodně pokroucených jabloní, obsypané ovocem tak, že sahaly až k zemi a nepřitelem dosud nespátraná spěchala domů, vyslechla následující rozhovor:

„Rozumí tu někdo německy?“ hlasitou němčinou se otázal rotmistr.

„Já,“ odpověděl Jékabs.

⁶⁷kokle, čti [kuokle], strunný drnkací nástroj baltského původu, při hře leží na kolenou nebo na stole

„Vy?“

„Ano.“

Rozhovor pokračoval v němčině.

„Vy jste na tomto statku hospodářem?“

„To jsem.“

„Musím s vámi mluvit.“

„Prosím.“

V tu chvíli Rúta vešla do ložnice a zachváčena strachem se začala netrpělivě strojit, jako by se právě teď musela vydat na nějakou velkolepou hostinu. Ale pak si pomyslela, že to, co dělá, nemá žádný smysl. Zdobnost by působila příliš záměrně, tak rychle svlékla svoje nejkrásnější šaty a natáhla si své všední oblečení. Jak se spatřila v zrcadle, poznala, že tyhle obyčejné šaty daleko více zvýrazňují její půvab: světlé vlasy šedavého odstínu severského lišejníku v protikladu k temně modrým, fialkám podobným očím, pevná prsa a štíhlý pas, útlé boky a celou pružnou postavu lovkyně a tak jemně bílou pleť tváří, krku a rukou, že se zdálo, jako by je vystavovala jen měsíčnímu svítu, nikdy slunci. Rty, neustále trochu vlhké, se barvily lehkou červení.

A znovu uslyšela, a to i přes zavřené okno, rotmistroy hlasité a přísné otázky a Jékabsovy až příliš odvážné odpovědi a přestože nerozuměla obsahu rozhovoru, vycítila, že je třeba jednat, a čím dříve, tím lépe.

A opravdu, nesměla se zdržet ani chvilku, protože když vycházela ze zahrady mezi jabloněmi a hrušněmi, slyšela, že rotmistrův hlas je čím dál zlostnější.

„Odpovězte!“ zvolal přísně a jeho zlost, která Rútu ani v nejmenším nepolekala, následovaly tchyniny vzlyky a Jékabsova klidná odpověď:

„Nevím.“

„Víte!“

„Říkám vám, že nevím!“

„To vám přijde draho!“

„Co můžu dělat.“

„No tak, mějte rozum!“, najednou mnohem mileji řekl rotmistr. Ale tento laskavý tón urozeného Číňana v jeho hlase vystrašila Rútu daleko víc než přísná slova, zvláště, když důstojník začal být ještě milejší a přátelštější:

„Jste přece slušný chlap... a tak nějak... nevím, jestli se ještě někdy setkáme... chci se s vámi rozejít jako přítel... nemám času nazbyt... ale zdálo se mi, že ten voják... že se dal vaším směrem... běžel tam přes tu louku podél mokřadu... a tak my... už skoro přiběhl k vašemu domu... někdo z mých husarů vystřelil... vystřelil... nejspíš ho zasáhl... jako by spadl... a pak se zvedl a vběhl k vám...“

„Žádného takového vojáka jsem tu neviděl,“ řekl Jékabs.

„Ale ano, vběhl k vám...“ opakoval rotmistr aniž by Jékabse poslouchal a stejným hlasem pokračoval: „byli jsme daleko... tam u toho hořícího domu...“

ten voják, jak se zdá, byl lotyšský střelec⁶⁸... když jsme přijeli... ztratil se beze stopy... ani krev tu není... kam jste ho...“

„Nikoho takového jsem neviděl,“ znovu promluvil Jékabs.

„Vy jste ho – svého rodáka – někam ukryli!“, znovu přísně vykřikl rotmistr. „To je jasné! Nezapírejte!“

Rúta se pro sebe zasmála. Nikdo žádného raněného vojáka, lotyšského střelce, u nich na statku neviděl. Takže obvinění jsou bezpředmětná.

Výborně.

Ačkoliv – kdo ví... je válka...

„Nezapírejte!“, křičí rotmistr.

„Nemám co zapírat!“, odpovídá Jékabs.

„Přiznejte se!“

„Žádného takového raněného vojáka jsem neviděl.“

Rúta, aby měla nějaký důvod se objevit, sebrala nevelkou dýni, podobnou lidské lebce a vydala se s ní směrem do dvora, kde pokračoval rozhovor rotmistra s Jékabsem a byl stále ostřejší.

„Celou dobu lžete!“

„Říkám, co vím.“

„To jsou lži. Nebo ne?“

„Můžeme to tu prohledat, pane rotmistře!“ tiše se připomněl mladý poručík, který si celou dobu tu klidně pohrával s černou hřívou koně, tu pozvedal revolver jako nějaký svatý amulet.

„Ano, to uděláme,“ souhlasil rotmistr, „i když máme málo času... a i kdybychom nenašli toho, toho... ale jestli najdeme, tak...“

A významně zvedl revolver.

Toto významné zvednutí revolveru, které ukazovalo všechny příznačné vlastnosti markraběte a křižáka, bylo tak výmluvné, že *Jékabsově matce* z leknutí vyklouzlo z rukou klubko a odkutálelo se k nohám rotmistra koně, takže bílé vlákno, podobné bílé hranici, rozdělilo dvůr na dvě půlky: v jedné se ocitli husaři a v druhé Melngailovi s čeledí.

Pasáček se v prvním okamžiku také vyděsil a chtěl nahlas křičet:

„Já jsem malý! Jsem dítě! Jsem nevinný!“

Ale přestože mu bylo jen dvanáct let, brzy si velmi dobře uvědomil výhody toho být „malým“, „bezmocným“, „dítětem“. Trochu mu otrnulo a jeho strach se změnil na bezcitnou zvědavost a touhu vidět hrůzy.

Pasáčková matka s důvěřivou odvahou stála se svým synem za hospodářovou matkou u chalupy a myslela si:

„Já jsem stará ženská a synek je ještě malý a bezmocný. Nám nikdo nic neudělá!“

Husaři, ozbrojení karabinami a kopími, pozorně sledovali okolí, připraveni každou chvíli nechat zbraně promluvit. Jednomu kůň podupával a

⁶⁸lotyšští střelci – vojenská jednotka sestavená v roce 1915 v rámci ruské carské armády

hrdě se vzpínal, druhému řehtal, třetímu začal hryzat kůru lípy.

V tu chvíli, kdy se objevila Rúta, dával rotmistr rozkazy poručíkovi, a ten se třemi nebo čtyřmi jezdci sesedl z koně a s revolverem připraveným ke střelbě se vydal v jejich doprovodu prohledat statek Melngailsových. Rúta, aniž by se podívala na rotmistra, položila dýni u sklepa obytného stavení a šla pomalu zpátky. Nikdo ji nezadržel.

Její příchod poznenáhlu změnil rotmistrovo chování. Předně už jen proto, že se objevila nová osoba, pak, že ta osoba je žena a k tomu krásná žena a konečně, že to je manželka (o tom nepochyboval) muže, jehož život ležel v jeho ruce. Líbily se mu mnohé ženy, i když ne tolik jako válečná dobrodružství a přestože byl krutý válečník, v lásce ho ovládaly nejvybranější, nejneobyčejnější a nejjemnější nuance. Rútu zpozoroval hned, ale zatím předstíral, že si jí nevšiml a všechnu pozornost věnoval jejímu muži.

Jékabs přemýšlel nad svou situací. Před válkou byl redaktorem jakéhosi malého časopisu, dokud na statku hospodařil otec. Ale když začala válka, otec zemřel na srdeční záchvat a časopis, který Jékabs vedl, přestal vycházet; kromě toho měl od dětství zchlomou nohu a nemusel narukovat, tak se rozhodl vrátit na svůj venkovský statek. Tam hospodařil a v druhém roce války, v tom strašném roce, kdy carská armáda stále ustupovala před německým plukem a prapory lotyšských střelců se jim stavěly do cesty, se Jékabs oženil s dcerou gymnaziálního učitele z blízkého okresního města, Rútou. Byl menší, ale silné postavy podobné nubijskému otroku, jen se styděl za svou bezvládnou nohu a velice litoval, že mu brání účastnit se s lotyšskými střelci boje za nezávislost vlasti. Nejvíce, ano, o mnoho více než před svými rodáky, se styděl před Rútou, že se nemůže stát válečníkem, který se nezalekne obtíží a nebezpečí. Teď byla příležitost ukázat odvahu – před namířeným revolverem německého důstojníka.

„Nebát se! Klidně se dívat na velitele!“, sám si přikazoval. „Odvážně odpovídat!“

Na krátkou chvíli přesto pocítil strach. Začala se mu trochu třást kolena. Jak směšné! Zpotily se mu dlaně – obyčejně se mu nikdy nepotily. To nebylo dobré znamení.

„Hledět přímo na revolver!“ znovu bezstarostněji pokračoval v příkazech, jako by byl zároveň velkomocný pán a zabeďněný vojenský sluha. „Dívat se rotmistrovi do očí! Vážně, ale velmi klidně!“ Opravdu, povely pomáhaly. Ulehčilo se mu. Slabost těla zmizela. Našel síly k odporu.

„Překvapím svou statečností Rútu! Překvapím i rotmistra! A poručíka, husary, matku, pasáčka! Skvělé! Stojí to za to – být hrdinou! I kdyby mě zastřelili! A co!“ pro sebe se radoval a tak se rozveselil, že se jen tak tak ovládl, aby se nahlas nerozesmál.

Tou dobou se Rúta také radovala, protože byla přesvědčena, že její příchod už trochu odvrátil rotmistrovu pozornost od jejího muže.

„Zachráním Jékabse,“ myslala si a rychle vešla do zahrady, kde si upravila vlasy a šaty a protože nevěděla, co jiného, vzala ještě jednu dýni a nesla ji tam, kam první.

„Kéž by mi ty dýně pomohly zachránit Jékabse,“ myslala si pro sebe, „ale tentokrát už se musím podívat na velitele!“

„Není, nikde není!“ slyšela přitom hlas některého z husarů.

„Není!“ promluvil další.

„Hledejte důkladně!“ ostře zvolal rotmistr.

„Najdeme ho, pane!“ odpověděl poručík, který zrovna šel kolem zahrady a zopakoval rotmistrova slova, určená husarům:

„Hledejte důkladně!“

„Bodejte do stěn, d'as aby to spral, na co ta kopí máte? Propíchejte tu stěnu!“ nepřestával rvát rotmistr. „Prohledejte sklep! Ale pořádně! Tak hýbejte se! Hned! Rychle! Pohyb, pohyb, pohyb!“

Tenhle křik už úplně vystrašil Jékabsovu matku. Nerozuměla německy a zdálo se jí, že ten nepřátelský důstojník jako nějaký nemilosrdný soudce bezdůvodně obviňuje jejího syna ze spáchání nějakého těžkého a tajemného zločinu. Přistoupila k rotmistrovi, neobratně se poklonila a směšně jako čtyřleté děvčátko mlaskala bezzubými ústy, překročila bílou hranici a snažila se líbat důstojníkovi holínky. Když jí to nedovolil, hladila jeho koni ohon.

„Matko, co to děláš!“ vzkřikl Jékabs. „Styd' se! Matko!“

„Mlčte!“ rozkázal rotmistr, ale pak znovu uviděl Rútu.

V tom okamžiku Jékabsova matka uskočila stranou, neboť koni se viditelně hlazení ohonu nelíbilo a několikrát nervózně udeřil kopytem o zem. Rotmistr ho rázně zklidnil.

Teď se stařenka ocitla blízko Rúty, která právě pokládala druhou dýni tvaru lidské hlavy vedle první.

„Že ti není hanba, klidně si tu nosit dýně,“ tchyně jí sykla do ucha, „když tvého muže odsuzují k trestu smrti! Běž a pros toho přísného pána, ty přece umíš německy! Polib mu ruku! Když mu mladá žena bude líbat ruce a nohy, to se mu bude líbit! Jdi, říkám ti! Zachraň svého muže!“

Rúta se vztyčila a obrátila se k rotmistrovi, stařenka myslala, že snacha k němu půjde, sepjala ruce jako při modlitbě a poníženě a plaše čekala, co se bude dít. Ale Rúta na důstojníka jen pohlédla a znovu se odvrátila.

Jejich pohledy se setkaly:

rotmistrův velmi vážný a *Rútin*, úplně bez výrazu.

Hned po tomto prvním pohledu si Rúta hořce uvědomila, že nemá pocit, jako by se dívala do očí nepříteli, ve kterých se v té chvíli nezračila sebejistota „silnějšího“ a tento pocit ještě následovalo nejasné zalíbení. To ji notně polekalo a přestože byla přesvědčena, že ten německý důstojník nenechá Jékabse zastřelit, v duchu vykřikla: „To tak ještě chybělo!“ jako by

se mohlo stát ještě něco horšího než že Jékabse zastřelí.

Rotmistr nejen že okamžitě zpozoroval protiklad Rútiných vlasů barvy světlého lišejníku a temně modrých, fialkám podobných očí, ale i štíhlou postavu, barvu pleti, ňadra, neboť, když si prohlížel nějakou ženu, která – podle jeho názoru – stála za pohled, jeho očím nic neušlo.

„Proč nosí ty dýně?“ ptal se sám sebe, ale příliš se nenamáhal uhodnout odpověď. „Proč se na mě podívala? Připadám jí krutý? Co udělá, až zjistí, že se na ni dívám se zalíbením?“

Jékabs si tohoto pohledu nevšiml.

Pasáčkovi vůbec nepřipadl důležitý. Jeho *matka* nezůstala v tupém nepochopení nijak pozadu.

Někteří *husaři* se dvojsmyslně usmáli.

Jékabsova matka však s chováním snachy spokojená nebyla.

„Teď není čas na falešnou hrdost!“ šeptala Rútě. „Už dávno jsi měla klečet jeho koni pod nohama, i kdyby tě měl do země zašlapat! To by udělala každá žena!“

„Máti, co to říkáte!“ Rúta v náhlém odporu vykřikla a právě v tu chvíli si uvědomila, že *rotmistr* slyší její hlas, který se lidem většinou moc líbí.

„Ještě bych měla něco říct,“ rozhodla se v duchu, „možná, že se mu můj hlas také bude líbit.“

Začala mluvit něco o dýních a jablkách a tak podobně, ale brzo se odmlčela, protože už nevěděla, co dál říct, stejně jako nevěděla, co dělat jiného než nosit dýně jednu po druhé ze zahrady na dvůr, ale každou v tomto náhodném pořadí zvedala se zvláštní radostí. Zdálo se jí, že by mohla nosit stovky dýní, že by mohla pracovat jako přístavní dělník nebo nosič zavazadel na nádraží a ani v nejmenším by se neunavila. Vždy, když se objevila na dvoře, cítila na těle *rotmistrův* pohled. Cítila rovněž, že se změnil nepřítelův hlas i chování. To bez stínu domýšlivosti pokládala za svou zásluhu.

Opravdu, *rotmistr*, který celou dobu seděl na koni, byl jakoby rozpolcen: jedna jeho část bez přestávky vyslýchala *Jékabse*, druhá sledovala Rútu. První část se stále zmenšovala na úkor druhé. První část měla k dispozici všechny *rotmistrov*y pohyby a řeč, druhá jen oči a uši – ano, i uši, neboť rád poslouchal Rútín hlas. První část byla čím dál ostřejší a přísnější, ale zároveň jí *rotmistr* začal věnovat stále méně pozornosti a mluvil a téměř nepřemýšlel co říká a stejně tak neposlouchal vyslýchaneho. Teď už s ním mluvil spíš proto, aby se zde mohl zdržet a prožít ve všech nejjemnějších detailech svou druhou část. Neměl čas, poručík se musel každou chvíli vrátit a pak se budou muset vydat dál, ale neprožít takovou vzácnou událost až do konce, to – podle *rotmistra* – by bylo velkým zločinem proti sobě samému, zločin, kterého by litoval celý život.

První část se vyptávala *Jékabse* na velikost, složení, ozbrojení a pozici

nedalekého ruského vojska.

„Nevím,“ na každou otázku odpovídal Jékabs.

„Víte!“ křičel rotmistr.

Pak se rotmistr ptal na geografii okolí statku a Jékabs mu ledacos vysvětlil.

„Nevykládejte mi tu nesmysly!“ přerušil ho rotmistr.

„Říkám, co vím,“ odtušil Jékabs.

„Lžete!“

„Ani v nejmenším!“

Rotmistrova druhá část, hlavní část, si brzy povšimla, že čím jeho první část je na Jékabse přísnější, tím je Rúta něžnější. Tak postupně druhá část odhalila Rútinu vychytralost. To snad vidí poprvé, aby žena chtěla zachránit svého muže tím, že bude před nepřítelem hrdá. To druhou část velmi urazilo a proto bylo třeba přemoci tuhle Rútinu lest, aby byl spokojen.

Rotmistr si chtěl ve zbylé chvíli vyzkoušet správnost svého úsudku. Rozhodl se použít všechny prostředky. Ulehčil mu to oprávněný důvod, neboť Jékabs, kterých chtěl čím dál bezhlavěji ukázat svou odvalu a skoro rotmistra urážel, ačkoli vevnitř se třásl strachy.

Tak, aby Rúta slyšela, rotmistr zařval na Jékabse:

„Nezasloužíte si nic jiného než kulku!“ Krátké ticho.

„Já vás zastřelím!“

Následky byly nečekaně velké.

Jékabs, jako doposud, klidně a vážně pohlížel na rotmistra a i po výhrůžkách si přikázal nehnout ani brvou. Rotmistr to potají začal obdivovat.

Husáři, které výslech víc a víc nudil, si bez stopy zášti přáli, aby konečně toho klidného muže zastřelil.

Pasáček, schovaný za matkou, bázlivě hleděl na strašlivého rotmistra a vzpomněl si na několik hrůzostrašných příběhů, které mu s nelíceným potěšením vyprávíval kmotr, obecní úředník a velký příznivec ruského ilustrovaného válečného žurnálu. Jakémusi úředníkovi v Polsku Němci vrazili pod nehty psací pera a jeho rodině rozkázali sníst fotografie cara Nikolaje II. a jeho příbuzných. Ve Flandrech nějakému sedlákovu rozpárali břicho a naplnili ho pilinami, zatímco vojenský orchestr hrál vídeňský valčík. Někjaké belgické švadleně, která se smála císaři Vilémovi II., vyrvali jazyk a nůžkami odstříhli bradavky. Ve Francii jednomu trhovci, obviněnému ze špionáže, husáři zabodli do konečnicku deštník. Ale zajaté donské kozáky landšturmáci donutili líbat mrtvá těla, pak kozákům na hrud' a záda vypálili kříže a nakonec je pověsili za nohy.

Když si pasáček na tohle všechno vzpomněl, pocítil velkou radost, protože věřil, že konečně uvidí na vlastní oči ty strašné činy, které vojáci

budou páchat zde na statku.

Jeho matka vše sledovala se samolibou spokojeností:

„O svého chlapce se nemusím bát. Kéž by tak nikdy nevyrostl.“

Ale nejostřeji zapůsobily rotmistroy výhrůžky na Jékabsovu matku a Rútu.

Jékabsova matka nerozuměla německy a jen poslouchala zvuk rotmistrova hlasu – zdál se jí ještě krutější než trouby posledního soudu. Sledovala každý nepřítelův pohyb a nepochybovala, že takhle se pohybuje kat, když chce prodloužit utrpení své oběti. První část rotmistroy osobnosti viděla, jak se stařenka s tváří žlutohnědou a vráscitou jako hornaté oblasti na zeměpisné mapě, znovu blíží, kňourá třaslavým hlasem, dělá pukrle a pokouší se mu znova líbat ruce a nohy a dívá se na něj s prosebným úsměvem, směšným úsměvem svých bezzubých úst.

Jékabsova matka byla přesvědčena, že jen nářky a sebeponižováním může syna zachránit. Za spoustu let si vypracovala vybroušené umění zármutku, které měla v životě nejednu příležitost využít, za prvé pro své vlastní uspokojení a za druhé, aby žádoucím směrem ovlivnila okolí, využila cizího soucitu a získala tak pro sebe různé výhody. Toto umění zármutku využila, když jednou zároveň uhynuly tři krávy, když shořela stará sýpka a když jí zemřel muž. Uměla zanechat takový dojem, že i ti nejzatvrzelejší darebáci ji litovali. Ale rotmistr ponižováním a nářky pohrdal. Už viděl mnoho matek, které byly svědky zabití svých synů a přesto se většina z nich uměla ovládnout a chovat se hrdě a úctyhodně. Ale nářky této matky mu byly čím dál protivnější. Když ji odehnal od svého koně, kterému hladila ohon, postavila se nedaleko, nepřetržitě odříkávala otčenáš a pak začala dokonce zpívat jakýsi chorál. Právě kvůli tomu by rotmistr s lehkým srdcem zastřelil nejen jejího syna, ale hlavně ji samu. Jékabse rovněž hluboce zahanbovalo matčino chování, ale zároveň cítil zlost na rotmistra, který jeho rodinu přivedl do takové situace.

A tehdy Rúta... Zastavila se za hromadou dýní a opřela se o plot zeleninové zahrady, aby byla vidět její postava od hlavy až k patě. Tak se dívala na rotmistra a jejich pohledy, velmi vážné, se setkaly. Rúta věřila i nevěřila rotmistrovým výhrůžkám „já vás zastřelím“, ale čím dál jasněji si uvědomovala svůj strach ne z nepřítelovy krutosti, ale z jemnosti a laskavosti, zvláště, když rotmistr rozkázal některému z husarů zvednout bílé klubko a podat ho stařeně. Po zrušení bílé hranice přivedl Rútu do rozpaků pocit, jako by ji už nic nedělilo od důstojníka.

A kupodivu druhá část rotmistroy osobnosti v tentýž okamžik už nepochybovala, že ta žena se na něj nedívá jen proto, aby zachránila svého muže.

Rotmistr, přestože vyslychal Jékabse, který vycítil, že už není ten nejdůležitější, pozoroval Rútu. Viděla, jak důstojníkovy oči kloužou po jejích

vlasech a tváři, pak postupují přes prsa a pas, boky a nohy. Marně se tomu bránila – líbilo se jí, že si ji prohlíží nepřátelský důstojník, právě ten, který je tak hrubý, zlý a nespravedlivý k jejímu muži. Líbila se jí ta krutost, ta nemilosrdnost válečníka, hlas tohoto vládce, protivníka, soudce, tohoto vítěze, velkého vítěze, jehož rozkazy by vylekaly i lva, přitom jeho něžnost by dala v písku pouště vyrašit narcisům. V té chvíli se jí líbilo, že rotmistr si ji prohlíží jen pomalu, ale odvážně, navenek jen s trochu lhostejným zalíbením, i když ji tyto pocity, vzešlé z vnitřního boje a tím silnější, uváděly do velikých rozpaků. Oči se jí zamžily a protože se jí těžko dýchalo nosem, pootevřela trochu ústa (až jí oschly rty, doposud vždy lehce vlhké) a ještě více nadmula nadra, prožívajíc potěšení, jemnost a horkost celého svého těla.

Najednou Rúta uslyšela, jak z jabloně s dunivými ranami popadalo několik jablek. Náhlý pád zralého ovoce ji zneklidnil na nejvyšší míru. Zdálo se jí, že jabloň rodí.

Přistoupila k nejobsypanější jabloni, která jí připadala jako krásná bohyně plodnosti, která má stovky silných dětí a celou silou začala s jabloní trást, aby jí ulehčila od těžkého břemene a jablka podobná obrovským ohnivě červeným kroupám padala na Rútinu hlavu, ramena, záda jako by jí svými údery zároveň žehnaly a trestaly ji.

Zatímco Jékabsova matka, trochu uklidněná nečekaná nepřítelova laskavost, jakž takž smotala klubko bílé příze a zatímco pasáček, schovávající se za matkou, netrpělivě čekal na mučení a husaři si vyměňovali významné pohledy, rotmistr přijal Rútinu chování s takovou veselostí, že se celé okolí v jeho očích proměnilo. Našedlá usedlost severanů se proměnila v nějakou jasně barevnou jižanskou farmu zajatou tropickými vedry. Borovice mu připadaly jako palmy, smrky jako cypřiše, jablka jako pomeranče, jabloně jako marhaníky, dýně jako melouny, holubi jako papoušci.

Rotmistr si nic jiného nepřál.

Přestože Jékabs nemohl Rútu vidět, protože celou dobu byla za ním, vnitřní zrak se mu zbystřil jako sově ve tmě, pochopil neobvyklé chování rotmistra a své ženy. Když si to představoval, v první chvíli začal ztrácet síly: chtěl to vzdát a snad hloupě říct, ať ho radši rychle zastřelí a už ho nemučí, nebo ještě hloupěji žadonit (ach, jaká hanba před Rútou i před rotmistrem!), aby ho ušetřili!

Ne, ne, ne!

„Zaútočit na rotmistra!“ přikázal si.

Uběhla chvíle, ovládl se všemi silami, a nyní už chtěl bojovat s rotmistrem jako muž s mužem uprostřed dvora ať zbraněmi nebo pěsti.

Ale i toto přání brzy potlačil, až nakonec ho zachvátilo opovržením vůči všemu a všem: hlavně vůči svému životu, pak vůči Rútě jako krásné ženě a manželce, vůči matce a její přehnané lásce, vůči rotmistrovi a jeho válečnictví, vůči mladému, bezvýznamnému poručíkovi, vůči politováníhod-

ným husarům a vůči malému pasáčkovi.

Pak se toto pohrdání proměnilo v hrdost.

První část rotmistrový osobnosti byla unavená z jednotvárného vyptávání, výhrůžek a křiku; druhou část vyčerpaly zážitky s Rútou – obě části zllhostejněly. Z tohoto nepříjemného stavu rotmistra vysvobodil dohodnutý signál, který zazněl z blízkosti hořící radnice, kde se usadila husarská eskadrona. Rotmistr přikázal jednomu z husarů přivolat poručíka a když ten přispěchal, rozkázal mu rotmistr zůstat na svém místě.

„Co mám dělat, pane?“

„Podle rozkazu,“ odpověděl rotmistr. „Střelce jste nenašli?“

„Ne.“

„Hm...“

„Máme ještě hledat?“

„Hledejte! Ale dlouho se tím nezdržujte!“

„Rozkaz!“

„A brzy se vraťte!“

Rotmistr, spokojený a proto šťastný, odcválal v doprovodu dvou husarů směrem, kde se zvedal ohnivý sloup hořící radnice.

Sotva rotmistr odjel, domácí zapomněli na poručíka a jeho družinu a s ulehčením znovu nabrali dech.

Jékabsova matka hladila klubko bílé příze a rozhodla se, že z něho uplete Jékabsovi ponožky.

Pasáček byl zklamaný, protože se nedočkal rotmistrových hrůzných činů, začal tedy více obdivovat mladého poručíka a závidět mu zbraně a uniformu.

Chlapcova matka v tupé důvěřivosti po řadě pozorovala všechny přítomné.

Jékabs stále stál uprostřed dvora před karabinami dvou husarů, ale bitvu už považoval za ukončenou. Od srdce se radoval, že tak statečně obstál před ozbrojeným rotmistrem a nakonec nad ním zvítězil, neboť se ukázalo, že je silnější než velký válečník, toto nové sebevědomí brzy tak narostlo, že v něm přehlušilo i žárlivost, přestože rozuměl neobvyklému vztahu mezi rotmistrem a Rútou. Zmizela také trpká nespokojenost s jeho zmrzačením, které mu doteď na každém kroku dávalo pocítit jeho méněcennost.

„Moje noha, to nic není,“ myslel si teď, „u mých nohou, jako u nohou lorda Byrona, budou ležet krasavice celého světa kdy se mi jen zachce. Rútě se nejspíš zalíbil rotmistr, můj úhlavní nepřítel, který přišel, aby mě připravil o život. Ale co? Mně se konec konců taky líbil. I jeho chápu. A Rúta...“ Ta pozná Jékabsovu převahu, zalituje svého poblouznění a oba nakonec poznají, jaké je to štěstí, že mají jeden druhého. A on ji požádá o dítě.

Když napětí náhle povolilo, *Rúta* se téměř zhroutila pod tou jabloní, která jí ještě nedávno připadala jako nádherná bohyně plodnosti. Nejprve se

cítala jako nevyléčitelně nemocná, která si natolik zvykla na svou chorobu, že by ji znepokojilo, kdyby se začala uzdravovat. Teď se pomalu zotavovala z těžké bitvy a svého Pyrrhova vítězství (jak se jí brzy objasnilo), a znovu v myšlenkách procházela všechny prožité události. Většinou se rozehrála, zpotila a unavila ne z tělesné práce, byť sebenamáhavější, ale přemýšlením. Tak tomu bylo i tentokrát. Ale přesto cítila potřebu se k nedávným událostem v myšlenkách vracet.

Především, jak už vytyčil Jékabs, byla ohromena velkou odvahou svého muže, tím více se ale sama cítila provinile. Může se ospravedlnit tím, že to vše dělala, aby zachránila Jékabse? Ale to by musela k rotmistrovi cítit hlubokou nenávist a odpor, a ne (jaká hanba si to přiznat) zalíbení, ba víc než jen to... touhu... A neznamenalaly snad obavy a myšlenky, aby Jékabse nezastřelili, podvědomé přání, aby se to stalo?

Pocit zoufalství se prohluboval. Byla přesvědčena, že tohle si nikdy neodpustí, že Jékabsovi a všem příbuzným se nikdy nebude moci podívat do očí a bude muset z domu odejít.

Poručík se čtyřmi husary marně hledali zraněného střelce. Museli ho najít, protože jejich eskadrona ztratila spojení s plukem a ostatními částmi vojska, zabloudila a jak se zdálo, ocitla se v týlu nepřítele a se střelcovou pomocí by se pokusili určit svou pozici. Navíc podle kožené torby, kterou měl střelec na zádech, soudili, že to je posel...

Husaři několikrát důkladně prohledali obytný dům, hospodářské budovy i zahradu, ale střelec nebyl k nalezení, přesto se tu však nacházel.

Střelec, těžce zraněný, krátce před příjezdem husarů, se vplížil do hustého maliníkového křoví, kolem kterého šuměly staré lípy. Hledajícím husarům, jak se to často stává, vůbec nepřišlo na mysl, že by mohl být tak blízko. Střelec slyšel jejich hlasy, pochopil, že ho hledají, usmál se a několikrát se pokusil zvolat:

„Tady jsem, kamarádi, pojd'te sem!“, ale nevydal ze sebe ani hlásku.

Zaplavil ho takový světlý pocit, že své pronásledovatele očekával jako staré přátele nebo staré dobré známé.

Zlehka dýchal vůni drobných lístků maliníku a lip, které připomínaly křehké hračky a celé okolí kraj divů, kde všechno je tak zmenšené, že jen opačný konec zahrady se zdál jako jiná země a kde čilí, sytě červení ptáci létají kolem modrých květů.

Střelci přeletěl přes tvář stín skořicově hnědého holuba, ovládla ho tichá radost, jako sotva tušená, mnohokrát utišená ozvěna velké radosti ze života, kterou se stejným okouzlením odráží zašlý starobylý gotlandský brakteát a první třešňový květ.

Pod mocnými stromy s lístky plnými křehkého půvabu a pod maliníkovými keři, ve kterých, jak se zdá, přebývaly duše zemřelých obyvatel domu v podobě červených, černých a žlutých ptáků, bylo přítmi jako při

zatmění slunce, bylo tam teplo jako v krematoriu a ticho jako ve skleníku. Někdy se ticho ještě prohloubilo, až to vypadalo, že se každou chvíli ozve mumlání nějakého starosvětského a dobrosrdečného ducha. A právě tehdy se vysoko nad lipami ozval radostný křik. Střelec ležel naznak, a tak viděl, jak osamělý jeřáb vzlétl z mechem porostlých blat do země pyramid a sfing. A brzy, jakoby přivoláni tím křikem, přímo nad hlavou spícího rozezněl po celém nebi veselý a hlasitý povyk nespočetných jeřábích hlasů, ale jeřáby samotné už střelec neviděl.

Šťastný střelec! Ani nezavřel oči, kolem kterých ještě sotva znatelný úsměv vyryl jemné vrásky podobné črtám mědirytu, když k němu přišla Smrt s věncem bílých karafiátů na hlavě.

„Na koně!“ zavelel tou dobou svým husarům poručík a dodal: „Ať toho střelce vezme d'as!“ nic nevěda o jeho krásné smrti.

Poručík se svou družinou vsedli na koně a ti husaři, co hlídali Jékabse na něho přestali mířit karabinami. Jezdci už chtěli opustit statek, když mladý poručík náhle zpozoroval hromadu dýní tvaru lidské hlavy, které sem nanosila Rúta, aby připoutala rotmistrovu pozornost a tak zachránila Jékabse. Poručík si vzpomněl, jak před šesti lety, nedlouho před začátkem války, v rodném domě střílel z dětské pistolky do dýní a představoval si, že jsou to hlavy Indiánů, Číňanů nebo Maurů. Nyní se stal důstojníkem a vše se změnilo – *tenkrát* hračkovou pistolí střílel do dýní a matka ho přitom hubovala, *ted' opravdovým revolverem* střílí do *lidských hlav* a nikdo ho nehubuje.

Mladý poručík zdvihl revolver, protože ho znovu přepadla dětinská chuť střílet si do dýně. Ale pak si vzpomněl, že je poručík a že ho poslušným pohledem sledují čtyři bitvami zocelení husaři. Zastyděl se, ale pak se zadíval na pokojnou Jékabsovu hladce oholenou hlavu. Zasmál se, vystřelil, jak byl zvyklý, kulku přímo doprostřed té hlavy a navýsost spokojen se sebou samým i se životem, v doprovodu šesti husarů odcválal pryč.

7.1.3 Ve světle veliké čistoty

Někomu se líbí nábytek z palisandrového nebo růžového dřeva, jinému modré nebo zlacené porcelánové nádoby, ale Richardsu Beitánsovi se nejvíce líbí gobelíny, zvláště pak starofrancouzské nástěnné koberce ze 14. a 15. století, do kterých jsou stříbrnou a modrou, červenou a zelenou přízí vetkány obrazy z bitvy makabejských, ze života krále Chlodvíka nebo sedm smrtelných hříchů. Kdysi Richards obdivoval takové gobelíny v remešské katedrále a v hradní kapli v Angers, ale teď se coby odchovanec Výtvarné akademie a seržant v povinné vojenské službě u jakéhosi latgalského pěšího pluku hořce rozhlížel po šedých stěnách kasárenské světnice, podobné mnišské cele, a vzpomněl si na svou přítelkyni Jadvigu. Právě s ní v poslední době stále častěji spojoval své příjemné přemítání o gobelínech i hořké úvahy o své bídě, neboť Jadviga byla nejen, jak se Richardsovi jevilo, obdařena krásou a vybraným vkusem, ale byla to i dcera zámožného majitele zahradnictví a polské šlechtičny. Před několika měsíci se seznámili v jedné malé, útulné kavárničce posádkového města a rychle se spřátelili. Obvykle se scházeli v neděli – v městských sadech, v kavárně nebo na starověreckém hřbitově, kde kukaly kukačky a zvonily zvony, až konečně Jadviga pozvala seržanta do domu svých rodičů prohlédnout si sbírku jirín.

Richards odvrátil oči od strohých kasárenských stěn, na kterých by tak rád viděl apokalyptické výjevy tapisérií Leopolda I., vévody z Anjou, a začal se strojit. Byla neděle. Už v sobotu zašel do prádelny vyzvednout si čisté prádlo, protože neznal větší a ostudnější muka než je nečistota. A tak i prádelna, jakoby posypaná květy podzimních hortenzií, mu připadala jako stánek dobrých duchů, kteří oblažují tělo i duši. Žádná kniha, žádná květina ho nenaplňovala takovým uspokojením jako uzlík vypraného prádla, ještě chladný od dešťové vody, plný vůně mýdla a sem tam posetý drobnými skvrnkami modrými jako stíny chrp. Richards měl rád dny předcházející svátkům, kdy se na dvorech suší prádlo, kdy se výklady obchodů pyšní jemným plátnem a lidé spěchají domů s uzlíky čistého prádla – kdy celý svět jako by objímalo něžné světlo veliké čistoty.

Seržant Richards Beitáns se vydal k letnímu táboru pluku, kde jitrocelem a mechem voněl potůček. Na palouku rozložil zářivě bílý ručník a položil na něj kousek mýdla medové barvy. Třikrát se tak namydil, že mu bohatá pěna pokryla ruce až k loktům a hlava se zalepenými ústy, očima, nosem a ušima vypadala jako hlava sněžného muže. Bílé praskající chuchvalce se lehce snášely do vody a rozpouštěly se v jejím prudkém toku. Chodidla si třel o cihlu tak dlouho, až znachověla, dlaně měl z toho svědomitého mytí svraskalé jako pradelna. Nakonec je opláchl v průzračném proudu a osušil ručníkem. Navlékl si čisté prádlo, vyčistil si nehty a vrátil se do kasáren, kde si oblékl i svrchní šatstvo a s pocitem zářivé čistoty a lehkosti se vydal do města.

Za půl hodiny došel na náměstí s polorozbořeným ovocným tržištěm a pohádkově malými hospůdkami, které připomínaly hračky. Byly to drobné, křehké domečky a zdálo se, že silnější vítr je lehce roznese přes řeky, lesy a louky.

Richards přešel kolem nich a před očima se mu otevřelo prostranství, za kterým začínal hřbitov starověrců. Na tomto prostranství bylo vykopáno několik hlubokých jam, plných různých odpadků, koňského hnoje a bláta. Nikde nebylo ani živáčka, jenom u jedné jámy s hnojem si zhruba pětiletý chlapec v dobré náladě hrál s prázdnou, rezavou plechovkou od makrel.

Najednou chlapec zakopl o jeden rozbitý náhrobek a s výkřikem padl naznak přímo do jámy.

Richards Beitáns se lekl a přispěchal k jámě. Těžký pach výkalů ho udeřil do nosu. Zakryl si obličej zářivě bílým kapesníkem, lehce pokapaným magnóliovou voňavkou. Podíval se dolů. Jáma byla velmi hluboká, naplněná močůvkou promíchanou s blátem a dešťovou vodou, nad jejíž hladinu se zvedala špinavá, drobná ruka dítěte, gestem plným zoufalství prosila o pomoc. Ve chvíli zmizela v močůvce, ale místo ní se částečně vynořila chlapcova kudrnatá hlava, potřášená hnojem.

Richardse Beitáns polilo horko. Zdálo se mu, jako by mu do spánků bušila rozpálená kladívka. Už už chtěl vlézt do jámy, ale pak pohlédl na své vyleštěné boty jen neobratně napřáhl směrem k hnojšti jemné, pěstěné ruce. Nechal je bez vlády klesnout. Žmoulal v nich hnědé semišové rukavice. Žhavá kladívka mu stále zběsileji bušila do spánků. Na čele mu vyvstal pot.

„Nesmím váhat ani chvíli,“ pomyslel si znepokojeně. „Musím zavolat pomoc!“

A směšně zvolal: „Á!“

Zastyděl se sám před sebou, umlkl a dodával si odvahy: „Ty sám musíš pomoci! Neváhat!“, neboť chlapcovu hlavu již nebylo vidět.

Richards chtěl již podruhé vlézt do jámy, ale při pohledu na bahno a koňský hnůj si vzpomněl na francouzské koberce, Jadvigu a sbírku jirín a s odporem se odvrátil.

„Jak budu vypadat, když z té jámy vylezu? Příšerně!“ myslel si. „A jak budu páchnout! Kde bych se takhle mohl ukázat? Na sto honů budou ode mě všichni utíkat! A co řekne Jadviga? Brrr!“

V tuto osudovou chvíli však přispěchal jakýsi vousatý otrhaný starověrec a bez nejmenšího zaváhání vlezl do jámy a chlapce vytáhl. Ten se hlasitě rozplakal a muž ho rusky laskavě utěšoval.

Rozpálená kladívka ustala. S radostí, že chlapec byl zachráněn a on byl osvobozen od protivné povinnosti vlézt do hnojště, se Richards Beitáns rychle vzdálil. Jednu chvíli ho trochu hryzlo svědomí: „Kdyby nepřispěchal vousatý starověrec, tak bych kvůli svým nablýskaným botám nechal dítě zahynout!“

Ale brzy se mu podařilo výčitky přemoci a snažil se ve svém přesvědčení utvrdit: „S takovým citlivým svědomím to v životě nikam nedotáhnu! Nejsou snad moje hnědé semišové rukavice, lehce navoněné magnóliovou kolínskou, cennější než život takového uličníka? Přirozeně! Musím se zatvrdit jako kámen! Musím být nemilosrdný!“

Hrdě, jako by vyzýval na souboj svoje svědomí, vysoko pozvedl svou hnědou rukavici a jako kondotiér, táhnoucí za strašným válečným dobrodružstvím, pokračoval v cestě přes starověrecký hřbitov dál a potom podél pole s okurkami a bramborami.

Když konečně dosáhl cíle své cesty a uviděl líbezná ústa nádherně oblečené Jadvigy, která mu věnovala ještě líbeznější slova, v duchu se zardoval: „Jak je to přece dobře, že jsem nevlezl do hnojné jámy, neboť pak, nečistý a smrdutý, bych se tu nemohl objevit!“

Po nedlouhém, ale příjemném rozhovoru pozvala Jadviga Richardse ke stolu. A tu mu znovu začala žhavá kladívka tepat do spánků. Mezi karafami s nápoji a zákusky zahlédl konzervu s červenou etiketou, potištěnou zlatým písmem:

Makrela v tomatu
Nejvyšší kvality

Snažil se ovládnout své pohnutí a s očima upřenýma na plechovku makrel, lhostejně řekl:

„Představte si, když jsem šel přes tu proluku u starověreckého hřbitova, nějaké dítě spadlo do jámy s hnojem a utopilo by se, kdyby nepřispěchal nějaký starověrec. Stál jsem přímo u jámy, ale nešel jsem na pomoc.“

Trochu bázně pohlédl na Jadvigu. Ta se usmála. Pokračoval:

„Kvůli mně se chlapec mohl utopit, protože jsem nemohl vlézt do hnojiště.“

„Přirozeně,“ odpověděla Jadviga.

„Ale přece jsem měl vlézt do jámy, nebo ne?“ tiše se ozval Richards.

„To byste tomu dal!“ zvolala Jadviga. „Vy a v hnojné jámě! Fuj! K vám se hodí pěstěné ruce a dobré šaty!“

A líbezná ústa lhostejně dodala:

„Nedělejte si starosti s nějakým pouličním děckem!“

A pili bílé víno a smáli se.

Richardsova odvaha rostla. Dokonce si vzal makrelu a jedl, ale sousto se mu vzpříčilo v krku, neboť se stále nemohl zbavit myšlenky: „Nebýt vousatého starověrce, chlapec by zahynul.“

Ale oni pili bílé víno, klábosili a smáli se.

Pak se Jadviga zvedla a řekla:

„Teď vám ukážu jiriny!“

Vydali se do skleníku a prohlíželi si nádherné květy. Byly tam květy jako z nazhloutlého a načervenalého purpuru, obrovské květy jako hnědožluté mořské houby, květy huňaté jako Shropshirské ovce. U každého keře byla připevněna tabulka s názvem, který vymyslel duchaplný kmostr.

Byl tu jasně růžový květ „Andreas Hofer“ se světle žlutým středem, krvavě červený „Sven Hedin“, lososově oranžový „Inspektor Mönkemeyer“, hnědý „Uran“ s bílými konečky, zářivě bílý „Neptun“, temně fialový „Kráľ Albert“ a oranžovohnědý, červeně stínovaný „Amon Ra“, který připomínal bodlinatého, červenohnědého ježka.

Při prohlížení nádherných velkokvětých jirín se Richards Beitáns snažil přesvědčit sám sebe: Opravdu, daleko lepší je s Jadvigou obdivovat jiriny než lézt do hnojné jámy!

A ještě si prohlédli oranžově kvetoucí keř „Sokrates“, „Vegu“, červenou jako rak, zářivě červenou „Večerní náladu“, třesňově červenou „Jerseyskou krasavici“, purpurově fialovou „Barkarolu“ s bílým límečkem a jasně žlutou „Severku“.

Ale Richards Beitáns se celou dobu ujišťoval, že je daleko příjemnější prohlížet si jiriny, než lézt do hnojné jámy a o hodinu později, když se s Jadvigou loučil, řekl jí:

„Bylo mi skutečně velkým potěšením prohlédnout si vaše jiriny!“

S jakou radostí a jakým lehkým srdcem odcházel seržant Richards Beitáns z kasáren za Jadvigou, tak skleslý a utrápený se vrátil ke své rotě a velkým obloukem se vyhnul prostranství u hřbitova, kde kvůli jeho hlouposti málem zahynulo dítě s plechovkou od makrely v rukou. Na každém kroku se ptal sám sebe:

„Kdo je čistější – já, tak udržovaný a vyparáděný člověk, nebo vousatý starověrec navlečený v hadrech? Proč se ode mě Jadviga s odporem neodvrátila, když jsem jí povyprávěl zážitek s chlapcem?“

„Co bychom já nebo Jadviga řekli, kdyby se jeden z nás topil, a kolemjdoucí by klidně řekli: ‚My vám nemůžeme jít na pomoc, protože máme nové šaty.‘ V čem tkví opravdová čistota? Skutečně jenom v mytí?“

Stále více se začal stydět za svou čistotu. Tento stud náhle vzrostl a změnil se ve strašný strach, strach ze všeho čistého, a nakonec ve strašný odpor. Tak se mu protivily jeho vlastní pěstěné ruce, vyleštěné boty i nová vojenská blůza, že se rychle převlékl ze svátečních šatů do všedních, potřísněných vazelínou z pěšáckých děl a olejem k mazání pušek. Ale ani to jeho odpor neumenšilo. Když bezděky přičichl k svému kapesníku, v prudkém odporu se odvrátil – kapesník jemně voněl po magnólii. Zahodil kapesník na zem, kde ho brzy rozšlapaly okované boty vojáků. Přistoupil k truhle, kde měl magnóliovou voňavku, mýdlo medové barvy, kapesníky a jiné drobnosti. Tyto předměty porozdával vojákům, aby se zbavil té strašlivé čistoty. Zavřel oči, přemožen pocitem hnusu. Ale ani se zavřenýma očima mu nebylo

líp. V duchu si prohlížel staré francouzské gobelíny a nádherné jiriny a seznal, že nic se mu tolik nehnuší jako francouzské gobelíny a jiriny. Podobný odpor pocítil i k Jadvize a jejím rozkošným ústům, která s takovou elegantní lhostejností mluvila o nešťastném dítěti. Najednou mu před očima začala vířit horečnatá vize – velké červené, zlaté a oranžové kruhy se kolem něj rychle zužovaly a zase rozšiřovaly a on hned otevřel oči a rozhlédl se kolem, jako by hledal pomoc.

V pondělí ráno si seržant Richards Beitáns vyžádal u velitele rotý jeden den dovolené, vzal všechny své peníze a ve všedních šatech se vydal do města. Z autobusu vystoupil na ulici, kde byly nejvyhlášenější obchody ve městě. Nakoupil bonbóny a čokoládu, zákusky a ovoce a nakonec i hračky. Koupil trumpetu, autíčko a dřevěného koníka. S úsměvem se vydal ke zchátralým domkům u starověreckého hřbitova a pozorně si je prohlížel. Téměř patnáct nebo dvacet minut bloudil kolem a začal se už vážně obávat, jestli nepřišel nadarmo. Ale pak potkal vousatého starověrce.

„Nevíte, kde bydlí ten chlapec, který včera...“, zeptal se rusky Richards, ale muž ho přerušil:

„O kom to mluvíš?“

„O tom, který včera spadl do jámy... A vy jste ho zachránil...“

„Tak tén...“ protáhl starověrec a pokřičoval se, „ten bydlí tam, zrovinka tady v tom domě! A co ty mu chceš?“

„Je chlapec zdravý?“

„No jak by nebyl!“

„Takže tam, číslo 20?“

„No tam, číslo nepoznám. My, Bohu díky, neumíme ani číst, ani psát.“ Starověrec se znovu pokřičoval.

„A tam toho chlapce najdu?“

„No jak by ne, jak by ne!“

Když se Richards s vousatým mužem rozloučil, ten náhle přivřel oči a s vychytralým úsměvem vykřikl:

„Ty jeden bílý límečku!“

„Cože?“

Starověrec pohlédl na hračky ještě zchytraleji zamrkal očima, jako by říkal: „Svědomy, coj“

Pak se odvrátil a už si Richardse nevsímal. Ten se vydal k domu číslo 20. Na schodech mu ve spáncích zase začala bušit kladívka, ale tentokrát nebyla tak ostrá a rozpálená. Uviděl chlapce.

„Kde bydlíš?“ zeptal se Richards lotyšsky a kluk mu hned směle odpověděl:

„Co je ti do toho!“

„Ukaž mi svou mámu a tátu!“

„To mě ani nenapadne!“

„A proč ne?“

„Když ty jsi takový legrační.“

„Ale mám trumpetu a koníka. A taky bonbóny, čokoládu a jablka.“

„Dej to sem!“

Dál se všechno odvíjelo tak, jak si Richards přál. Obdaroval chlapce a aniž by prozradil důvod svého příchodu, seznámil se s jeho matkou, která ležela v posteli a brzy mu začala vyprávět o svém životě a nejvíce o svém muži.

„Mám ho ráda,“ říkala, „ale on už půlroku sedí za rvačky. Musím pracovat... Uklízím ve spolkovém domě. Takhle v pondělí po nedělním plese je tam vždycky nejvíc práce. To nic není, když je člověk zdravý, nebo ne? Ale já se dneska nemůžu ani hnout. Mám horečku, bolí mě hlava... Ale jestli tam neuklidím, přijdu o práci.“

„Já to udělám!“ řekl Richards a než se nemocná vzpamatovala, vyrazil směrem ke spolkovému domu, jak mu ukázal chlapec.

Seržant Richards Beitáns se přihlásil u vedoucího jako zástup za nemocnou uklízečku, vzal si kbelík, koště a hadry na podlahu a pustil se do práce.

Rozlehlý taneční sál polil vodou a březovým koštětem smetl na velkou hromadu na kousičky roztrhané modré, červené a bílé papírové girlandy, konfety, programy, rozšlapané sytě žluté a červené papírové růže, ohryzky z jablek, zátky, zápalky, nedopalky a krabičky od cigaret. Sesbíral rozbité skořápky z vajec a střepy z lahví od kořalky a lehce si přitom pořezal ruce. Pak vlhkým, smrdutým hadrem setřel poplivanou a zaprášenou podlahu. Osmkrát nebo desetkrát šel pro vodu ke studni uprostřed dvora. Zpocený byl skrz naskrz. Šaty, boty, tvář i ruce měl potřísněné krví, blátem, vodou, zvětralým pivem a různým jiným odporným neřádstvem.

V nose ho štípal prach a ostrý zápach piva a tabáku. Ale byl šťastný. Když mazal ze stěn neslušné obrázky a ruské i lotyšské nápisy, laskavě se usmál. Když dokončil práci a vyšel z vestibulu, ze kterého bylo vidět mnohoramenné kříže a husté osiky, jilmy a javory starověreckého hřbitova, vypadal, jako by vozil hnůj, ale cítil se konečně jasný, svěží a čistý, jako člověk, kterého objímá světlo veliké čistoty.

7.2 Vymezení terminologie a problematika žánrového zařazení

Zabýváme-li se kratšími epickými žánry lotyšské literatury, narážíme na některé terminologické problémy. Konkrétně se jedná o vymezení a vzájemné usouvztažnění českých a lotyšských pojmů *novela*, *povídka* a *novela*, *īsais stāsts* „krátká povídka“ a *garais stāsts* „dlouhá povídka“.

Centrální pojem *stāsts* dělí lotyšští literární vědci na *īsais stāsts*, *garais stāsts* a *novela*. *Īsais stāsts* je „prozaické dílo nevelkého rozsahu, zobrazující časově i prostorově omezenou událost nebo jednotlivou epizodu lidského života. ... Významným (pokud ne přímo hlavním) rysem [krátké] povídky je to, že jde o krátké dílo s jednou konkrétní zápletkou, ke které směřuje každý prvek vyprávění nebo zobrazení.“⁶⁹

Můžeme tedy soudit, že *īsais stāsts* je tedy žánr jedné situace, jednoho děje – má jednoduchý, nerozvětvený syžet, nevelký počet postav, jejichž vlastnosti a jednání jsou popsány či ztvárněny vždy jen ve vztahu k postavě hlavní. Způsob vyjádření je úsporný až lakonický, nerozvíjí se do epické šíře. Na rozdíl od románu, který syntetickým způsobem směřuje k širšímu zobrazení života, povídka se ve své sevřenosti snaží dojít k odhalení velkého a významného ztvárněním na první pohled bezvýznamných jednotlivostí.

Novela je rovněž kratší epický žánr, který bývá považován za jeden z typologických podtypů povídky (*stāsts*). B. Smilktiņa⁷⁰ cituje z Valeinisovy Poetiky⁷¹: „Krátká povídka, resp. povídka v širším slova smyslu, v sobě zahrnuje i novelu, ale v užším smyslu stojí proti novele jako označení odlišného typu. Tedy každá novela je svého druhu povídka, ale ne každou povídku je možno nazvat novelou.“ Na tomto místě rovněž autorka podotýká, že přesné určení těchto žánrů není možné, protože hranice mezi nimi nejsou ostré, zvláště pak v moderní literatuře, která se chce osvobodit ode všech přísných žánrových omezení.

Novela se tedy dá charakterizovat jako vyprávění o nějakém neobvyklé, neobyčejné události s nečekaným rozuzlením. Ladění vyprávění může být anekdotické nebo tragické. Autor novely tedy na rozdíl od povídkáře věnuje pozornost nekaždodennímu, zvláštnímu (to hledá i ve zdánlivě obyčejném). Zajímají ho i ty události a jevy, které neodpovídají všeobecně přijímaným normám (morálním či společenským).

⁶⁹Kiršentāle, I., Smilktiņa, B., Vārdaune, Dz. Prozas žanri. Rīga: Zinātne 1991. str. 99

⁷⁰Kiršentāle, I., Smilktiņa, B., Vārdaune, Dz. Prozas žanri. Rīga: Zinātne 1991. str. 131

⁷¹Valeinis, V. Poētika. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība 1961. str. 47

Vzájemný vztah novely a povídky B. Smilktiņa⁷² charakterizuje takto: „Povídka je epičtější, má amorfnější stavbu, události se v ní řadí jedna za druhou a velkou pozornost věnuje autor i různým nefabulačním prvkům. Novela má větší dramatický potenciál, dynamiku, kterou tvoří maximální vystupňovanost syžetových vztahů až k hraničnímu bodu – nečekanému zvratu situace (metamorfóze fabule), po které děj dále směřuje k rozuzlení nebo je relativně ukončen. Pro psychologické nebo charakterizační novely, jejichž centrem je střet povah nebo citů, je typické vyostření nebo intenzita prožitků.“

Ādamsonsovy drobné prózy ze sbírek *Smalkās kaītes* („Drobné neduhy“) a *Lielaīs spītņieks* („Veliký paličák“) bývají označovány jako novely. Charakteristice novely, kterou jsme uvedli výše, dobře odpovídají dramatickým dějem se nečekaným rozuzlením a zaměřením pozornosti k nekaždodennímu, zvláštnímu. Pro Ādamsonsonsův styl jsou ale rovněž typické dlouhé pasáže, v nichž zaznívají úvahy o umění a uměleckých předmětech, líčení exotických nebo starodávných civilizací a zemí a podobně, které dramatický spád děje často výrazně zpomalují a charakteru novely příliš neodpovídají. Z tohoto důvodu, a částečně i proto, že v české tradici se termínu novela užívá spíše k označení literárních děl středního rozsahu, označujeme v této práci Ādamsonsovy drobné prózy jako *povídky*. Tento termín je podle našeho názoru velmi vhodný i proto, že je možno jej chápat jako zastřešující a novelu pak jako jeho poddruh.

⁷²Kiršentāle, I., Smilktiņa, B., Vārdaune, Dz. Prozas žanri. Rīga: Zinātne 1991. str. 133

7.3 Překladatelská poznámka

Při překladu lotyšských textů a práci s nimi vyvstává otázka, jak pracovat s vlastními jmény. Obtíže působí zejména mužská substantiva 1. deklinace zakončená koncovkou *-s*, která v dalším skloňování v lotyštině odpadá – situace podobná jako v klasických jazycích. Pro potřeby této práce volíme následující řešení: v případě jmen spisovatelů v odborném komentáři je důležité, aby byla rozeznatelná podoba nominativu sg. ve všech pádových tvarech, volíme tedy skloňování *Ādamsons – Ādamsonse*.

V jazyce překladu je důležitá plynulost, překlad by neměl upoutávat čtenářovu pozornost nežádoucím směrem; tento problém vzniká zejména u jmen slovanského původu a tam, kde vznikají nelibozvučné souhláskové skupiny. Chceme se tedy vyhnout tvarům jako *Joselovičse, Borodovskise, Alexandrse* a volíme v těchto případech větší stupeň počestění, tedy *Joselovič – Joseloviče, Alexandr – Alexandra, Borodovski – Borodovského*. Počestíme rovněž ženské jméno *Rūte* na *Rúta*, abychom se vyhnuli ochuzení v podobě malé tvarové specifičnosti (tedy *Rúte*, bez *Rúte*, *Rúte* atd.).

7.4 Literatura

Ādamsons – Vilka, Lilijs. „Visu mūžu līdzās nāk brālis Eriks“. In Varavīksne. Rīga: Liesma, 1981.

Berelis, Guntis. Latviešu literatūras vēsture. Rīga: Zvaigzne ABC, 2003.

Eglītis, Anšlavs. „Ēriku Ādamsonu pieminot“. In Par rakstniekiem un grāmatām. Rīga: Zinātne 1993.

Hiršs, Harijs. *Prozas poētika*. Rīga: Zinātne, 1989.

Kiršentāle, Ingrīda., Smilktiņa, Benita, Vārdaune, Dzidra. *Prozas žanri*. Rīga: Zinātne 1991.

Latviešu literatūras vēsture. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.

Latviešu rakstniecība biogrāfijās. Rīga: Zinātne, 2003.

Lexikon teorie literatury a kultury (koncepte, osobnosti, základní pojmy). Brno: Host 2006.

Parolek, Radegast. *Lotyšská literatura*. Praha: Bohemika, 2000.

Redliha, Cilda. „Spēles prieks, spēles noteikumi“. In Ādamsons, Eriks. Izlase. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.

Skujiņš, Zigmunds. „Par Eriku Ādamsonu un viņa prozu“. In Ādamsons, Eriks. Abakuka krišana. Rīga: Omnia mea, 2000.

Slabihoudová, N., Štoll, P., Vlčková, A. *Slovník pobaltských spisovatelů*. Praha: Libri, 2003.

Smilktiņa, Benita. *Novele*. Rīga: Zinātne, 1999.

Tabūns, Bronislavs. *Modernisma virzieni Latviešu literatūrā*. Rīga: Zinātne, 2003.

Tabūns Bronislavs. Prozas specifika. Rīga: Zinātne, 1988.

Veselis, Jānis. „Ēriks Ādamsons kā stāstnieks“. In Rakstnieku sejas. Rīga: A. Gulbis, 1938.

Všeticka, František. Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století. Olomouc: Votobia, 1997.