

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav Blízkého východu a Afriky

Obor: Hebraistika

Diplomová práce

Autor: Šárka Doležalová

Název práce:

Současný izraelský román v podání Jehudit Kacir

Contemporary Israeli Novel Presented by Yehudit Katzir

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Jiřina Šedinová, CSc.

Rok podání práce: 2007

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.



25. 4. 2007

Poděkování

Chtěla bych vyjádřit své hluboké díky a vděčnost vedoucí své diplomové práce, doc. Jiřině Šedinové, za rozsáhlé konzultace nejrůznějších problémů a poskytnutí řady cenných připomínek, a dále Mgr. Tereze Černé za obstarání převážné většiny hebrejských materiálů a podnětné postřehy při čtení prvotních verzí. Bez jejich obětavé a nezištné pomoci by tato práce stěží mohla v přítomné podobě vzniknout.

OBSAH

1. Úvod	6
Použitý způsob přepisu hebrejštiny	6
2. Místo Jehudit Kacir ve vývoji moderní hebrejské literatury	7
Obecné dělení	7
Tematický vývoj	9
Vývoj izraelské literatury během posledních tří dekad	11
Ženská prozaická tvorba	15
3. Jehudit Kacir – nástin života a díla	19
<i>Sogrim et ha-jam</i>	20
<i>Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten</i>	22
<i>Hine ani matchila</i>	24
4. <i>Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten</i>	26
Základní charakteristika koncepce románu	26
Riviny tvůrčí postupy	26
Rozdíl v přístupu k psaní z hlediska Rivi-postavy a Rivi-vypravěčky	28
Změna autority vypravěče	30
Tři verze definice zápletky	32
Možné motivy hlavních postav k jejich jednání	33
Jigalovy motivy	35
Přirovnání k Matissovi a Picassovi	36
Riviny motivy – matčín vzorec	37
Vztahy matky a dcery	38
Rivin fatalismus	40
Cesty a názvy kapitol	41
Výchovný román	43
Rivino završení dospělosti	44
Vztah dvou hlavních témat románu	45
Výsledný stav hrdinů	46
Vykoupení pomocí psaní vlastního příběhu	47
Vykoupení pomocí lásky	49
5. <i>Hine ani matchila</i>	50
Základní charakteristika koncepce románu	50
Změna autority vypravěče – poklady ztracené Atlantidy	51
Očekávání zvláštního života	52
Michaelino „vykoupení z neproměnných dní“	54
Dívka-spisovatelka – analogie s Annou Frankovou	55
Dialog se spřízněnými ženami-spisovatelkami	58
Protiklad sil Erotu a Thanata	60
Vztah matky a dcery – rentgenové oči	62
Trest za zpupnost, či za vzdálení duše od života?	65
Literární cesta – deníky	66
Hledání definice příběhu v rámci deníků	68
Hledání definice příběhu v epilogu	69
Příběh viděn zvnějšku	73

6. Vztah mezi narativním světem a postavami románů <i>Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten a Hine ani matchila</i>	74
Příběh výchovy hlavních ženských postav – průvodcovské postavy	77
Metafora ožívání pohřbeného příběhu lásky mezi ženami	81
Metafora nemoci jako trestu	83
Metafory spojené s pokrmy	85
Metafory spojené s ženskými pracemi	86
Před prahem trilogie	87
7. Závěr	88
8. Bibliografie	90
9. Résumé	93
Summary	94

1. Úvod

Cílem práce je zhodnotit vývojové tendence současné izraelské novelistiky. Zvláštní pozornost je přitom věnována románové tvorbě ženských autorek, jež je v rámci moderní izraelské literatury, zvláště v jejím posledním období zhruba od osmdesátých let 20. století, významným fenoménem, a to jak co do množství děl publikovaných ženami-spisovatelkami, tak co do různorodosti jejich literárního ztvárnění. Pro názorný doklad tendencí, jež je možné spatřovat v současné izraelské románové tvorbě, práce analyzuje a porovnává dva romány od Jehudit Kacir, izraelské spisovatelky, jež publikuje od přelomu osmdesátých a devadesátých let a získala si pevné místo nejen mezi nejlépe hodnocenými autory v domácím prostředí, ale též v zahraničí – *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* (1995) a *Hine ani matchila* (2003). Důvod pro výběr právě těchto dvou románů leží především ve skutečnosti, že je spojuje jedna a tatáž hlavní postava zasazená do téhož prostředí, kolem níž autorka utváří narativní svět pokaždé v jiné variantě. Analýza je prováděna na základě studia originálních hebrejských textů a je doplněna četnými ukázkami překladu románových úryvků do češtiny.

Jako podporu pro vyvozované skutečnosti práce využívá jednak obecně literárně-teoretické studie, jednak pojednání zabývající se vývojem moderní hebrejské literatury, a v neposlední řadě reflexe románové tvorby Jehudit Kacir v izraelské publicistice. Vzhledem k tomu, že se jedná o současnou autorku, jejíž tvorba si dosud nezískala větší prostor v literárně-historických studiích věnovaných izraelské literatuře, je mnoho sekundární literatury převzato z internetových zdrojů, kde je jejímu dílu věnován značný prostor a ohlas.

Práce je strukturována do pěti kapitol. První kapitola pojednává obecně o periodizaci moderní hebrejské literatury, přičemž se soustředí především na vývoj moderní hebrejské novelistiky v podání žen-spisovatelek a snaží se najít místo Jehudit Kacir v rámci různých vývojových tendencí v izraelské literatuře posledních dekad. Kapitola druhá se zabývá životem a dílem Jehudit Kacir, přináší přehled jejích biografických dat a její tvorby a pokouší se nastínit možné úhly, jimiž je možno tvorbu této autorky nahlížet. Za tímto účelem přináší aktuální reflexi její tvorby v izraelském prostředí, aby tak byla naznačena jistá kontroverze, již témata jejích knih vyvolávají. Následující tři kapitoly se již konkrétně věnují rozboru zvolených dvou románů, především analýze jejich struktury, psychologické motivovanosti postav a autorčině práci s citáty a odkazy na jiné poetické literární texty. Nejprve je každému z románů je vyčleněna vlastní kapitola, poté jsou v rámci další kapitoly porovnávány souběžně.

Při analýze se využívá metoda kombinování různých zdrojů sekundární literatury a hledání jejich možných styčných bodů, jimiž je možno tvorbu uchopit. Každá interpretace je doložena ilustrativními ukázkami nastíněných jevů, přeloženými z originálního hebrejského textu. Práce se neomezuje pouze na textový materiál románů *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* a *Hine ani matchila*, nýbrž má širší záběr, který zvláště v kapitole týkající se porovnání románové tvorby Jehudit Kacir začleňuje i příklady z jejích povídek a novel, především z debutové sbírky *Sogrim et ha-jam* (1990), pokud je to funkční z hlediska pevně daných a konstantně se objevujících témat a motivů jejího fikčního světa.

Použitý způsob přepisu hebrejštiny

Pro přepis hebrejských jmen či názvů děl do češtiny bylo zvoleno hledisko fonetické transkripce, s výjimkou autorů, jejichž příjmení má evropský původ, kde byla v přepise ponechána tato původní podoba. Příjmení ženských autorek se uvádějí v nepřechýlené podobě. V transkripci názvů děl jsou vyznačeny laryngály ך a ם, a to ך pouze uprostřed slova apostrofem tvaru ך', ם na začátku, uprostřed i na konci apostrofem tvaru ם'. Písmena ן a ן/ך se přepisují jednotně jako ch, ך a ם jako k, ן a ן/ך jako t, ם se přepisuje jednoduchým v.

2. Místo Jehudit Kacir ve vývoji moderní hebrejské literatury

Obecné dělení

Ve vývoji moderní hebrejské literatury můžeme obecně vyčlenit tři základní období. Prvním z nich je takzvané období evropské, které zahrnuje autory píšící ještě v diaspoře. Jako druhé můžeme jmenovat období palestinské – autoři sem spadající vydávají svá díla v mandátní Palestině, kde se buď již narodili, nebo sem přišli po 1. světové válce jako mladí lidé a absolvovali zde školní docházku; většinou začínají publikovat až po založení státu. Třetí období, izraelské, se datuje od založení státu Izrael roku 1948.

Počátky moderní hebrejské literatury, tzv. evropské období, datující se od druhé poloviny devatenáctého století, představují v naprosté většině básnickou tvorbu. Poezie, především náboženská, měla totiž v hebrejské literatuře předchozích staletí vždy pevné místo, a moderní básníci tak mohli plynule navázat na klasický jazyk a metaforiku, které zpracovali ve formách osvojených v evropském prostředí. Naproti tomu próza neměla v hebrejské literatuře diaspory podobné tradice, neměla na čem stavět, a proto hebrejská povídka, novela i román vznikaly jako zcela nové útvary; vznikly napodobením žánrů ze soudobého evropského písemnictví a rozvíjely se pod jeho vlivem. Část básníků působících v evropském období se věnovala i psaní prózy a překladatelské činnosti, čímž současně přispívali i k rozvoji hebrejštiny jako jazyka. Jejich hlavním cílem bylo představit hebrejskou literaturu a současně dokázat, že hebrejšтина disponuje vyjadřovacími prostředky srovnatelnými s ostatními světovými jazyky.

První hebrejské romány začaly vycházet v polovině 19. století v hebrejštině a jidiš: *Megale tmirin (Objevitel skrytého)* od Josefa Perla (1773–1839), *Ha-cofe le-bejt Jisra'el (Ten, který hledí na dům izraelský)* satirika Izáka Ertera (1792–1851) a *Ahavat Cijon (Láska k Siónu)* od Avrahama Mapu (1808–1868). Pro tyto romány je typická omezená možnost vyjádření a užívání biblické a rabínské formy hebrejštiny. Od konce 19. století můžeme již hovořit o novém hebrejském románu, a to hlavně v dílech Michy Josefa Berdyčevského, Josefa Chaima Brennera a Uriho Nisana Gnessina. Tyto romány jsou ovlivněny soudobými evropskými proudy přelomu 19. a 20. století, především symbolismem a impresionismem. Jazyk, jež tito autoři užívají, má sklon k emotivnosti a obraznosti, hojně je uplatňována technika „proudu vědomí“, jež slouží ke vcítění se do jedince a jeho nitra a má popsat jeho pocity a hnutí mysli. Gnessin, literární kritikou označovaný jako náročný romantický autor, byl prvním, kdo do hebrejské prózy uvedl psychologický profil postav. Jeho typ narace pracuje s volným řazením myšlenek a řetězením asociací, což se promítlo i do tvorby pozdějších autorů a ovlivnilo ji. Josef Chajim Brenner je autorem čtyř románů¹, v nichž zobrazuje život jako neustálý zápas o přežití v temném světě plném iluzí, pouhý sled neustálých těžkostí a problémů. Jeho hrdinové jsou víceméně váhající a skeptické postavy, propadající šílenství či uchylující se k smrti. Brennerův román *Šchol ve-kišalon* (1920) se odehrává v židovské osadě v Palestině před první světovou válkou, kdy se začínal formovat budoucí izraelsko-palestinský konflikt. Jde o příběh osobního utrpení a osamělosti coby součásti lidského osudu. Hlavní hrdina je typickým představitelem brennerovského hrdiny, poutníkem hledající duchovní otčinu. Jeho zoufalý pokus vybudovat nový život v Palestině je obrazem autorovy skepse k celkovému sionistickému pokusu.

Ve druhém období můžeme jmenovat jako významného autora Šmuela Josefa Agnona, jehož tvorba byla zásadně ovlivněna symbolismem a existencialismem (především díla vzniklá ve třicátých letech). Přední postavou moderní hebrejské literatury se stal zásluhou

¹ *Ba-choref (V zimě, 1904)*; *Misaviv la-nekuda (Okolo bodu, 1904)*; *Mi-kan umi-kan (Odtud a odtamtud, 1911)*; *Šchol ve-kišalon (Zhroutil se a ztráta, 1920)*.

svého románu *Hachnasat kala* (*Uvedení nevěsty*, 1931).² Děj Agnonových povídek, novel a románů je zčásti zasazen do tradičního prostředí polských Židů, ale velká část se odehrává i na půdě Země zaslíbené. Všechna jeho díla se vyznačují jazykovou vytríbeností, svědčící o Agnonových hlubokých znalostech hebrejštiny a jejím mistrným ovládním.³ Jeho jedinečný styl a jazyk zásadně ovlivnily řadu pozdějších autorů.

Zaměříme se nyní na vývoj moderní hebrejské literatury v období izraelském, které lze dále rozčlenit na několik spisovatelských generací. Autorům čtyřicátých a padesátých let přísluší označení „generace země“ (dalšími alternativními názvy pro toto období jsou „generace Palmachu“, „generace roku 1948“ či „generace války za nezávislost“). Tematicky se v jejich tvorbě odrážejí dojmy nové a svým způsobem výjimečné generace, která žije v nové samostatné zemi a reaguje na současnou situaci (britský mandát, válka za nezávislost) i na minulost (*šo'a*). Jako její počátek bývá většinou označováno vydání Jizharova románu *Efrajim chozer la-aspeset* (*Efrajim se vrací k nule*) roku 1938. První romány této generace se objevily v polovině čtyřicátých let – například *Aforim ka-sak* (*Šedé jako pytel*, 1946) Jigala Mosinzona a *Hu halach ba-sadot* (*Kráčel v polích*, 1947) Mošeho Šamira. Třemi hlavními tématy v tvorbě těchto autorů jsou historie blízká i vzdálená (sahající od období prvního Chrámu až po válku za nezávislost), *šo'a* a život v diapoře a konečně životní realita moderního státu. Ústřední zkušeností pro autory „generace země“ byla válka o nezávislost státu. Většina z nich dávala přednost realistickému stylu psaní. Tato generace, která velmi energicky otevřela izraelské období v historii hebrejské literatury, byla zodpovědná za její novátorský a prudký rozvoj (co se týče žánrů, témat, poetiky a myšlenek), a navzdory popírání tohoto faktu všechny následující generace těžily z rozhodného distancování se „generace země“ od všeho, co bylo do té doby v hebrejské literatuře zavedeným územím.⁴

Šedesátá (a někdy též sedmdesátá) léta bývají v izraelské literatuře nazývána „nová vlna“.⁵ Autoři vynakládali své konceptuální i tematické úsilí na to, aby se izraelská literatura vyrovnala se změnami, k nimž došlo v západní literatuře. V próze byly nad realismem upřednostňovány avantgardní styly: symbolický, alegorický, absurdní a ironický. Autoři dávali přednost tématům zabývajícím se obecně lidskými podmínkami před tématy pojednávajícími o izraelských podmínkách. Těmto tématům byla uzpůsobena individualistická postava antihrdiny, člověka, který ve své slabosti vyjadřuje existenciální úzkost, skepsi k možnosti změnit své osobní podmínky a pesimismus ohledně všeobecného stavu lidské existence. Autoři této generace byli ovlivněni západoevropskou existenciální filosofií, ale hlavní vliv vycházel z domácího prostředí, z událostí, k nimž došlo během druhé dekády existence Izraele: sinajská válka, Lavonova aféra a výhrady k vedoucímu politickému postavení veteránů Ben-Gurionovy generace. Jejich činnost coby jednotné generace byla obzvláště patrná během šestidenní a jomkipurové války, kdy reagovali na změny, k nimž došlo v jejich zemi, symbolickou a alegorickou tvorbou obsahující sociálně-demokratickou politickou filosofií, již většina z nich sdílela. Tito autoři se považovali za tvůrce sekulární izraelské identity. V jazykovém vyjádření usilovali o větší míru hovorovosti a

² Z jeho další románové tvorby lze uvést díla *Sipur pašut* (*Prostý příběh*, 1935), *Oreach nata lalun* (*Noční host*, 1939) či *Tmol šilšom* (*Dávné časy*, 1945).

³ U Agnona se obecně tvrdí, že užíval dvě jazykové roviny – biblickou a rabínskou, pro raná díla je charakteristická hebrejštiny biblická a pro pozdější, například román *Hachnasat kala*, jazyk rabínský.

⁴ Z významných autorů románů sem spadají S. Jizhar, Moše Šamir, David Šachar, Natan Šacham, Aharon Meged, Chanoch Bartov, Jehudit Hendel, Jonat a Alexandr Senedovi, Jigal Mosinzon, Benjamin Tamuz, David Šacham a další.

⁵ Tento název použil jako první Aharon Meged, nicméně byl upevněn až Geršonem Šakedem, jedním z nejvýznamnějších kritiků této generace, když se poprvé pokoušel souhrnně charakterizovat spisovatele šedesátých let. Alternativním označením pro tyto autory byla „generace státu Izrael“; ten užívali jiní kritici, kteří se objevili v jejím rámci (Dan Meron, Gavriel Moked ad.).

komunikativnosti. Běžnou hovorovou úroveň jazyka, který používali ve své tvorbě, kompenzovali prostředky obrazného vyjádření.⁶

Sedmdesátá léta bývají označována jako „vlna deziluze“. Badatelé v oblasti izraelské literatury mají sklon přehlížet existenci této generace a autory sedmdesátých let obvykle přiřazují k předchozí skupině – „nové vlně“⁷. Tato generace byla zásadně ovlivněna výsledky jomkipurové války, jež měla dalekosáhlé důsledky – urychlila revoluční sociální a politické procesy v izraelské společnosti, včetně nástupu mimoparlamentních hnutí, masivního nárůstu vlivu médií a přesunutí ohniska moci od vojenských a stranických elit směrem k akademickým a ekonomickým elitám. Izraelskou společností se přehnala vlna rozčarování a nová literární generace vyjadřovala tuto deziluzi prostřednictvím nerozhodných postav, které se oddávají dekadentním zážitkům a pod vlivem deterministického přístupu k životu upadají do sebeponižování a apatie. Prozaiky, již zvěstovali nástup této generace, byli Jaakov Šabtaj a Jicchak Ben-Ner. Oba dva začali publikovat již dříve, a z tohoto důvodu je mnoho badatelů řadilo spíše ke generaci předchozí.⁸ Nejnápadnějším jevem u této skupiny autorů byl jejich sdílený zájem o témata týkající se izraelských podmínek a jejich duchovní reakce na důsledky jomkipurové války: „požadavek provést generální úklid a zbavit se veškerého vizionářsko-mesiášského smetí, které se nahromadilo mezi šestidenní a jomkipurovou válkou; požadavek strážlivého pohledu a svinutí mesianistických transparentů, které zabraňují realistickému přezkoumání dosud existujících možností státu Izrael vyřešit konflikt s arabskými zeměmi“.⁹ Tyto požadavky byly vyjadřovány buď jako přímá reakce – satirická či ironická, či jako reakce nepřímá, pomocí příběhů vyjadřujících věčný, realistický přístup k životu.

V druhé polovině osmdesátých let a celá devadesátá léta se začala utvářet čtvrtá generace, která bývá nazývána „nové hlasy“ v izraelské literatuře. Pro tuto generaci je charakteristický především značný počet žen-spisovatelek a využívání biografických materiálů. Zřetelně se tu projevuje vliv dominantních sil vizuálně-pohybové kultury – kina, televize, komiksů a klipů. Tvorba těchto autorů je ovlivněna postmoderním náhledem, který vznáší pochybnosti ohledně věčných filosofických pravd a nezpochybnitelných literárních norem. Mnozí z nich se pokoušejí psát fantaskní či absurdní prózu či začlenit fantastické prvky jako ústřední téma příběhu, který je ve svém základě realistický a jsou do něj včleněny mimoliterární látky z médií či každodenního života. Analogicky tomu vytvářejí dějovou linii od konkrétní reality k virtuální. Jazyk, jež tito autoři používají, je hovorový a oplývá obraznými vyjádřeními.¹⁰

⁶ Nejvýznamnějšími prozaiky „nové vlny“ jsou Amos Oz, A. B. Jehošua, Amalia Kahana-Carmon, Aharon Appelfeld, Jehošua Kenaz, Šulamit Hareven, Jicchak Orpaz, Joram Kaniuk, Dan Calka, Pinkas Sade, Rachel Ejtan, Ješajahu Koren, Sami Michael a další.

⁷ Jméno této generace poprvé použil Josef Oren, v esejích pojednávajících o dílech, která reagují na jomkipurovou válku, a o dekádě po této válce, které byly sebrány do knihy *Ha-hippakchut ba-siporet ha-jisra'elit (Deziluze v izraelské próze)*, 1983). Byli znovu oceněni až během poslední dekády minulého století, s nástupem generace „nových hlasů“.

⁸ Dalšími významnými prozaiky této generace jsou Chajim Beer, Rut Almog, Eli Amir, Jisrael Ha-Meiri, Jaakov Buchan, David Šic, Arje Semo, Avraham Haffner, Jicchak Laor, David Grossman, Meir Šalev a další.

⁹ Oren, Josef: *An Unconventional Attitude Towards Israeli Literature*. *Nativ*, 3 (2004), s. 24, <http://www.acpr.org.il/english-nativ/03-ISSUE/oren-3.htm>.

¹⁰ Spisovatelé náležející k této generaci jsou Dan Benaja-Seri, Savion Liebrecht, Jicchak Bar-Josef, Itamar Levi, Gavriela Avigur-Rotem, Lea Ejni, Chana Bat-Šachar, Orly Castel-Bloom, Jehudit Kacir, Juval Šimoni, Ronit Matalon, Mira Magen, Gidi Nevo, Chagaj Linik, Dorit Rabinian, Jael Hedaja, Cruja Šalev, Alona Kimchi, Egtar Keret a další.

Tematický vývoj

Obecně tak lze říci, že v první etapě izraelské literatury převládají témata přistěhovalectví, boje za samostatnost, výstavby a obrany nově zrozeného státu, kdy mnozí autoři čerpají z vlastních zkušeností. Stálé místo proto patří válečným motivům, stejně jako osobním a národním vzpomínkám na *šo'a*. Tyto motivy se v izraelské umělecké tvorbě začaly objevovat teprve od počátku šedesátých let, po odeznění nejbolestivějších traumat. Tehdy také ustupuje do pozadí někdejší idealistický entuziasmus sionistického hnutí a začíná se projevovat deziluze ze sociálního a politického vývoje v Izraeli. Literatura opouští vyhraněnou ideologii a stává se univerzálnější, méně se zabývá politickým děním a více subjektivním světem jednotlivce. V současnosti se soustředí na každodenní život průměrných občanů Izraele, do něhož se samozřejmě často promítá dopad politických událostí včetně izraelského-palestinského konfliktu, stejně jako změny ve společenské struktuře, pokračující ústup tradičních náboženských zvyklostí v moderním světě nebo problémy současné izraelské mládeže – k tomu se obrací hlavně autoři mladší a nejmladší generace. Politická a společenská situace je tak v díle izraelských autorů samozřejmou součástí, či spíš stálým pozadím, na němž se odehrávají osudy jednotlivých protagonistů i celého národa, které literární postavy prožívají a komentují.¹¹

Dle studie Josefa Orena¹² je izraelská literatura je aktivní ve třech tematických oblastech – jedná se o izraelské podmínky, židovské podmínky a lidské podmínky. Většina autorů se ovšem nedržel trvale po celou dobu své tvůrčí dráhy námětu jedné z těchto tří oblastí, nýbrž přecházela ve své tvorbě od předmětu jedné tematické oblasti k druhému pod vlivem událostí, které se přihodily v jejich zemi, a osobních životních zkušeností a názorů.

Termín „izraelské podmínky“ charakterizuje díla, která pojednávají zcela zjevně či implicitně o podstatě života v Izraeli a specifických lidských ohroženích, které plodí život v Izraeli v podmínkách politické suverenity. Tato tematická oblast byla obnovena po založení Státu Izraele a poskytovala hebrejsky píšícím autorům další možnost. Předtím, v diaspoře, měli k dispozici jen dvě oblasti: židovské podmínky a lidské podmínky. Je to oblast lokálních témat: arabsko-izraelský konflikt, války, levicové či pravicové politické strany a jejich soupeření, formy vlády v Izraeli z národního i komunálního hlediska, etnické schizma a další vnitřní izraelské konflikty – mezi věřícími a světskými, rodilými Izraelci a imigranty, Židy a menšinami, obyvateli center a obyvateli kibuců a rozvíjejících se měst na periferii apod. Díla autorů prvních dvou generací na počátku jejich tvůrčí dráhy byla téměř kompletně věnována tématům izraelských podmínek. Autoři „generace země“ se sjednotili coby jednotná skupina kolem ústřední zkušenosti své generace – války o nezávislost, a většina jejich děl během první dekády izraelské literatury jí byla věnována. Podobný jev se opakoval v generaci třetí – „vlně deziluze“, ovlivněné jomkipurovou válkou, na niž po celou dekádu autoři reagovali téměř výhradně.

Druhou oblastí, mnohem méně zastoupenou než ostatní dvě, jsou díla zabývající se tématy „židovských podmínek“, jež zkoumají život v Izraeli na pozadí života Židů v minulosti a v budoucnosti. Do této oblasti náleží historický román, jak ten, který se snaží osvětlit kapitolu v životě Židů v minulosti, tak ten, který se zabývá minulostí kvůli vytvoření analogie se současným životem Židů. Dále sem spadají díla o holocaustu, díla, která obsahují prvek židovského sebeuvědomění v současné době v podmínkách politické suverenity a díla zkoumající pojitka a vztahy mezi izraelskými Židy a Židy v diaspoře po celém světě. Mnoho spisovatelů se příležitostně zabývalo tématy židovských podmínek, např. Moše Šamir, Aharon Meged, Benjamin Tamuz, Dan Calka, Jaakov Buchan a další, nicméně pouze dílo Aharona

¹¹ Viz Šedinová, Jiřina: *Z diasporý do země izraelské a zpět*. Host 20, 9 (2004), s. 59.

¹² Oren, *An Unconventional Attitude Towards Israeli Literature*, s. 25–27.

Appelfelda zůstalo trvale v této tematické oblasti, potvrzuje tak její skrytý potenciál v pokračujícím vývoji izraelské literatury.

Náměty třetí oblasti, tzv. lidské podmínky, zahrnují pestrou škálu obecně lidských problémů, jako jsou vztahy mezi otci a syny, rodinné problémy, vztahy mezi muži a ženami, ženské podmínky, láska a odluka, nenávist a žárlivost, touha a vášeň, mládí a stáří, krása a ošklivost, úspěch a selhání, atd. Témata tohoto proudu jsou univerzální a srozumitelná čtenářům po celém světě. Na počátku své dráhy se na tato témata soustředily dvě generace autorů: autoři „nové vlny“, již tím zdůrazňovali svou distanci od realistického stylu a témat týkajících se izraelských podmínek, příznačných pro autory „generace země“; a autoři generace „nových hlasů“, kteří ve své téměř výhradní orientaci k tématům lidských podmínek manifestovali své odtržení od autorů předchozí generace, již všichni začínali s pojednáváním témat týkajících se izraelských podmínek po jomkipurové válce.

Vývoj izraelské literatury během posledních tří dekád

Postupem vývoje různé žánry a literární směry v hebrejské tvorbě zdomácněly a v současné době řada izraelské prózy bez obtíží zapadá do proudu světové literatury; nechybí zde drobné črty či krátké povídky ani nejrůznější typy románů včetně rozsáhlé rodinné ságy či detektivních románů. A totéž se týká typu narace, neboť izraelští spisovatelé používají jak autorské slovo „vševědoucího vypravěče“, tak ich formu, v nejmladší tvorbě běžně hovorovou; někteří se vracejí k románu v dopisech, jiní střídají výpovědi mluvčích – účastníků děje. Řada prací má výrazné autobiografické rysy, které buď reprodukují zážitky a postoje samotných autorů, nebo čerpají ze života jejich rodičů a prarodičů.

Na základě studie Alana Mintze¹³ mohou být inovace v izraelské literatuře během této periody, jež představuje období neobyčejně tvůrčí, popsány ze tří nadčasových úhlů pohledu: prvním z nich je literární projev etnických skupin a menšin v izraelské společnosti či o nich, která předtím nebyla předmětem literárního ztvárnění; druhý bod představuje ženská tvorba a přezkoumání genderových kódů; a konečně jako poslední prvek lze stanovit uplatňování magického realismu, fantaskních a postmoderních narativních technik při psaní prózy.

Co se týče literární tvorby menšinových skupin v Izraeli, můžeme zde nejprve vyčlenit tvorbu sefardských autorů pocházejících ze států severní Afriky či Blízkého východu, například Samiho Michaela, Šimona Balase či Amnona Šamoše. Jejich raná díla pojednávají o ponižování v transitních táborech a byla psána v tradici sociálního pobouření.¹⁴ Postupně se tvorba sefardských spisovatelů rozvinula do rozrůzněného zkoumání komplexity kulturního začlenění do izraelské společnosti. Nejsoučasnější prozaické úsilí přesáhlo časové a prostorové hranice Izraele, aby představilo vysoce imaginativním způsobem život Židů v Bagdádu a Damašku před založením státu a absorbcí východním židovstvem.

Další identifikovatelnou skupinu, třebaže ne minoritu v etnickém slova smyslu, tvoří přeživší *šo'a* a další Židé, kteří byli do Izraele přesunuti. Strašidlo politické pasivity – vnímání evropských Židů jdoucích na smrt „jako ovce na porážku“ – bylo v ostrém rozporu s heroickým mýtem v jádru sionismu. Během prvních dvaceti let po druhé světové válce byly postavy těch, kdo přežili *šo'a*, v izraelské literatuře často zobrazovány jako lidé morálně poskvrnění, v kontrastu s odvážným a heroickým sabrou. Dokud Eichmanův proces v roce 1961 neposkytl přehledku svědeckých výpovědí o *šo'a*, přeživší nebyli povzbuzováni, aby vyprávěli své příběhy sobě či druhým.

¹³ Mintz, Alan: *Fracturing the Zionist Narrative*.

http://www2.jewishculture.org/publications/wtjf/publications_wtjf_mintz.html.

¹⁴ Například román Š. Balase *Ha-ma'abara* (*Transitní tábor*, 1964).

Aharon Appelfeld, který začal publikovat povídky v šedesátých letech, byl spisovatel s nejmocnější imaginací, který se na téma *šo 'a* zaměřil. Kromě Appelfeldových próz je nejdůležitější knihou v tomto žánru *'Ajen 'erech ahava (Viz láska, 1986)* Davida Grossmana, mnohoznačný postmoderní román, který užívá různých narativních postupů, aby prozkoumal neúprosný fakt tragické minulosti. Třebaže hlavní postavou románu je syn přeživších *šo 'a*, Grossman sám jím není, a tudíž se připojuje k vzrůstajícímu množství mladších izraelských spisovatelů, kteří přistupují k tématu *šo 'a*, třebaže s ním nemají přímou zkušenost.

Menšinu, která přirozeně stojí nejvíce mimo národní konsensus, tvoří izraelští Arabové. Jazykem jejich literárního vyjádření je samozřejmě arabština, třebaže zde je význačná výjimka Antona Šamaše, který napsal v hebrejštině román *Arabeskot (Arabesky, 1986)*. Není příliš pravděpodobné, že arabští spisovatelé budou nějak více přispívat k hebrejské literatuře, třebaže možnosti vždy zůstávají otevřené.

Literární zpodobení postav Arabů bylo pro židovské spisovatele písící hebrejsky významným, třebaže ne ústředním tématem. Obraz Araba nejčastěji sloužil jako plátno, na něž se promítaly naděje a obavy a morální dilemata židovských osadníků v Palestině. Například v románu Jicchaka Šamiho *Nikmat avot (Pomsta otců, 1927)* je Arab zobrazen jako instinktivní rodný syn země; to byl ideál, na něž mohli sionističtí studenti průkopníci aspirovat, ale nikoli ho bezprostředně ztělesnit. V povídce S. Jizhara *Ha-šavuj (Vězeň)*, psané během války za nezávislost roku 1948, slouží opuštěný a nešťastný arabský vězeň jako prubířský kámen pro zápas židovského vypravěče s vlastním svědomím. V románu Amose Oze *Michael šeli (Můj Michael, 1968)* jsou arabská dvojčata z dětství vypravěčky přítomna v jejích představách v období dospívání a zrcadlí její erotické a agresivní obsese.

Vydání prvního románu A. B. Jehošuy *Ha-me 'ahev (Milenc, 1977)* znamenalo obrat v představování postavy Araba. Naim je arabský mladík z arabské vesnice v Galileji, který pracuje v garáži, která patří izraelskému Židu jménem Adam, a v průběhu příběhu se zaplete s jeho rodinou. Román je složen výlučně z monologů a Naimův monolog má své místo vedle monologů ostatních postav. Je to poprvé v hebrejské literatuře, kdy má arabská postava svůj vlastní hlas a smí vyjádřit svůj vnitřní život, jež není do značné míry projekcí židovské představy či dilematu. Jako další příklad tohoto úsilí lze uvést román Itamara Leviho *Otijot ha-šemeš, otijot ha-jareach (Písmena slunce, písmena měsíce, 1991)*, který je celý vyprávěn skrze vnímání arabského chlapce z vesnice na okupovaných územích.

Ženy-spisovatelky patří přibližně od osmdesátých let 20. století mezi nejvíc slyšitelné a kreativní hlasy v izraelské próze. Klíčovou předchůdkyní v izraelské ženské prozaické tvorbě, z níž všechny tyto autorky vycházejí, je Amalia Kahana-Carmon, jež debutovala v roce 1966 povídkovou sbírkou *Bi-čfifa achat (Pod jednou střechou)*. Kahana-Carmon patřila spolu s Ozem, Jehošou a Appelfoldem k takzvané „nové vlně“ hebrejské prózy, která užívala moderní techniky k přezkoumání sociálního realismu svých předchůdců, zatíženého ideologií. Zatímco Oz a Jehošua pojednávali přímo o sionistickém příběhu a psali o kibucu, válce a míru, Kahana-Carmon, podobně jako Appelfeld zase svým způsobem, se sionistickému tématu naprosto vyhnula. Právě tak jako Appelfeld portrétuje postavy lidí přeživších *šo 'a* jako ty, pro něž je heroická pozice židovského státu bezvýznamná, i Kahana-Carmon se soustředí na vnitřní život žen coby zóny vyňaté z vášní národního příběhu. Pod vlivem stylu Uriho Nissana Gnessina z počátku dvacátého století zobrazuje Kahana-Carmon vnitřní subjektivní prostor, kde se setkávají jazyk, představy a touhy. Dalšími spisovatelkami z generace Kahany-Carmon jsou Jehudit Hendel¹⁵ a Šulamit Hareven¹⁶.

Dalším relativně novým prvkem v izraelské próze je zkoumání genderových pozic v próze vytvořené muži. V sionistické revoluci šlo víc než co jiného o novou interpretaci maskulinity. Koncem devatenáctého století hebrejšti spisovatelé zaujali nesmiřitelně kritické

¹⁵ Autorka románů *Har ha-to 'im (Hora ztrát, 1991)* či *Ha-chamsin ha-acharon (Poslední chamsin, 1993)*.

¹⁶ Jejím nejslavnějším románem je *'Ir jamim rabim (Město mnohých dní, 1972)*.

stanovisko k východoevropskému Židovi, který byl nahlížen jako archetypální obyvatel štetlu, neúspěšný, přespříliš intelektuální, změkčilý, pasivně smyslný, podřízený manželce. Teoretici sionismu představovali nové hnutí jako jakousi terapii pro neduživá těla a myslí této diaspory. Nový „maskuliní ideál Žida“ měl přeměnit model židovského muže jak zevnitř, tak zvenku. Když začali Amos Oz a A. B. Jehošua v šedesátých letech publikovat, jejich dílo se obracelo k záležitosti samotné ideologie a roli, již sehrála v potlačování či přehlížení nezbytných lidských potřeb. Od sedmdesátých let dále je možné zaznamenat posun středu zájmu od zaujetí ideologií ke zkoumání maskulinity. To lze nejzřetelněji vidět na Jehošuvých románech *Molcho* (1987) a *Mar Mani* (1990), zabývajících se mužskými postavami, jež na sebe buď berou ženské charakteristiky, či hledají přístup k ženským mysteriím reprodukce.

Nejpozoruhodnější přezkoumání těchto záležitostí se odehrává v díle Jaakova Šabtaje, který se objevil na literární scéně v sedmdesátých letech a zemřel krátce po vydání svého stěžejního díla, románu-eposu *Sof davar (Konec věci)*¹⁷, 1977). Román sleduje každodenní hnutí tří mužů skrze sérii bezvýznamných experimentů kulminujících sebevraždou jednoho z nich a tím evokuje prázdnotu zoufalství, která nastoupila po ideologických vášních generace zakladatelů státu. V jednotě s tímto entropickým sklouznutím ke smrti je zoufalý pokus uchopit zbytky machismu a muskulárního mýtu sionistických osadníků. Šabtajova a Jehošuaova díla podnítila u řady mladých spisovatelů obojího pohlaví intenzivní zkoumání konstrukce a dekonstrukce genderu v Izraeli.

Třetí široká kategorie inovace v izraelské próze posledních tří dekad leží v přehodnocení samotné fikce. Moderní sekulární izraelská literatura byla vždycky ovlivněna evropskými a americkými proudy. Spisovatelé, kteří se řadí do takzvané „generace země“ padesátých let, byli hluboce ovlivněni kánonem socialistického realismu. Spisovatelé „nové vlny“ šedesátých a sedmdesátých let čerpali z moderních děl Faulknera a Kafky. Mnoho izraelských spisovatelů bylo též částečně inspirováno postupy magického realismu a postmodernismu.

Přece však, zatímco v prvních dvou případech tu je značné zpoždění mezi dobou evropského vlivu a jeho případné adopce v Izraeli, v posledním případě je pauza o hodně kratší. Radikálně inovátorský Grossmanův román *'Ajen 'erech ahava* není opožděným zachycením evropského vývoje, nýbrž se plně účastní na nově vznikajícím mezinárodním postmoderním stylu. Nová izraelská literatura si klade otázku, jak se tyto „výpůjčky“ naturalizovaly v rámci vlastních tradic a zájmů izraelské kultury.

Alan Mintz vymezuje pět distinktivních oblastí fikčního experimentování. První zahrnuje užití fantastického či magického realismu, což s sebou nese popření jednoho či více přírodních zákonů v jinak realisticky pojmávaném fikčním světě. Hlavním, ale nikoli osamoceným příkladem je Grossmanův román *'Ajen 'erech ahava*. Je pozoruhodné, že tyto nonrealistické postupy byly použity k pojednání o *šo 'a*, události, jež manipuluje s přijatými významovými kategoriemi. Meir Šalev ve svém románu *Roman rusi (Ruský román)*¹⁸, 1988), který se zabývá průkopníky, kteří osídlili Galileu, skromně, ale účinně užívá magický realismus, aby vyjádřil a současně zredukoval nesmírnou energii a houževnatost těchto mytických osadníků.

Druhým znakem je úmyslná odvozenost díla, vyjádřená ve výpůjčkách a recyklování předchozích literárních a uměleckých látek. Například Grossman v *'Ajen 'erech ahava* hojně cituje z díla Bruna Schulze, opakovaně se vrací k literatuře pro mládež od Julese Verna a Karla Maye a různým historickým stylům. Metoda výstavby textu z různých historických období je nejzákladnějším principem, jímž Jehošua buduje svůj román *Mar Mani*. Tento román je pokusem o jakousi historickou psychoanalýzu zahrnující pět generací sefardské

¹⁷ Do angličtiny název překládán jako *Past Perfect*.

¹⁸ Do angličtiny název překládán jako *The Blue Mountain*.

rodiny v Izraeli, epický průběh postupuje ovšem z chronologického hlediska pozpátku – od moderního Izraele přes Krétu pod německou okupací, mandátní Palestinu až po Evropu v polovině 19. století.

V dřívější hebrejské literatuře se vztah k minulosti vyjadřuje užitím aluze, slovního spojení či metafory, které jsou zasazeny do soudobého fikčního diskursu díla, což aktivuje asociace s dřívější, obvykle klasickou hebrejskou literaturou. V postmoderní praxi je však referenční jednotka mnohem širší. Spíše než aby využíval bodů koncentrovaného významu, v nichž se minulost a přítomnost na okamžik propojí, může být postmoderní text sám vytvořen z široké škály vzorků předchozích děl či z jejich hravé nápodoby. Vypůjčené materiály navíc obvykle nepocházejí z klasické literární tradice, ale spíše z populárních žánrů, z látek běžného života a popkultury.

Třetí tendencí je opuštění ideologie a směřování k vyprávění příběhů. V některých klíčových textech tohoto období, např. v Grossmanově *'Ajen 'erech ahava* a v románech Meira Šaleva, nejsou závažné dějinné proměny jako osídlení země Izrael a *šo 'a* nahlíženy primárně coby události s morálně-historickým významem, ale spíše použity coby materiál pro vyprávění příběhu a tvorbu mýtu. Posun od historie k příběhu je krajně uvědomělé gesto, které začíná být tematizováno v samotných románech.

Grossmanův román se zabývá jednou z nejzávažnějších událostí 20. století, a přesto se daleko spíše než samotným *šo 'a* zabývá obtížemi psaní o něm a sprádaním propracovaných fikčních světů. Pro mnoho spisovatelů, zvláště Jaakova Šabtaje, ideologické selhání a duchovní slabost připouští míru naděje či řešení pouze v rovině uměleckého díla, nikoli v reálném životě. Není to však už posvátné umění výsostného modernismu s jeho kněžskými aspiracemi. Závazek k umění je u těchto izraelských postmodernistů pojímán zároveň vážněji i nezávažněji než dříve. Hravé a manipulovatelné stránky jejich propracovaného díla jsou výrazem závazku k experimentu s možnostmi příběhu a ochoty odhalit mechanismy a prostředky tohoto experimentálního úsilí. Nežádka se u mnoha tvůrců protínají hranice mezi lacinou hříčkou a seriózním experimentem.

Čtvrtý aspekt představuje velký zájem současné izraelské tvorby o dekompozici románu a jeho opětovné sestavení jiným a odlišným způsobem. Tyto experimenty se odehrávají na různých úrovních. Jednou z nich může být výjimečné a úspěšné úsilí Jaakova Šabtaje v *Zichron Dvarim (Paměť věcí*¹⁹, 1977) o přetvoření románu do jediného odstavce složeného z minimálního počtu vět. Šabtajův příběh, podávaný rafinovanou technikou proudu vědomí, se odvíjí v čase tam a zpět a spojuje osudy několika rozvětvených rodin, a přitom vytváří pocit kontinuálního trvání na rovině čtení, aniž by experimentoval s postavami.

Opačným extrémem jsou romány Joela Hoffmana – *Bernhard* (1989) a *Kristus šel hadagim (Rybí Kristus, 1991)*, které neutralizují epickou aspiraci románu tím, že jej rozčlení do drobných poetických jednotek, které jsou sice součástí postupujícího vyprávění, ale každá z nich je sama sebou definovaná a autonomní. Někde se objevuje na stránce jen jediný krátký odstavec sloužící ke znázornění útržku vědomí a některé stránky jsou úplně prázdné, bez textu.

V Grossmanově románu *'Ajen 'erech ahava* je každá ze čtyř románových částí psána naprosto odlišným literárním stylem a založena na jiném žánrovém modelu. V románu A. B. Jehošuy *Mar Mani* každá z pěti kapitol zobrazuje promluvu jedné osoby v rozsáhlém dramatickém dialogu s jinou osobou. Otázky a odpovědi druhé osoby nejsou vyslovené, ale vyvozené; celek každého „polodialogu“ je uveden a provázen několika stranami biografického a historického pozadí, v nichž je přítomen tón konkrétní diskurzivní objektivit.

Izraelští spisovatelé byli též fascinováni možnostmi přetváření úhlu pohledu. Současně dílo Amalie Kahany-Carmon, která se řadí do dřívější literární generace, má výrazně

¹⁹ Do angličtiny název překládán jako *Past Continuous*.

postmoderní naladění. Vypravěčkou její novely *Lema'ala be-Montifer (Nahoru v Montiferu, 1984)* je žena podřízená muži, která podává svůj příběh z pozice extrémního ponížení a obsese. Vypravěč v románu Itamara Leviho *Otijot ha-šemeš, otijot ha-jareach* je pravděpodobně retardovaný Arab vyrůstající ve vesnici na Západním břehu pod izraelskou nadvládou; jeho radikálně omezený náhled na okolní svět slouží jako technika k rozmotání stereotypů a odcizení zdánlivě známého a hrozivého. Romány *Una* od Dorit Peleg (1988) a *Ma'of ha-jona (Let holubice, 1990)* od Juvala Šimonihho štěpí narativní hledisko vedví a rozvíjejí každou linii pohledu různými způsoby.²⁰

Ženská prozaická tvorba

Předmětem, který zaujal mnoho badatelů v oblasti hebrejské literatury, je próza psaná ženami, jež je další oblastí radikální revize literární tradice. Ženy hrály v moderní hebrejské literatuře dvojznačnou roli. Ačkoli v poezii vždy zaujímaly výsadní místo – v první polovině 20. století se setkáváme s řadou významných básnířek (Rachel, Eliševa, Ester Raab, Lea Goldberg), v próze byla jedinou zástupkyní ženské tvorby Dvora Baron²¹, která má na poli moderní literatury výsadní postavení jakožto první žena, která začala psát hebrejskou fikci, jejím povídkám se však dostává širšího kritického ohlasu až v poslední době. Prozaická tvorba Dvory Baron, Eliševy, Ester Raab a Ley Goldberg nikdy nezískala dostatečné přijetí, třebaže román *Ve-hu ha-or (Stal se světlem, 1946)* od Ley Goldberg je považován za výchozí text ženské tradice v hebrejské literatuře.

Ve čtyřicátých a padesátých letech dvacátého století se na izraelské literární scéně objevilo mnoho ženských autorek. Naomi Frenkel napsala trilogii *Ša'ul ve-Johana* (1956, 1962, 1969) a Jonat Sened byla spoluautorkou mnoha románů se svým mužem Alexandrem, například *Adama le-lo cel (Země beze stínu, 1950)* či *Ha-nisajon ha-nosaf (Další pokus, 1972)*. Jehudit Hendel, která začínala jako autorka impresionisticko-realistické fikce, přešla v románu *Ha-koach ha-acher (Jiná síla, 1984)*, *Lejad kfarim šketim (Poblíž tichých vsí, 1987)* a povídkové sbírce *Kesef katan (Drobné, 1988)* k impresionistické próze. Rachel Ejtan znamenala velký příslib v románu z roku 1952 *Ha-raki'a ha-chamiši (Páté nebe)*, zatímco Šulamit Hareven přispěla povídkovými sbírkami a románem *Ir jamim rabim (Město mnohých dní, 1972)*.

Pokud můžeme jmenovat jedinou ženskou autorku, jež stanovila požadavky, vytvořila styl a ustanovila feministické vědomí, pak to byla Amalia Kahana-Carmon. Třebaže byla vrstevnicí Jehudit Hendel a Jonat Sened, debutovala až koncem padesátých let a v šedesátých letech se stala jednou z nejvýznamnějších spisovatelek. Kahana-Carmon je po S. Jizharovi jedna z nejstylizovanějších autorek. Tematicky pojednává o vztazích mezi muži a ženami a rodinných zkušenostech, které se odehrávají v různých dobách, na různých místech a v rámci různých sociálních tříd v Izraeli. Z hlediska stylu lze její tvorbu charakterizovat komplikovaným lyrickým způsobem psaní, jehož prostřednictvím podrobně zkoumá city a tužby svých hrdinek. Další důležitou autorkou generace šedesátých let je Rut Almog, která vytvořila výsostně feministickou prózu v povídkové sbírce *Našim (Ženy, 1986)* a v románech *Be-erec gezira (V exilu, 1970)*, *Mavet ba-gešem (Smrt v dešti, 1982)* a *Šoršej avir (Kořeny vzduchu, 2003)*.

²⁰ Konkrétně román *Ma'of ha-jona* je psán ve dvou sloupcích, z nichž každý obsahuje jiný příběh – pravý sloupec pojednává o americkém páru žijícím v Paříži, levý o osamělé Francouzce uvažující o sebevraždě. Mezi těmito dvěma příběhy navenek není žádná spojitost.

²¹ D. Baron bývá dokonce považována za zakladatelku hebrejské feministické literatury. Její tvorba, zahrnující řadu povídkových sbírek, byla značně ovlivněna zážitky z rodinného prostředí – lidé přicházející za jejím otcem rabinem pro podporu či radu se stali pevnou součástí jejího narativního světa.

V osmdesátých letech se na izraelské literární scéně objevilo značné množství žen. Mezi ně můžeme zařadit právě i Jehudit Kacir, jejímiž romány se zabývá tato práce. Jako další významné autorky můžeme jmenovat Savion Liebrecht, Chanu Bat-Šachar, Dorit Peleg, Navu Semel, Nogu Treves, Lilly Perry, Ciporu Dolan, Ronit Matalon, Rut Almog, Orly Castel-Bloom a mnoho dalších. Tvorba těchto autorek zahrnuje širokou škálu témat, od přetrvávajícího traumatu *šo 'a* přes kritiku současné společnosti až k výpovědím typicky „ženské“ literatury (Jehudit Kacir, Cruja Šalev) a jejich stylové rozpětí sahá od převzetí klasických postupů přes experimenty až k postmoderní absurdní nadsázce (Orly Castel-Bloom).

Skutečnost, že se v krátkém časovém úseku hlásí o slovo tak velké množství spisovatelek, je nejen pozoruhodná sama o sobě, ale pravděpodobně souvisí s obecnější tendencí v izraelské literatuře, jež je u ženských autorek projevovaná explicitněji, totiž stáhnout se ze širokých dimenzí politické scény či ji pozorovat skrze miniaturní synekdochické portréty. Například román *Šoršej avir* od Rut Almog začíná jako rodinný příběh o dívce vyrůstající v malém městě v Izraeli a končí jako feministické vyličení vzpoury mladé ženy proti jejímu izraelskému prostředí: proti otci a mužům, kteří se jí snaží ovládat. Některé ze spisovatelek generace osmdesátých let (např. Jehudit Kacir či Savion Liebrecht) převzaly spíše stávající dominantní než radikálně změněnou literární tradici. Styl Jehudit Kacir upomíná na Josla Birsteina²² či Jaakova Šabtaje, zatímco Liebrecht v povídkové sbírce *Tapuchim min ha-midbar (Jablka z pouště, 1986)* předkládá stará témata z nové, ženské perspektivy – například popisuje arabsko-židovské vztahy z pohledu židovské ženy, které arabští dělníci stavějí nový pokoj; v jiné povídce vystupuje postava matky-komunistky, která přežila *šo 'a* a snaží se odradit svého syna od toho, aby se stal ortodoxním Židem. Povídková sbírka Chany Bat-Šachar *Likro la-‘atalefim (Zavolejte netopyry, 1990)* představuje rozmanitou sbírku bizarních a depresivních lidských typů, extrémně osamělých, komplikovaným způsobem připoutaných ke svým rodičům a frustrovaných nereálnou a nenaplněnou erotickou touhou. Většina jejích postav má nehebrejská jména, což zesiluje dojem, že jejich zázemí je nehebrejské, odlišné od světa průměrného sabry. Všechny povídky Bat-Šachar jsou velmi skličující, krajina v nich slouží jako obraz beznaděje a dysfunkce protagonistů.

V rámci ženské prózy bylo též podrobeno experimentu téma literárního zobrazení ženských postav. Lilly Perry²³ a Orly Castel-Bloom zcela zavrhlly tradiční způsoby ztvárnění, a tím způsobily radikální změnu podoby hebrejské prózy. Zatímco autorky typu Amalie Kahany-Carmon vytvářely celistvou poetickou prózu, Castel-Bloom ve svém románu *Hechan ani nimcet (Kde se nacházím, 1990)* strhává ze svého textu veškeré kulturní aluze a básnické metafory a vytváří komickou absurditu přesahující hranice veškeré souvislosti a očekávatelnosti.²⁴ Příběh se točí kolem rozvodu, manželství, psaní na počítači, návštěvy bratranců z Francie, snahy otevřít školu dramatu, univerzitních studií, pokusu o znásilnění, svádění pasákem, který hrdinku přemlouvá, aby dělala „společnici“ nejmenované osobě, schůzek s předsedou vlády a podobných záležitostí, které dohromady vůbec nevytvářejí logický a koherentní příběh. Veškerá látka odráží realitu Tel Avivu, je nashromážděná z tisku,

²² Birstein je autorem šesti románů, např. *Panim be-‘anan (Tvář v mraku, 1991)* či *Al tikra li Ijov (Neříkej mi Jobe, 1996)* a několik povídkových sbírek. Psal hebrejsky i jidiš. Z hlediska jeho poetiky může být zmizelý svět evropských Židů zachráněn jedině vyprávěním příběhů, vzpomínkami, asociacemi a imaginací. Jeho próza tak vytváří stabilitu ve světě, který visí na okraji propasti; nerozlišuje vysoké a nízké, hrdinu a antihrdinu.

²³ Z její románové tvorby lze uvést např. díla *Golem be-ma ‘agal (Golem v kruhu, 1987)* či *Rikud ‘al majim (Tanec na vodě, 1994)*.

²⁴ Jako ukázkou lze uvést následující úryvek: „Když se potápíte, všichni lidé jsou si rovni. Sníte o tom, že flirtujete s vysokým černochem, jako jste flirtovaly se svým prvním manželem. Policejní ministr nahlédl do mého počítače a přátelsky se mnou rozmlouval.“ Takové bizarní juxtapozice jako černochoch, manžel a policejní ministr se opakovaně vrací na makrotextové úrovni.

z prostředí univerzity, podsvětí či tajných služeb, ale zobrazený svět postrádá jakoukoli soudržnost. Nejsou tu žádné touhy po opravdové lásce ani erotické popisy. Pokud se vůbec nějaká sexualita objevuje, je stejně mechanická jako práce dívky na počítači. „Je to antiromantická antiteze k tvorbě Kahany-Carmon. Postava u Castel-Bloom je vlečená svým vlastním vyprávěním, které je výsostně prozaické, vedoucí k postmoderní slepé uličce ve slovu a zápletce.“²⁵ Autorka pravděpodobně množstvím slov vyjadřuje, že hrdinčin svět, svět novinářů, počítačů, imaginárních manželů a politiků postrádá emoce a je mrtvý. Je obtížné identifikovat literární východisko Orly Castel-Bloom: dle Šakeda je jím možná zakončení dvou Šabtajových románů, *Zichron dvarim* a *Sof davar*: „Je docela dobře možné si představit, že její hrdinka je dcerou Ervinova syna Caesara. Ale pokud je Caesar potomek průkopníků, jejichž sen se vytrácel, pro Castel-Bloom je sen tak dlouho mrtvý, že může být jen znovu vyvolán ve své absenci.“²⁶ Tematicky je tak Castel-Bloom spřízněná se Šabtajem a formálně připomíná modernistické koláže Jicchaka Orena a Menaše Levina a hořké satiry Chanocha Levina. Orly Castel-Bloom vyjadřuje spolu s Joelem Hoffmanem a Juvaem Šimonim zoufalství generace, která už nemá sny o sionistické historii. „Nejde o to, jestli píše pro, nebo proti sionistickému metatématu. Spíše, jako ostatní příslušníci téže generace izraelských autorů, píše jednoduše mimo něj.“²⁷

Smadar Šifman upozorňuje na to, že v posledním desetiletí se stal jednou z centrálních narativních látek v izraelské literatuře ženský výchovný příběh. Postavy váhajících hrdinů, snažících se utvářet svoji individualitu ve složitém a náročném procesu formování národa, můžeme v moderní hebrejské próze sledovat od Gnessina, Brennera a Agnona přes Jizhara a Šamira a příslušníky jejich generace, až po Grossmana a Meira Šaleva. Nyní jejich místo zaujaly tázající se a ztracené hrdinky, které jsou nuceny se vymezit před společností, proti mužům v svém životě a proti modelu ženství, který je jim vnucován.

Podle Smadar Šifman²⁸ je třeba zdůraznit jedinečnost ženského výchovného příběhu stvořeného právě ženami-spisovatelkami. Jak už bylo řečeno, všechny tyto autorky vycházejí z odkazu Amalie Kahany-Carmon; zatímco však v osmdesátých letech byl výchovný příběh typu *Lema'ala be-Montifer* (1984) něčím mimořádným, romány a novely autorek jako Orly Castel-Bloom²⁹, Ronit Matalon³⁰, Dorit Rabinian³¹, Jael Hedaja³², Savion Liebrecht³³, Šulamit Lapid³⁴ a mnoha dalších už zaujaly centrální postavení v současné hebrejské literatuře. „Významné místo, které mají ženy-spisovatelky v izraelské próze, činí otázky týkající se ženství, mužství a vlastního sebeurčení centrálnější, než kdy vůbec v hebrejské literatuře byly.“³⁵

Smadar Šifman se soustředí na dva příklady ženského výchovného románu: *Le-Matisse ješ et ha šemeš ba-beten* (*Matisse má v bříše slunce*, 1995) Jehudit Kacir a *Chajej ahava* (*Milostný život*, 1997) Cruji Šalev a pokouší se navrhnout čtení, které zkoumá, jakým způsobem se vypořádává každá z těchto dvou autorek s freudovským narativem o ženách.

²⁵ Shaked, Gershon: *Modern Hebrew Fiction*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press 2000, s. 240.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Šifman, Smadar: *Ha-im ani nimcet: Sipur ha-chanicha ha-naši ecel Cruja Šalev ve-Jehudit Kacir*. Mikan, 2 (2001), s. 125–141.

²⁹ Například *Hechan ani nimcet* (1990); *Dolly City* (1992); *Ha-Mina Lisa* (1995).

³⁰ Například *Ze' im ha-panim elejnu* (*Ten, jenž na nás hledí*, 1995).

³¹ *Simtat ha-škedijot be-Umridžan* (*Ulička s mandlovníky v Oumrijanu*, 1995; anglický název *Persian Brides*).

³² *Šloša sipurej ahava* (*Tři milostné příběhy*, 1997); *Te'unot* (*Nehody*, 2001); *'Eden* (2005).

³³ *Iš, iša ve-iš* (*Muž, žena a muž*, 1998); *Ha-našim šel aba* (*Tatínkovy ženy*, 2005).

³⁴ Šulamit Lapid je známá především detektivními romány s hlavní postavou novinářky a soukromé detektivky Lizzy Badihi, např. *Mekomon* (*Místní noviny*, 1989); *Pituj* (*Svádění*, 1991); *Ha-tachšit* (*Šperk*, 1992); *Chol ba-'ejnajim* (*Písek v očích*, 1997); *Chibuk dov* (*Medvědí objetí*, 2002).

³⁵ Šifman, *Ha-im ani nimcet: Sipur ha-chanicha ha-naši ecel Cruja Šalev ve-Jehudit Kacir*, s. 125.

Oba tyto romány, vzniklé víceméně ve stejné době, představují typ ženského výchovného příběhu z pera mladých autorek a lze je číst jako pokus o vyrovnání se s oidipovským příběhem. V obou románech je znázorněno kritické či rozvratné čtení „freudovského“ textu. Přesto je na první pohled nápadný právě rozdíl mezi těmito dvěma díly. Na jeho základě lze i blíže zařadit Jehudit Kacir do kontextu současné hebrejské literatury, právě v porovnání s tvorbou příslušnic její generace. *Le-Matisse ješ et ha šemeš ba-beten* je ve své podstatě román, který můžeme přiřadit k moderně; Kacir vypráví koherentní příběh, její postavy jsou charakterizovány explicitně a konsistentně a příběh se pokouší udělit smysl tomu, co je vyprávěno. Není pochyb, že její hrdinka-vypravěčka, která prohlašuje, že jejím povoláním je dělat pořádek v chaosu (s. 83) a že její příběh uchová lásku i poté, co milenci zemřou (s. 216), věří ve vykupitelskou moc slova a koherentního textu. Šalev oproti tomu píše postmoderní parodii modernistického výchovného románu. Třebaže jsou postavy charakterizovány z psychologického hlediska, nevede to k porozumění a dokonce ani k možnosti přiřadit hlavním postavám jednoznačný a koherentní význam. Psychologická hloubka postav je zde většinou jen fiktivní či klišovitá. Zápletka je rozptýlená, roztržitá, točí se v kruzích a nikam nevede.

Z hlediska současné hebrejské literatury lze podle Šifman říci, že styl Jehudit Kacir působí dojmem, jako by Orly Castel-Bloom dosud své knihy nenapsala: rozptýlenost děje, kulturní podtexty, psychologie postav a výstavba významu běžné v současné literatuře nejsou v románu *Le-Matisse ješ et ha šemeš ba-beten* patrné. Oproti tomu Šalev píše román „postcastelbloomovský“ – zobrazuje rozptýlený svět, v němž závažná témata jako rodina, kultura či láska nemají jasný či sám ze sebe srozumitelný význam, různé kulturní citace jsou určeny ke zkoumání a opakovanému čtení; Freud a Agnon jsou stejně relevantní i nerelevantní a milostný příběh v jejím podání představuje oidipovský příběh i „prostý příběh“ zároveň.³⁶

³⁶ Tamtéž, s. 126.

2. Jehudit Kacir – nástin života a díla

Jehudit Kacir se narodila roku 1963 v Haifě. Vystudovala literaturu a filmovou vědu na univerzitě v Tel Avivu. V současné době pracuje jako redaktorka pro vydavatelství *Ha-kibuc ha-me'uchad/Siman kri'a* a vyučuje tvůrčí psaní. Tato autorka je považována „za jednu z prudce zazářivších izraelských literárních hvězd“, její knihy se staly v Izraeli bestsellery, a některé si dokonce už našly cestu do základních školních osnov. „A tak zatímco někteří z jejích vrstevníků z generace „nových hlasů“ izraelské literatury, jako Etgar Keret a Gadi Taub, se postupně stali buď kultovními oblíbenci, či zahořklými kritiky, Kacir protančila se svou bizarní senzitivitou přímo do srdce mainstreamu.“³⁷

Dílo Jehudit Kacir zahrnuje několik různých žánrů. Jako řada příslušníků její generace debutovala kratšími prozaickými útvary, jež posléze vedou k románové tvorbě. Vydala několik sbírek povídek a novel (*Sogrim et ha-jam – Zavírají moře*, 1990; *Migdalorim šel jabaša – Majáky souše*, 1999; výběr z jejích povídek a novel, zasazený do prostředí jejího rodného města, byl soustředěn do sbírky *Sipurej Cheifa – Povídky z Haify*, 2005). Dále je autorkou dvou románů (*Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten – Matisse má v břiše slunce*, 1995 a *Hine ani matchila – Zde začínám*, 2003; do angličtiny název překládán jako *Dearest Anne*), na jejichž rozbor se soustředí tato práce. Její další tvorba zahrnuje též tři knihy pro děti (*Ha-piknik šel Amalia – Amaliin piknik*, 1994; *Bu'a 'al gav ha-ruach – Bublina ve větru*, 2002; *Lešachrer et ha-fejot – Osvobodit víly*, 2006) a jednu divadelní hru (*Dvora Baron*, 2000). Podle novely *Schlaffstunde* z její debutové sbírky *Sogrim et ha-jam* byl v roce 1998 natočen film s názvem *Sodot mišpacha (Rodinná tajemství)*, který režíroval Nica Gonen.

Dílo Jehudit Kacir je dobře přijímáno též zahraničním publikem, neboť ačkoli ona sama pojímá své psaní jako pramenící z její identity jakožto Izraelky a ženy, v jejích příbězích jsou všechny emoce a lidské podmínky univerzální. Její romány a povídky byly přeloženy do mnoha jazyků – kromě angličtiny, němčiny a francouzštiny i do španělštiny, portugalské, holandské, turečtiny, ruštiny a polštiny. Tato autorka obdržela řadu prestižních literárních cen, např. Platinovou a Zlatou knižní cenu, udělovanou Asociací knižních vydavatelství, a cenu předsedy vlády (1996). Už její debut byl oceněn cenou *Iton 77*, anonymní cenou *Agudat kompozitorim u-mechabrim (Composers and authors society)* a tvůrčí cenou Keren Tel Aviv. Za román *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* získala Kacir roku 2004 ve Francii cenu WIZO.

Jehudit Kacir ve svém díle zobrazuje propojený a konzistentní svět, v němž nevládne žádná shoda okolností a nic se neděje samoučelně a bezdůvodně. Hlavními postavami jejích příběhů jsou převážně ženy, které ztrácejí svou naivitu, sny a pevnou půdu pod nohama. Většina jejích protagonistek potřebuje vnější podnět k tomu, aby je vytrhl z jejich nečinnosti a dal jejich životu nový směr. Ústředním tématem její tvorby je zklamání lásky a důvěry, ale smrt milostné romance a ztráta iluzí nezanechává její hrdinky zhroucené, nýbrž obnovené; přijmou na sebe zkušenost a znovu nezávislé kráčejí životem dál. Její styl je zcela současný, používá běžný hovorový jazyk, který se ovšem zároveň vyznačuje i velkou dávkou poetičnosti a obraznosti.

Tvorba Jehudit Kacir je charakteristickým vyjádřením literární generace „nových hlasů“ v izraelské literatuře: píše o individuálních životech, nezabývá se velkolepými záležitostmi obrozeného národa. Sama definuje svůj tvůrčí postoj takto: „Psaní je pro mne exorcismem, bitvou s mým strachem, že jsem o něco nenávratně přišla.“ Na otázku, do jaké míry se ve své tvorbě zabývá vnější společenskou a politickou realitou, odpovídá: „Kdysi, když jsem byla mladá, jsem si nikdy nepomyslela, že je třeba, aby se mé psaní dotýkalo současných událostí. Ale v roce 1999 jsem napsala knihu *Migdalorim šel jabaša*, v níž jsem

³⁷ Leibovitz, Liel: *Israeli Culture, From Pop To Avant-garde*. <http://www.mayan.org/category.aspx?catid=1707>.

mluvila o zavraždění Rabina a o změnách v izraelské společnosti. To bylo poprvé, co mě zasáhly aktuální události, ale v nedávných letech – která tu byla jedna z nejtěžších – jsem se převážně nedotýkala aktuální situace, protože mi chybí perspektiva. Literatura není a nesmí být novinářina.“³⁸

Sogrim et ha-jam

Zaměříme se nyní na stručnou charakteristiku dvou sledovaných románů Jehudit Kacir a jejich reflexi soudobou izraelskou literární kritikou, přičemž jako výchozí bod a předobraz mnoha postav a motivů poslouží její debutová sbírka *Sogrim et ha-jam*, obsahující čtyři novely, v nichž se čtenáři poprvé setkávají s autorčinými působivými, mnohobarevnými a bohatými popisy a poetickým jazykem. Oceňováno je zde především obdivuhodné zvládnutí zákonitostí kompoziční výstavby novel a citlivá a vyzrálá narativní schopnost. V každé novele je vyprávěný příběh doprovázen sny, vzpomínkami, filmovou realitou a velkou mírou imaginace. „Značná sofistickovanost ve ‚všívání‘ detailů do komplikovaného tkaniva vzájemných vztahů není na úkor spontánnosti psaní a plnosti lidství; vzestup fantazie, lidský soucit, osvobozující humor, téměř fauvistická barevnost a bohatý, dobře zorganizovaný jazyk zde představují prózu nikoli naivní, nýbrž takovou, která se nestydí být opravdovou literaturou.“³⁹ Přestože tyto příběhy v sobě skrývají i temné stránky, jsou prosyceny takovou hřejivostí, ozdobené doteky sentimentality a kapkami prostoty a bezelstnosti, že vyvolávají u čtenáře spíše smutný úsměv a nostalgii, nikoli sklíčenost.

Menachem Peri upozorňuje na inovátorskou techniku Jehudit Kacir, kterou autorka představuje v těchto novelách a dále ji potom v rozvinutější a propracovanější míře uplatňuje v obou svých románech, *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* i *Hine ani matchila*. Tato specifická technika spočívá v promíšení různých časových úrovní příběhu spolu s podvojností hlavní postavy, jejímž prostřednictvím je předáván příběh. Tato postava má vždy jakýsi svůj protipól, model sebeidentifikace, jehož prostřednictvím bloudí ve fantazii a touží nechat se jí pohltit. Protipólná postava má svůj specifický talent být „průvodcem“ snu a „režírovat“ skutečnost. Hlavní postava přejímá sen protipólné postavy a rovněž se do ní zamiluje. Naděje, již vkládá hlavní postava do svého protějšku a do uskutečnění společného vysněného projektu, se však ukazuje jako iluzorní a vede ke zklamání. Hlavní postava je ponechána ve střízlivé přítomnosti a odsouzena k tomu, aby sama pokračovala v uchovávaní roztříštěného snu; za tímto účelem se obrací nazpět a rozkrývá jednotlivé vrstvy své paměti a svou empatii směřuje k různým podobám sebe samé v různých časových úrovních.⁴⁰

V první novele, *Schlaffstunde*, vypravěčka popisuje svou první lásku z období dospívání, již prožila se svým bratrancem, k němuž po letech promlouvá v tichém monologu. Během letních prázdnin se spolu dvě děti pustí do zakázané romance, objeví sexuální potěšení a zároveň v sobě probudí vědomí temné vzpomínky na *šo 'a*, která je stále přítomná u jejich prarodičů. Ke konci příběhu se vypravěčka, nyní už dospělá žena, setkává se svým bratrancem a jeho těhotnou manželkou, a uvědomuje si, že obětovala svůj vlastní život dětské fantazii o zakázané lásce. Pochopí, že kvůli dětskému snu, který jedině ona sama uchovává v srdci, se vyhýbala tomu, aby žila svůj život naplno.

Na 'alajim šel Fellini vyprávějí o servírce v hotelu, která sní o tom, že se stane filmovou hvězdou, a věří, že může svůj sen uskutečnit s pomocí neúspěšného režiséra, který se kdysi setkal se samotným Fellinim. Romantická fantazie se postupně vytrácí, jak vychází

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Peri, Menachem: *Sogrim et ha-jam* (doslov na zadní straně přebalu knihy). Tel Aviv, *Ha-kibuc ha-me'uchad/Siman kri'a* 1990.

⁴⁰ Tamtéž.

najevo režisérova neschopnost uskutečnit svůj plán, natočit film o své staříčké matce, bývalé herečce.

V novele *Disni'el* promlouvá dcera ke své matce, která leží v bezvědomí na nemocničním lůžku. Proud jejího vnitřního monologu, v němž se plynule prostupuje současnost příběhu a vzpomínky z dětství, odhaluje čtenáři tragický příběh matčiny lásky k rodinnému příteli Michaelovi, romantickému snílkovy, toužícímu vybudovat izraelský Disneyland, a zároveň z něj vyplývá dceřina skrytá empatie k lásce své matky i náklonnost k jejímu milenci.

Poslední novela, *Sogrim et ha-jam*, vypráví příběh zakřiknuté učitelky Ilany, která si udělá den volna a jede do Tel Avivu, aby tam mohla strávit příjemný den plný drobných potěšení a především se sejít s Tami, přítelkyní z dětství, nyní úspěšnou herečkou. Také zde se prolíná rovina vyprávěného příběhu s retrospektivními odbočkami, líčícími hrdinčino dětství v Haifě. Její výlet, do nějž vkládá velké očekávání, je však poznamenán neustálým rozčarováním, jež vyvrcholí zklamáním z lhostejnosti milované přítelkyně, která zapomene na domluvenou schůzku. Když se sladká iluze rozpadne, zůstane Ilana, podobně jako hrdinky ostatních novel, sama se svými vzpomínkami a představami.

Všechny závěrečné situace v příbězích jsou prostřednictvím snového vzestupu a letu vzduchem (jako u hrdinky v závěru novely *Sogrim et ha-jam*) a symbolu moře, který značí erotickou touhu, vybudovány jako otevřené a mísící se se souvislostí smrti, neboť vzlet znamená i ztrátu pevné půdy pod nohama, plavbu k „nebeskému Hollywoodu“, a sílící moře může být též „katastrofou“ a povodní. Postavy v závěru příběhů připomínají podle M. Periho „trosečníky, kteří se zachránili na pustém ostrově a mávají rukama na letadlo“⁴¹. Snový svět se v této knize vždy spojuje s vedlejšími iluzivními světy, jako jsou filmy, divadlo, opera, obraz, hry atd. Základ rafinovanosti knihy spočívá v přeměnění prostor příběhu v jakýsi zrcadlový sál, kde se vidíme jednou jako mladí a podruhé jako staří. Takříkajíc protikladné světy jsou vlastně variacemi vystavenými z týchž detailů. Stav rozčarování, k němuž u hrdinů na konci příběhu dochází, je předeslán množstvím předcházejících skrytých detailů (včetně narážek prostřednictvím aluzí literárních děl a filmů). Každý svět se naplňuje navzájem protikladnými detaily – dětství souvisí s objevováním smrti a všichni staří lidé jsou svým způsobem „dětmi“; v novele *Na'alajim šel Fellini* je popis depresivního hotelu plný detailů z Felliniho filmů, včetně jména psa; v novele *Disni'el* je prostředí nemocnice prosycené detaily z Disneylandu a televize; a ve *Schlaffstunde* běží na hřbitově mezi náhrobky těhotná žena za svým kulatým fialovým kloboukem vznášejícím se ve větru.

Josef Oren shrnuje svoji esej o souboru novel *Sogrim et ha-jam* předpovědí ohledně dalšího tvůrčího vývoje Jehudit Kacir: „Tato epická vyzrálost, schopnost rozvržení krátkých i dlouhých příběhů, dovoluje odhadovat, že brzy bude plodem jejího psaní první román. Dokazuje to mimořádná blízkost zápletky a narativních prostředků v novelách *Disni'el* a *Schlaffstunde*. Kdyby tyto dva příběhy stály jeden za druhým už v této sbírce, přesně v tomto pořadí, bylo by lze vycítit žhavé jádro, z nějž může Jehudit Kacir čerpat zápletku pro svůj první román.“⁴² Oním románem, který byl skrytý ve výše zmiňované dvojici autobiografických příběhů z její první knihy, je podle Orena právě *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten*. Různé životopisné detaily hrdinů těchto dvou příběhů jsou identické s životopisnými detaily hlavní hrdinky románu a zápletky se v obou případech soustředí na milostné téma.

⁴¹ Tamtéž; citát pochází z novely *Schlaffstunde*, s. 35.

⁴² Oren, Josef: *'Aza mi-mavet ahava. Apirjon*, 41 (1996), s. 21.

Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten

První román Jehudit Kacir popisuje smyslný vztah milostné závislosti mezi dvaadvacetiletou dívkou a dvakrát tak starým mužem. Je to též příběh ženy předurčené k literární dráze, která poté, co tato láska skončí, přetvoří svou zkušenost v tvorbu. Hlavní hrdinka, Rivi Šenhar, studuje na univerzitě v Tel Avivu a ve volném čase sleduje staré filmy ve filmovém klubu, listuje zaprášenými knihami ve starém knihkupectví a hledá samu sebe a své bytostné poslání, které spatřuje ve spisovatelské dráze. Jednoho večera, když se vrací z kina, vedle ní zastaví auto a řidič jí podá okénkem růži. Toto náhodné setkání, které zní jako zápletková laciného romantického příběhu, se rozvine ve skutečnou lásku mezi Rivi a Jigalem, ženatým mužem, který je profesorem matematiky a vládne neobyčejně rozsáhlými vědomostmi o literatuře, historii a umění. Jigal hraje v Rivině životě roli vzdělaného milence, který jí otevírá dvířka do světové kultury a současně slouží jako otcovská postava (Rivin vlastní otec odešel z domova a ona tento jeho čin interpretuje jako opuštění a zradu dcery). Milostný příběh Rivi a Jigala kulminuje v průběhu jejich tří společných cest po krásách a památkách Itálie, Francie, Egypta a Španělska. Nicméně tato aféra je odsouzena k zániku a uvádající vztah je provázen umíráním Riviny matky, kdysi krásné ženy, jejíž krásu postupně ničí rakovina, která v ní bují. Po matčině smrti a po rozchodu s Jigalem zahajuje Rivi svou cestu znovu, prostřednictvím psaní příběhu o těchto událostech, skrze nějž zachraňuje svou lásku od banality a zapomnění a uděluje jí tak nesmrtelnost.

Oren poukazuje na to, že při srovnání prvních dvou knih vychází najevo znatelné vylepšení autorčiny narativní schopnosti. Román podle něj zrcadlí spisovatelský talent o několik stupňů převyšující překvapivou narativní schopnost předvedenou v souboru *Sogrim et ha-jam*. Zápletková se přirozeně rozvíjí a je úspěšně zvládnuta. Charakteristika postav je propracovaná a jejich duševní svět naznačuje jejich jasnou reálnou podstatu. I scény příběhu v románu jsou podle Orena ucelenější a prostší než v debutových novelách, současně s větší mírou preciznosti jazykové vyjadřování, které tím ovšem neztrácí na hladkosti a pestrosti. Román *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* tak dobývá Jehudit Kacir centrální postavení nejen ve čtvrté generaci izraelské literatury, generaci „nových hlasů“, nýbrž jí zajišťuje rovněž prestižní postavení v první řadě izraelských spisovatelů všeobecně.⁴³

Přesto většina kritiků vyjádřila nad románem své zklamání. Jehudit Kacir byla obviněna z toho, že napsala triviální a sentimentální román, který bude vyhovovat většinovému čtenářskému vkusu, a tak se stane bestsellerem. Například Rut Laufer v recenzi tohoto románu s příznačným názvem *Spousta jídla, vína a krve* píše, že čtenáři a kritici by možná hodnotili tuto knihu jinak, kdyby ji nezařadili do jména známé spisovatelky. Poukazuje na to, že kniha oplývá všemi tématy nutnými k tomu, aby se co nejlépe prodávala: zrada, pohlavní styky, lesbické zkušenosti, romantické namlouvání, srdcervoucí rozchody, smrt na rakovinu, traumatická dětství, těhotenství s neznámým otcem, které končí potratem, snové výlety do celého světa, množství odkazů na spisovatele, básníky, skladatele a malíře. „Ale příběh vytvořený z této pokladnice témat je prostý (samozřejmě ne v agnonovském významu), předvídatelný a schematický.“⁴⁴ Autorce se podle ní v celé knize nepodařilo osvobodit se z pout banality a vložit do příběhu minimum původnosti, jednoty a autenticity, které by změnily tento banální příběh v něco víc.

Laufer dále kritizuje stereotypnost a nevěrohodnost postav. Nejhuře v tomto směru podle ní dopadl „dokonalý hrdina“ Jigal: „Obsesivně pije a kouří a pronásleduje mladé dívky, obsesivně je miluje a zavrhuje a přilnul ke své ženě, která ho frustruje a ztrpčuje mu život skutečně se stejnou obsesí. Navíc k tomu všemu je profesionální vzdělanec. Plynne cituje Šlonského a Pena, podle dvou slov pozná biblický verš a dokonale ovládá dějiny umění,

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Laufer, Rut: *Hamon ochel ve-jajin ve-dam*. 'Iton 77, 184 (1995), s. 8.

archeologie a historie Egypta a mnoha jiných zemí; a není romantičtějšího, citlivějšího, žárlivějšího a vynalézavějšího svůdníka, než je on. Je i bohatý a dobrý v posteli. Zkrátka je výjimečný a dokonalý, až na to, že na konci – jak překvapivé – zmizí a přejde k jiné mladé holce a podá jí květinu z okénka auta, aby začal novou lásku.⁴⁵ Také Rivi hodnotí kritička jako naprosto typizovanou postavu, s níž se v průběhu celého příběhu hrdinka identifikuje s udivující přesností: pláče na správných místech, je šťastná na očekávaných místech a dokonce i své psaní definuje těmi nejpředvídatelnějšími slovy. Výstavbě postavy Rivi podle ní jen škodí uplatňování známých psychologických pravd (například o tom, že dívka, kterou otec v dětství odvrhl, si opakovaně bude vybírat „otcovské“ typy, které ji dříve či později odvrhnou jako její otec), protože opakovaně popírají její jednotu. O něco lépe Rut Laufer hodnotí vedlejší postavy, například tetu Tchiju či majitele knihkupectví Goldeny, které „přinejmenším nehovoří v heslech a citátech“ jako Jigal a Rivi a jsou charakterizovány o něco přesvědčivěji a živěji.

Podle Rut Laufer je „infikován plochostí, konvenčností a navíc nedostatkem uvěřitelnosti“ pohnutek a jednání hrdinů celý tento milostný příběh, snad kromě dvou posledních kapitol, věnovaných z největší části nemoci a smrti Riviny matky, které trochu přesahují všeobecnou schematičnost a plochost: „Třebaže jsou také vytvořeny z běžných melodramatických látek, je v nich jakýsi pocit věrohodnosti a jednoty zážitku, který většina kapitol postrádá.“⁴⁶

Laufer kritizuje též jazyk románu, který charakterizuje jako prostý až plochý, občas okrášlený slovy či výrazy, které vybočují z celku, a zdají se proto vynucené a cizorodé. Dále mu vytýká přetíženost více či méně známými jmény básníků, herců, spisovatelů a uměleckých děl, což podle ní vyvolává ve čtenáři pocit, že jsou to jen zbytečné ozdoby, jimiž spisovatelka demonstruje své vědomosti. Jako nepřesvědčivé a zbytečné hodnotí též názvy kapitol vytvořené z literárních citátů a rozsáhlé, téměř vyčerpávající popisy cest milenců v líbivých obalech umění a kulinářství Itálie, Španělska a Egypta. I kdyby tyto prvky měly přispět ke kondenzaci a metaforičnosti příběhu a zmnožení jeho významů, samotný text podle názoru kritičky patřičné výklady neposkytuje ani se o ně neopírá.

Přesto i Rut Laufer v závěru své kritiky připouští, že román *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* není kniha vyloženě špatná, alespoň v poměru ke kvalitě současné izraelské prózy, v jejímž středu si právem získala dobré místo. Při srovnání s první knihou Jehudit Kacir se však zde podle jejího názoru vytratilo to „cosi“, co v souboru novel *Sogrim et ha-jam* znamenalo příslib z autorčiny strany – „talent, jistá původnost a vize“.⁴⁷

Oren ovšem jde ve své analýze tohoto románu poněkud hlouběji, a tak namítá, že pouze pokud jej definujeme jako romanci, milostný příběh, který má dvě ohniska, mezi nimiž není nutně vztah: lásku a smrt, pokud se ve výkladu soustředíme na známý věk milenců, zdůrazníme milostné cesty dvou hrdinů po turistických místech a poukážeme na časté zmínky na tvorbu jiných umělců z oblasti literatury, malířství i filmu, pokud zaměříme pozornost na četné popisy milostných hrátek a na přehnané použití obrazného jazyka – pokud všechny tyto složky budeme posuzovat samostatně, pak je zdánlivě možné dojít k závěru, že první román Jehudit Kacir je opravdu zklamáním a komerčním dílem, které vzešlo z pera zručné a talentované spisovatelky. „Hodnocení románu se zcela změní při čtení, které nerozvádí banální literární tradici každého prvku děje, nýbrž poukazuje na oprávněnou integraci všech těchto složek v zápletku, která je komplexní z literárního hlediska a obhájitelná argumenty z hlediska myšlenkového.“⁴⁸

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž, s. 42.

⁴⁸ Oren, *Aza mi-mavet ahava*, s. 21.

Hine ani matchila

Druhý román Jehudit Kacir je příběhem výjimečné a dramatické lásky, který se odehrává v Haifě, maloburžoazním provinčním městě na Karmelu, a je zasazen do pozadí tvořeného klíčovými politickými událostmi v Izraeli konce 70. let. Jeho hrdinkou je opět Rivi Šenhar (stejně jako v románu *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten*), nyní vdaná osmatřicetiletá spisovatelka a matka dvou dcer. Román začíná pohřbem Riviny bývalé učitelky literatury na střední škole, Michaely Berg. Po pohřbu se Rivi rozhodne najít své deníky, které zakopala na hoře Karmel před více než dvaceti lety. Převážná část románu sestává ze čtyř deníkových sešitů, které Rivi psala mezi svými třinácti a sedmnácti lety a nyní se je v průběhu jednoho večera a noci roku 2001 znovu odvažuje číst.

Po vzoru Anny Frankové se Rivi tehdy rozhodla psát deník v dopisech, v nichž se obrací k Anně coby své imaginární přítelkyni a sama se podepisuje Kitty, což je jméno fiktivní adresátky dopisů Anny Frankové. Při četbě deníků se odhaluje tajný vášnivý milostný vztah mezi učitelkou Michaelou a nezletilou studentkou Rivi, trvající dva roky, během nichž Michaela, která je vdaná, otěhotní a porodí syna. Příběh sleduje krůček po krůčku utváření identity dospívající dívky, odcizené svým rozvedeným rodičům, která dychtí po lidském kontaktu a po poznání, je otevřená všemu, co život přináší, a jejím snem je stát se spisovatelkou. V průběhu psaní deníků se Rivi rozvíjí po stránce sexuální, citové i literární. Proto je to také příběh o vztahu mezi tělesnou touhou a touhou po slovech, které jako by prýštily ze stejného pramene. Právě když se rýsuje konec milostné aféry Rivi s její učitelkou, její matka nachází deníky a předloží je řediteli školy. Rivi striktně popře jakékoli erotické vztahy a prohlásí, že deníky jsou výplodem její fantazie, pouhým spisovatelským pokusem. Nicméně Michaela je donucena opustit školu, kde vyučuje; spolu s manželem a synem odjede z Izraele a přestěhuje se do New Yorku. Zbývající části románu popisují Rivin zápas s nekonvenční minulostí a s Michaelinou problematickou a složitou povahou. Mnohokrát se zrcadlící detaily spolu s perspektivou roku 2001 umožňují víc než jediný náhled na události a uvažovat například o tom, zda máme před sebou příběh o velké a jedinečné lásce, nebo příběh o zneužití.

Druhý román Jehudit Kacir taktéž vyvolal pestrou škálu reakcí: od víceméně nadšeného přijetí, po různé výhrady, ať už k výběru velice kontroverzního tématu, či k literárnímu ztvárnění, až po jeho naprosté zavržení. Podle názoru zástupců první skupiny, například Menachema Periho, je velkým přínosem knihy nejen prolomení přijatých hranic hebrejské literatury v popisu erotických scén, zobrazených s velkou dávkou vkusu a imaginace, nýbrž také ve výjimečném a fascinujícím zacházení s jazykem. Aviad Kisu hodnotí tuto knihu jako jeden z nejkrásnějších milostných románů napsaných v hebrejštině a rozhodně jako nejlepší hebrejskou knihu o lásce mezi stejným pohlavím. Přestože se děj románu zdá na první pohled kondenzovat všechno odporné a nemravné v izraelské próze – „měšťácká spisovatelka vytáhne ze země své dívčí deníky, v nichž zvěčnila svůj lesbický románek se svou učitelkou prostřednictvím fiktivních dopisů Anně Frankové“ – Jehudit Kacir zásluhou svého talentu dokázala i na tomto velmi ošidném poli, kde to na devadesát procent pouze „páchne zneužíváním“, najít „deset procent milosti“ a toto nebezpečné a komplikované téma podat čistým a zároveň podmanivým způsobem.⁴⁹

Také Josef Oren oceňuje literární kvality tohoto románu, ať už brilantně a lehce zvládnutou výstavbu děje, scenerií, postav a dobového pozadí, tak bohatý a estetický jazyk. Po literární analýze ovšem podrobuje tuto knihu i morálnímu soudu a upozorňuje na nebezpečí, které se v ní skrývá. Jelikož se Jehudit Kacir v tomto románu zabývá sexuálními vztahy z hlediska zákona zakázanými – což je jednak vztah mezi dospělým a nezletilým a

⁴⁹ Kisu, Aviad: *More tov – more le-chajim*. <http://e.walla.co.il/?w=/1000/434664>.

potom vztah mezi učitelem a žákem, není podle jeho názoru možné odhlédnout od případného škodlivého vlivu této knihy v liberální atmosféře panující v současném Izraeli, a to zvláště vzhledem ke dvěma skupinám čtenářské obce: první z nich je mládež, která dosud nemá pevně utvořenou svoji osobní morálku, a tou druhou lidé, kteří jsou sice už dospělí, ale jejich morálka zůstává nadále labilní. „Obě tyto skupiny mohou mít sklon oceňovat mladický postoj Rivi, jak zaznívá v jejích denících, a ignorovat stanovisko pozdější, ambivalentní, které zaznívá v epilogu.“⁵⁰ Jak dále píše Oren, toto nebezpečí by bylo menší, kdyby byla kniha špatná po literární stránce, napsaná bez talentu či nevkusně, ale tak tomu není – příběh je čtivý, postava vypravěčky-hrdinky vyvolává ve čtenáři empatii, a dokonce i popisy milostných aktů mezi Rivi a Michaelou jsou formulovány relativně zdrženlivě a cudně; a právě literární kvality románu dodávají jeho kontroverznímu obsahu na závažnosti. „Když se v románu takové vlastnosti a kvality literárního ztvárnění pojí s příběhem, který má provokativní povahu a je definován nietzscheovskými myšlenkami z úst nonkonformní postavy, má velkou šanci překonat váhavou distanci Rivi v epilogu ohledně ‚vztahů přesahujících věk a vztahů mezi příslušníky téhož pohlaví‘. Naopak, změnil ho v kultovní knihu pro určitý druh dospělých a pro mládež ve věku Rivi, když se zapletla do Michaeliných sítí, a takové nebezpečí bude nejen proti vůli spisovatelky, ale též mimo její vliv.“⁵¹

Oproti tomu někteří kritici, například Gavriel Moked, kritizují spíše koncepční i jazykovou nevyváženost tohoto románu. Nejvíce sice také oceňuje autorčin talent utvářet „krásné mikrostruktury“ – poetické věty či pasáže popisující zážitky ze života mladých lidí či krajinu Karmelu; autorka však podle něj nezvládá vybudovat román jako celek, hlouběji popsat izraelskou společnost či psychologii postav; „stvořit či rekonstruovat společenské a psychologické universum“. V tom Moked spatřuje ústřední problém tohoto díla. Příběh lesbické lásky se mu na rozdíl od Orena či jiných kritiků jeví jako něco sekundárního a nepodstatného, jako pouhá uměle nalepená vrstva, která v ničem nemění efektivní dosah románu. Do stejné kategorie řadí i epistolární techniku a „nemístnou, popuzující a disonantní“ propojenost s dopisy Anny Frankové, která je pouhým literárním trikem; oba tyto prvky mají podle Mokeda pravděpodobně učinit román zajímavějším a přitažlivějším. Další nevyváženost vidí v různých úrovních autorčina jazyka: některé úseky, například erotické popisy, psané nízkým a hrubým jazykem, nejsou slučitelné s poetičností a vznešeným vlastenectvím pasáží jiných. Kvůli všem těmto rozporům kniha podle Mokedova názoru nedokáže přesáhnout rámeček jakési „pohádky o krásné buržoazní mládeži“ na pozadí poklidného života maloměstského Izraele sedmdesátých let, v období mezi jomkipurovou válkou a intifádou.⁵²

Podle ještě radikálnějších názorů se všechny morální otázky a psychologické pozadí, které se na první pohled skrývají pod provokativním tématem, stávají irelevantními, když se ukáže, že tento román je prostě a jednoduše nevkusný, že není ničím víc než pouhým „deníkem gymnazistky“. Například Tali Šamir zdůrazňuje, že v knize je nakumulováno všechno, co se požaduje od studentského románu pro dospívající: „rozvod, krvavý podpis v kalhotkách, první joint, objevování sexuality, domácí úkoly a můj drahý deníček“. Ohledně literárního zpracování jsou tu Jehudit Kacir vytýkány převážně tytéž věci jako v negativních kritikách jejího prvního románu: malá míra uvěřitelnosti postav a děje, afektovanost metaforického jazyka, nadužívání historických odkazů, jmen, citátů a úvah o „hodnotné“ literatuře, často bez jakékoli souvislosti s dějem, „které nám mají ukázat, že naše dvě lesbičky a spisovatelka jsou kulturní, vzdělané, citlivé a výjimečné, nejenom prostě úchylné“.⁵³

⁵⁰ Oren, Josef: „*Hine ani matchila*“ – Jehudit Kacir. In: J. Oren, *Ha-sifrut ha-jisra'elit bi-šnot ha-intifada*. Rišon Le-Cijon, *Jachad* 2005, s. 126.

⁵¹ Tamtéž, s. 127.

⁵² Moked, Gavriel: *Sifrut karmelit li-vnej ne'urim*. 'Achšav, 69–70 (2005), s. 375–376.

⁵³ Šamir, Tali: *Joman ha-gimnazist*. <http://e.walla.co.il/?w=/1000/434627>.

4. *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten*

Základní charakteristika koncepce románu

„Mladá žena potká ženatého muže, který je dvakrát tak starší než ona. Nejdřív ho nemiluje. Potom ho miluje až příliš. Cestují, vracejí se, rozcházejí se. Nemůže na něj zapomenout,“ tak shrnuje zápletku hlavní hrdinka Rivi. Jigal, ženatý muž, byl pro Rivi příslibem věčného pouta, které se roztránilo. Po mnoha letech se Rivi rozhodne vyprávět o svém milostném vztahu s Jigalem, k čemuž přičleňuje druhý základní příběh, o umírání své matky na rakovinu. Tato dvě ohniska jsou provázána různými jednotlivými epizodami.

Úvodem je třeba upozornit na základní formální strukturu knihy. Román *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* se skládá z osmi kapitol. Každá kapitola nese název převzatý z básně či jiného literárního zdroje, který je funkčně zapojen přímo do textu příslušné kapitoly. Z hlediska děje se v knize střídají kapitoly popisující vývoj vztahu mezi Rivi a Jigalem v jejich domovském prostředí s kapitolami, jejichž obsahem je popis cest dvou hlavních hrdinů – po Itálii a Francii, po Egyptě a po Španělsku.

Hlavní hrdinka Rivi figuruje v románu ve dvou funkcích a dvou časových rovinách. Jednak slouží jako objektivní a vševědoucí vypravěčka událostí svého života v mládí. To se odehrává v čase psaní příběhu, v odstupu, který je často definován slovy „po mnoha letech“. Za druhé Rivi vystupuje jako vyprávějí hrdinka, která na události oněch let reaguje subjektivním posouzením, přímo v čase, kdy se vyprávěné odehrává. Pomocí těchto dvou podob vypravěčky a přechodů z jedné časové roviny do druhé je vystavěno prvních sedm kapitol románu. Z nastolené koncepce se však vymyká kapitola osmá, poslední (s. 189–216), pojednávající o Rivině matce umírající na rakovinu. Ta je podávána kompletně v první osobě prostřednictvím Rivi-postavy, která vede po celou kapitolu vnitřní dialog s matkou, na niž se obrací v osobě druhé.⁵⁴ O možných důvodech tohoto poetického rozhodnutí bude pojednáno níže.

Riviny tvůrčí postupy

Leon Yudkin v úvodu své analýzy románu *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten*, který je podle jeho názoru konstruován pomocí techniky „memorializace“, píše: „(...) milostný příběh není jen zaznamenáván dlouho poté, co události proběhly, ale vyhledáván, upevňován ve paměti, připomínán“⁵⁵. Postava Rivi se „po mnoha letech“ odhodlává vydat se na cestu znovu od začátku, tentokrát prostřednictvím rekonstrukce vzpomínek a psaní románu, kde může učinit sama sebe hlavní postavou; oproti skutečnému životu zde má moc ve svých rukou a svobodu „zaplést nás znovu dohromady“, sama tvořit svoji skutečnost a svůj příběh. Proto Rivi často definuje svůj přístup k tvorbě slovesy, jimiž dává najevo svoji svrchovanou moc ve sféře příběhu: uchvátit (výjevy, vzpomínky, barvy, chutě, vůně) a uvěznit (do slov) – s. 121, ulovit a uloupit (s. 162), uvěznit Jigala (s. 13), ukrást si ze všeho, co projde kolem (s. 103). Minulé události jsou sice pro Rivi-vypravěčku primárně závazné, ale svoboda vyprávění, tvůrčí licence, kterou potom má, poskytuje příběhu jeho rozlet a vizi.

Nejvýstižněji je tento její přístup k tvorbě vyjádřen v pasáži, kdy si nechává od Jigala vysvětlit teorii kvantové fyziky. Rivi na jeho výkladu, jemuž příliš nerozumí, nadchne především myšlenka, že „skutečnost sama se nekloní ani k té, ani k oné straně, a co se nám

⁵⁴ Za předobraz této kapitoly lze považovat novelu *Disni'el ze Sogrim et ha-jam*, která je celá vystavěna jako promluva dcery k matce, jež leží v bezvědomí na nemocničním lůžku.

⁵⁵ Yudkin, Leon: *The New Israeli Novel*. In: *Public Crisis and Literary Response: The Adjustment of Modern Jewish Literature*. Paris, Les Éditions Suger 2001, s. 143.

odhaluje, záleží na našem rozhodnutí, co my sami chceme změřit, neboť svět a lidé v něm existují díky těm, kdo je pozorují, a záleží jen na nás, jakou část si zvolíme k pozorování, jako Picassovy obrazy, které předtím viděla v muzeu, jako by nazírání na něco mohlo změnit její chování a dokonce i její duševní stav“ (s. 57). Příběh jako by byl určen k tomu, aby dodatečně ustanovil skutečnost, nejen ji rekonstruoval, a vrcholem je, když Rivi uvažuje, že kdyby učinila ze zájezdu po mumifikovaných egyptských památkách ve svém příběhu fiktivní cestu do Polska, „možná by to také pokračovalo jinak a možná i jinak skončilo“, jako by zobrazení mohlo zpětně změnit samotnou skutečnost a ne jen její obraz.

Za vyprávěním příběhu lze odkrýt další postup: aby vyvolala dávno zasuté vzpomínky, pomáhá si Rivi-vypravěčka při psaní tím, že si prohlíží fotografie, tedy symboly minulého dění, které je už pevně dané, zafixované, ukotvené; na jejich základě se však mohou rozvíjet další a další asociace. Zvláště dění v kapitolách, které vyprávějí o společných výletech Rivi a Jigala, je často konstruováno pomocí vstupů dospělé Rivi z roviny „po mnoha letech“, která si na pomoc své paměti vytahuje fotografie a probírá se jimi. Totéž činí i Rivi ve sféře příběhu, pokud se chce dobrat smyslu událostí, který jí v daném bodě zatím uniká. Fotografie, které hlavní hrdinové na svých cestách pořizují, se stávají znamením a trvalou památkou formativní fáze Rivina života. Jejich prostřednictvím se otisk v paměti stává životním faktem a ustanovuje se jeho skutečné bytí: „Často se bude dívat na jejich fotografie – co mi ještě kromě nich zbývá – tady je Sienna rodící se ve zlatě pod pásem mraků, modrá, bílá a šedá se k sobě tisknou, a na vrcholu věže měděný zvon. A jen Angeličiny kalhotky, maličkou červenou skvrnku, se mi nepodařilo zachytit foťákem, bude litovat, jako by nebyly“ (s. 43). Rozdíl mezi fotografií coby pouhou kopií skutečnosti a obrazem coby umělecky přetvořenou skutečností je vyjádřen Jigalovými slovy, jimiž definuje Rivin tvůrčí přístup: „Ale ty nefotíš, (...) ty maluješ, a právě to se mi na tobě tak líbí – ty nepochybuješ, že tvoje obrázky jsou reálnější než fotografie, vlastně ne, pro tebe jsou ty obrázky skutečnost sama“ (s. 112).

Při vyprávění o dědičném onemocnění rakovinou žen ve vlastní rodině Rivi uvažuje nad tím, „proč se pokouším hledat významy tam, kde nejsou, jako by to bylo moje povolání, vždycky dělat pořádek v chaosu“ (s. 83). Skutečně, příběh je jakoby znovu stavěn z jakési temné a neuspořádané matérie vzpomínek a minulých zážitků, přičemž minulé události jsou využívány jako pokračování a podobenství minulého příběhu, či jsou přizpůsobovány příběhu budoucímu. Svoboda příběhu dovoluje Rivi-vypravěčce zasazovat události do scenerií zvolených podle vlastní libosti a též jí umožňuje změnit každý reálný detail v metaforu budoucího dění, které dosud v čase chronologického postupu příběhu neproběhlo. Dialogy překypují citáty a také značná část dění je „citací“ – hrdinům vše připomíná nějaký film, příběh či obraz. Rivi cítí, že „to všechno už se mockrát stalo, v jiném životě“, a do skládanky svého příběhu postupně doplňuje nespočet detailů o minulých událostech, které podle jejích představ někde, „v jakémisi světě velmi podobném našemu“, dál probíhají, i když v reálném životě skončily smrtí či rozchodem.

Psaní je pro Rivi prostředkem boje proti bolesti, zániku, smrti, „vágnosti života“. A postupné vytváření jejího příběhu, který osciluje mezi pozorováním ze stále větší blízkosti a opětovným doplňováním chybějících dílků do skládanky, je neustávajícím bojem (či hrou) se selhávající a svévolnou pamětí, která odmítá některé věci vydat. Proto Rivi opakovaně přiznává, že si občas vymýšlí, svévolně lže, dotváří si detaily, všechno zveličuje oproti tomu, jak se to odehrálo ve skutečnosti. Pokorně přiznává, že její vymýšlení jí možná slouží k tomu, aby se utěšila a aby zapoměla; zároveň si však nakazuje, že „na některé věci je zakázáno zapomenout“. Pomocí vydírání své paměti, která uchovává fakta ledabyly, usiluje dobrat se v průběhu psaní řešení klíčových otázek, týkajících se především všeho, co souvisí s počátkem, koncem a motivací jejího vztahu s Jigalem, a dále důvodů rozpadu manželství svých rodičů a přerušení kontaktů s otcem. Říká: „Nepamatuju si, jen ty pocity jsou do mě vryty, jako se do nás věci vrývají, když jsme velmi mladí, když jsou duše a život jednotné.

Zbytek jsem zapomněla; jsem vizionářský snílek, úmyslně lžu, kradu si ze všeho, co projde kolem, bojuju s duchy zemřelých“ (s. 103). Vypravěčka Rivi opakovaně přiznává, že si tu a tu věc možná vymyslela na základě čehosi – pocitu, výjevu – který se do ní nesmazatelně vepsal.

Například na konci šesté kapitoly, kdy Jigal začne náhle vyprávět o synovi, k jehož početí došlo umělým oplodněním a ve dvou měsících náhle nevysvětlitelně zemřel, vypravěčka Rivi vstupuje na konci jeho tragického příběhu, který je navíc klíčem k poutu mezi Jigalem a jeho ženou Galjou, po němž ona ve svých vzpomínkách dlouho pátrá, z perspektivy času vyprávění „po mnoha letech“ touto zpochybňující úvahou: „A možná chlapeček Jotam existoval jen v mé představě, bude psát, možná jste se o něj nějaký čas pokoušeli a pak jste to vzdali, žijete celá léta bok po boku jen s jedním synem, dokud jsem vám nevymyslela těhotenství a porod a smrt v kolébce, protože jak by jinak bylo možné, žes ke mně nepřišel a že jsi plakal, protože ten pláč byl skutečný, i ta zimnice a ukrutné bolesti břicha“ (s. 164).

Rivina metoda dotváření bílých míst, které paměť odmítá vydat, je nám nejmó výrazněji zprostředkována jejím úvodem k jednomu dialogu o její bytostné potřebě psát: „Už si nevzpomene, kde k tomu rozhovoru došlo, a náhle se zaraduje, že si může vybrat scenerii podle vlastní libosti; mohl se odehrát v chrámu v Luxoru s mohutnými sloupy, na něž v minulém století vyškřábali svá jména turisté z Evropy, nebo v kavárně v zahradě hotelu, květy bugenvilií se sklánějí nad nimi v lehkém vánku jako hrozny motýlů, anebo v posteli, před milováním nebo po něm, vždyť tenkrát plakala...“ (s. 112).

Z obou těchto úryvků vystupuje jako základní kostra Riviných vzpomínek: to, co zůstalo do duše nejsilněji vryto, je pláč, anebo bolest, útržek rozhovoru, závan vůně, odlesk světla. Zbytek je vytvářen znovu a znovu a může se objevovat pokaždé v jiném přestrojení. Proto je každý na první pohled triviální dialog v románu určen k opakovanému čtení. Vágnost života je příběhem jakoby vykoupěna, když se detaily změní ve vzájemné reflexe sebe samých a postavy v analogie jedna druhé.

Rozdíl v přístupu k psaní z hlediska Rivi-postavy a Rivi-vypravěčky

Rivi-postava dává od počátku románu najevo svůj zájem o literaturu a definuje jako svou životní touhu a poslání stát se spisovatelkou, k čemuž skutečně ve sféře příběhu dochází – přibližně v době, kdy začíná tušit, že její vztah s Jigalem je nevyhnutelně odsouzen k zániku, si začíná plánovat, že napíše příběh o nich dvou, „namísto dítěte, které spolu nebudeme mít“ (s. 162).

Z perspektivy „po letech“ předkládá Rivi dva důvody, proč tak činí: chce ho uvěznit na jednom místě, „aby nerušil její nový život s jiným mužem a také aby na ni nemohl zapomenout“ (s. 13). Ve své podobě coby hrdinky příběhu, tedy v době, když je jí dvaadvacet a je zamilovaná do Jigala, a ještě předtím, když psala básně a byla zamilovaná do svého učitele literatury Benjamina Kenana, oceňuje především schopnost spisovatele ohromit čtenáře a udělat na něj dojem překvapující zápletkou fiktivní představivosti: vykreslení výjimečných postav zakoušejících extrémní a jedinečné situace. Její aspirací tedy bylo dosáhnout toho, co je vykresleno v jejích očích jako základ spisovatelského úspěchu: vyvolat barvitě pocity u čtenáře. Ve sféře vyprávění, kdy formuluje své názory na psaní z pohledu svých dvaadvaceti let, hodnotí umění jako prostředek k překročení všech hranic a vytváření jiné reality, která se pohybuje „na pokraji víze a noční můry“; jinými slovy, obdivuje především „schopnost umění vytvořit totální iluzi“⁵⁶. Uvažuje dokonce o tom, že jejím posláním je „vystavět svůj život jako zajímavý a poutavý román“ (s. 8). Ve svých dvaadvaceti letech formuluje Rivi své umělecké ambice takto: „Chtěla bych změnit to, co ulovím a

⁵⁶ Oren, Josef: *'Aza mi-mavet ahava. Apirjon*, 41 (1996), s. 23.

uloupím, ne jenom ve slova, ale v obrazy a zvuky, chtěla bych, aby ten, kdo bude číst moje příběhy, také cítil, jako by mu ruka s malou kapesní baterkou osvětlovala temné kouty, smutek, strach a stesk, chápeš?“ (s. 162).

Rivin tehdejší povrchní náhled na literaturu a umění vůbec je vyjádřen v jejím svědectví o excitovaném postoji před Matissovým obrazem: „A chtěla jsem, aby tento okamžik neskončil, abychom navždy stáli spolu v srdci Paříže před vši touto červení a ty mi znovu a znovu říkal tu větu, která ve mně škrábe jako střípek z modrého skla, Matisse má slunce v břiše, Matisse má slunce v břiše, která mi i teď, po letech, přivodí takový třas, jako bych ji slyšela poprvé“ (s. 51). Dokonce si umínuje, že Matissův obraz bude zdobit desky její první knihy (s. 172). Musely uplynout roky, aby si Rivi utvořila jiné poetické nazírání se zřetelem k roli umění, a psaní vůbec. A skutečně, když vypráví „po letech a po dlouhé době“ o událostech v době, kdy jí bylo přes dvacet, zdůrazňuje důležitost pravdy jako hlavního kritéria pro uspořádání tvorby a klade jí nad úsilí o estetično. Jedná se však o pravdu nikoli jako přesnou kopii reality, ale spíše bytostné hledání sebe sama, protože Rivi doufá, že až se jí podaří dovést příběh ke konci, bude jí možná „navrácena duše“ (s. 177). Tento důsledek se projevuje v Rivině postesknutí si nad tím, že není nadána schopností francouzských spisovatelek, „jež píší o svých láskách s lehkostí závanu parfému“ (s. 13), neboť v okamžiku, kdy se rozhodla psát o své zamilovanosti do Jigala, raději nadřadila své úsilí věrohodného předání faktů nad jakýkoli jiný účel psaní, a tedy „nařídí sobě samé mít se na pozoru, neklopýtat, být přesná“ (s. 77).

Na základě svého pozdějšího, dospělého náhledu dospívá Rivi k tomu, že roli literatury není vyvolat ve čtenáři „filmovou“ iluzi ohraničenou v čase. Příběh matčiny smrti a též příběh rozchodu s Jigalem by byly v kině bezpochyby zakončeny nápisem Konec, třebaže v jejím životě konec neměly. Tyto události mají někde „ve světě velmi podobném našemu, do nějž se shromažďují všechny uplynulé okamžiky“ (s. 170) věčnou existenci, jak předpokládá už v jedenácti letech. Nejvyšším posláním literatury je pro Rivi právě uchovat pocity před ztrátou v průběhu zapomínání a zabránit, aby se konci příběhu dostalo osudu filmového „Konce“. Rivino úsilí o přesnou a odhalující rekapitulaci událostí z jejího mládí není činěno v zájmu „filmových“ cílů, aby „mohla všechno prožít znovu, čistší a pronikavější“ (s. 177), ale aby „se skončil její příběh“ s Jigalem, „aby nerušil její nový život s jiným mužem“ (s. 13).

Tímto argumentem vysvětluje Rivi, proč se rozhodla „po mnoha letech“ vyprávět o dvou paralelních částech své minulosti: o lásce k Jigalovi a matčině umírání na rakovinu. Tyto dva základní příběhy propojuje Rivi různými dílčími epizodami, mezi jejichž nejvýznamnějšími aktéry můžeme jmenovat Goldena, majitele svébytného knihkupectví a antikvariátu, či Rivinu moudrou pratetu Tchiju, již Rivi v klíčových okamžicích svého života navštěvuje. Možná nejvýrazněji z nich vystupuje příběh Goldenova obchodu. Rivi toto místo ráda navštěvuje, jednak pro nepřeberné množství zajímavých knih, které se tu nacházejí, zvláště však kvůli samotnému Goldenovi, neboť vydrží celé hodiny naslouchat příběhům z jeho života a z historie obchodu i celého města, které na ni chrlí „bez jakéhokoli časového uspořádání, neboť v jeho očích bylo všechno jedinou pokračující a živou přítomností a nejednou hovořil v přítomném čase o lidech, kteří už dávno zemřeli, a ona usoudila, že tak nemluví ze stařeckého zatmění mysli, ale kvůli tomu, že ve spisovatelích a skladatelích, jež obdivoval – Kafka, Proust, Flaubert, Verdi, Mahler a mnoho dalších – viděl své blízké přátele a dokonale znal všechny podrobnosti o jejich životě“ (s. 18). Kromě toho slouží jeho vyprávění a též celý příběh jeho knihkupectví, jak se odvíjí na pozadí hlavních událostí, jako jakýsi melancholický podtón – zásluhou Goldenovy nepraktičnosti a idealismu obchod, který je smyslem jeho života a kvůli němuž nešťastnou náhodou obětoval život jeho milovaný přítel Amos, postupně přestává prosperovat, až je donucen ho zavřít. K tomu dochází v kapitole sedmé, současně s rozpadem Rivina vztahu s Jigalem a s definitivním zhoršením zdravotního stavu Riviny matky.

„Tento příběh přispívá k elegickému vyznění zápletky: mizení, ztráta a smrt jsou jedny z nejdůležitějších okolností lidské existence, ale jejich filmové zpečetění konvenčním nápisem ‚Konec‘ na plátně je zbanalizuje. A tak se musí literatura ponořit hluboko do zkoumání těchto skutečností na vahách lidské existence. Tato racionálnost ohledně poslání literatury souvisí s tím, jak román řeší filosofickou otázku, již vznáší: odkud pocházejí vztahy sil mezi láskou a smrtí, mezi Erotem a Thanatem v existenci?“⁵⁷

Změna autority vypravěče

Oren dává do souvztažnosti změnu Rivina náhledu na psaní se střídáním vypravěčů v knize. Za nejdůležitější poetické rozhodnutí považuje to, že milostný příběh Rivi a Jigala je podáván ve třetí osobě, ústy vševědoucího vypravěče, namísto možná samozřejmějšího postupu, totiž aby vyprávěla události ze svého mládí pomocí autority vypravěče-hrdiny, který nechává vystoupit svým vzpomínkám z minulosti a vypráví je v první osobě. Oren to vysvětluje tím, že spolehlivost vypravěče-hrdiny je podezřelá z přikrašlování fakt a jejich přizpůsobování zájmům, které má v době vytváření příběhu, opakovaně charakterizované slovy „po tolika mnoho let“ . Není tedy vhodný pro interpretaci příběhu podléhajícího poetice psaní, která nejvíce oceňuje přesnou rekapitulaci událostí. K uskutečnění tohoto cíle je vhodnější vševědoucí vypravěč, s právem stát vně děje, který není podezírán z nespolehlivosti a jemuž přisuzujeme obsažnou a úplnou znalost faktů. „A tak v přestrojení za vševědoucího vypravěče rekapituluje Rivi nepromyšlený svět a zmatený náhled, který měla v době, kdy jí bylo přes dvacet; mladá a nezkušená, s nesprávnými náhledy na nejdůležitější existenční témata jako láska a smrt, která formuluje své myšlenky a promluvy k Jigalovi jazykem plným banální představivosti a přehnané metaforiky.“⁵⁸

Dovnitř tohoto příběhu, vyprávěného téměř cele pomocí vševědoucího vypravěče, však Rivi vplétá úseky nestejně délkou, podávané v první osobě skrze vypravěče-postavu. Pomocí vstupů vypravěčky-hrdinky uceluje Rivi příběh vševědoucího vypravěče o sobě samé tím, že do něj vkládá své reakce z doby „po mnoha letech“, coby dospělé a mající zralejší a realističtější životní zkušenosti. Oren upozorňuje na to, že tyto úseky se liší od dlouhých oddílů příběhu vyprávěných vševědoucím vypravěčem nejen Rivinými zralejšími životními zkušenostmi, ale i literární kvalitou. Jsou jazykově i stylově jednotné, neboť nejsou roztrženy metaforikou a vystupuje z nich odmítání banálních představ. Jsou napsané prostým a přímým jazykem. V těchto úsecích reaguje Rivi v čase vyprávění příběhu, „po mnoha letech“, na emocionálně vypjaté události během oněch čtyř let. Na základě shromáždění těchto úseků se vyjevuje, že vyprávěný příběh neustále osciluje kolem několika klíčových bodů: Rivi se pokouší nalézt, kdy, jak a proč začala její láska k Jigalovi, shledávat postupně se objevující předzvěsti a symptomy rozpadu a konce této lásky a definovat metodu a důvod svého psaní. Nejčastěji se tyto pasáže vyskytují v kapitolách, které popisují společné cesty obou hrdinů. Často se rovněž pojí s popisy fotografií z cesty, které slouží k postupnému rozpomínání.

Na ukázkou je níže uvedeno zapojení těchto pasáží v delším úseku, z níž se ozřejmí autorčin způsob práce se střídáním osob a přechody z jedné časové roviny do druhé; jakož i tematizace klíčových bodů příběhu a tvůrčích postupů. Po mnoha marných pokusech Rivi přinutí paměť, aby vydala okamžik zrodu jejich vzájemné lásky, počátek jejího konce i tvůrčí boj s koncem příběhu a hledáním sebe samé:

⁵⁷ Oren, *Aza mi-mavet ahava*, s. 23.

⁵⁸ Tamtéž, s. 24.

„Ano, to je patrně ten okamžik, který bude tak horečnatě žádat, jako by očekávala, že pokud ho dokáže přesně rekonstruovat jako film promítaný pozpátku, všechno pochopí a bude jí navracena duše; ten okamžik, kdy spolu stáli na věži katedrály v Sienně (...) – a ty jsi tam stál, uprostřed střechy věže, ve středu světa, a pozoroval jsi, jak pořád pobíhám kolem dokola a snažím se všechno zachytit foťákem, a potom sis stoupl za mě a objal mě kolem ramen a ukázal jsi mi kalhotky v barvě krve, které se třepetaly na vzdálené prádelní šňůře mezi dvěma domy, a vymyslel sis příběh o Angelice, jak vyšla na náměstí...“ (s. 37).

„Naše jediná společná fotografie byla pořízena v Egyptě.

Vždyť požádat cizího člověka, aby nás spolu vyfotil, pro nás bylo, jako bychom se mu přiznali, a my jsme ke své existenci nepotřebovali svědectví ani vzpomínky, a portrét dvou milenců v sobě vždycky skrývá i zánik jejich lásky; kdo se na něj pozorně zadívá, už pozná, že tihle dva se dříve či později rozejdou nebo jeden z nich zemře.

A tak tahle fotka, na balkoně hotelu Katarakt, s jeho koloniální nádherou a skořicovými zdmi, pod zátkou asuánského nebe, byla možná počátkem konce. Trvala na tom, že se nechají vyfotit společně, a on souhlasil, protože se nechtěl hádat. Koho vlastně požádala, aby stiskl malé tlačítko – „podívejte, tady, zprava, je to úplně jednoduché“? – ano, kníratého číšníka v žaketu uniformy v barvě hořčice, který pobíhal v horuku mezi proutěnými židlemi a nosil tácy s modrými sklenicemi chladné limonády. Fotoaparát mu zakryl téměř celou tvář, vykukoval zpod ní jen knír, a ve chvíli, kdy mačkal spoušť, roztáhl tvář v širokém úsměvu – svítící dásně a zuby zažloutlé od kouření – jako by fotili jeho.

Když přístroj vrátil, podal mu Jigal nějaké peníze, a on se znovu usmál a prohnal se na ni podíval: „Paní Agatha Christie napsala tady Smrt na Nilu,“ zašeptal těžkopádnou angličtinou, „jestli chcete, ukážu vám její pokoj, *come, come please*,“ zatahal ji za ruku.

„Díky, to nebude nutné,“ řekl Jigal netrpělivě, vsunul mu do ruky další bankovku a on se uklonil a zmizel.

Vypadáš trochu vztekle, jako bys s tím zbytečným pózováním nechtěl mít nic společného, jakoby pro případ, že by se ta fotografie dostala do nepovolaných rukou – aby bylo hned jasné, že je ti to proti mysli. Opírám si o tebe hlavu, měkké tváře. Mám na sobě bílé tričko a vida, tady je dokonce i přívěsek s bohyní Isis. Tvá paže je skrytá za mými zády. Nevzpomínám si, zda jsi mne objímal, nebo jestli ses rukou opíral o kamenné zábradlí. Za námi – chladivá modř Nilu a zeleň palem. To je krajina, kterou pozorovala oknem Agatha Christie, když spřádala svůj příběh o vraždě. A čím déle se dívám na tvou tvář, tím více jsem si jistá, že ve chvíli vzniku jediné fotografie, na níž jsi se mnou, byly všechny tvé myšlenky věnovány té, která ji nikdy a za žádných okolností nesmí spatřit“ (s. 112–113).

„A po mnoha dnech – až vytáhne tenhle lístek, poslední, co jí napsal, ze spodní zásuvky psacího stolu, k němuž se den ode dne stále více připoutá, a už začne sama sebe podezřívát, že psaní je jen výmluvou pro to, aby to mohla prožít všechno znovu, čistší a pronikavější – a i tehdy v ní vzplane vztek, jak je možné, že to, co je pro jednoho člověka celý život, je pro druhého jen skleněná koule s jedlemi a domečkem s červenou střechou položená na prádelníku, kterou čas od času obrátí a protřepe, a dívá se, jak se sněhové vločky vznášejí a v duchu se usmívá... Ne, nic nebylo zapomenuto, hlavně ne teď, v této chvíli, pamatuješ si to a budeš si to pamatovat až do posledního výdechu. A za chvíli, když i naše poslední společná cesta, k níž jsem tě donutila, dospěje ke svému konci – na plátně se nebude bělat nápis „Konec“; láska jako naše, která se točí kolem sebe v kruzích, utahuje kolem sebe smyčku, odráží se sama v sobě, je steskem po sobě samé, nemůže mít skutečný konec a také ne nový začátek, protože každý konec je začátkem, ale ukončit příběh je potřeba, a potom se mi možná vrátí duše.

Potom zapne počítač – tentýž počítač, který navzdory jeho stáří odmítne vyměnit za nový – a bude psát, jak tenkrát vyndala jeho díly z krabice a položila je na stůl a svůj starý Hermes zabalila do jedné z krabic, vylezla po žebříku a strčila ho na půdu“ (s. 177).

Už v úvodu jsme upozornili na to, že poslední kapitola románu je z hlediska využívání vypravěče odlišná od všech předchozích. Zdánlivě by bylo oprávněné zapojit i zde vševědoucího vypravěče ve třetí osobě, neboť události této části se odehrály ve stejné době jako příběh s Jigalem. Podle Orena tím autorka vyjadřuje, že tyto dva základní příběhy románu mají pro Rivi život rozdílnou důležitost: „Pokud je příběh o zamilovanosti schopna „po mnoha letech“ vyprávět z objektivní vzdálenosti vševědoucího vypravěče, jako by se ty věci děly někomu jinému, potom je příběh o matčině smrti schopna psát jediné v osobě první, s tak bolestnou částí svého života se dokáže vypořádat jediné se svým dospělým náhledem na život.“⁵⁹ Tím, že na sebe Rivi v poslední kapitole bere zodpovědnost mluvčího, je také zodpovědná za všechno, co se v jejím ději vypráví.

Tři verze definice zápletky

Na základě Orenovy studie lze vymezit tři definice děje románu, vyřčené ústy hlavní hrdinky Rivi. Zatímco první dvě formuluje Rivi až v době aktu vyprávění, tedy po dlouhé době poté, co se události odehrály, definice třetí se nachází přímo v rovině aktuálního dění. První definice zápletky z úst samotné postavy Rivi přispívá spolu s barvitým dějem románu k omylu, jemuž podle Orena podlehl řada povrchních kritik, totiž k tomu, že bychom mu přiřadili charakter laciné milostné románci o vztahu mezi dvaadvacetiletou svobodnou dívkou a dvojnásobně starým ženatým mužem. Následující větu cituje, obvykle s trochou škodolibé radosti, většina z nich, aniž by – jak upozorňuje Oren – postřehli dvojnásobnost, která se v ní skrývá: „Mladá žena potká ženatého muže, který je dvakrát tak starší než ona. Nejprve ho nemiluje. Potom ho miluje až příliš. Cestují, vrátí se, rozejdou se. Nemůže na něj zapomenout. Banální příběh, bude přemýšlet. Jiný ale nemám než tenhle“ (s. 121).

Z takto schematického popisu událostí bychom opravdu mohli považovat děj románu za zápletku „banálního příběhu“. Jen povrchní a zběžné čtení však nepostřehne ironii, kterou vyjadřuje Rivi jak formou schematicko-popisného shrnutí nejzásadnějších událostí svého života, tak jejich definicí jako „banálního příběhu“ – jak by byly pravděpodobně cizíma očima nahlíženy; v očích Rivi však bezpochyby události jejího života „banálním příběhem“ nejsou. A z druhé definice, vyřčené o několik stránek dál, skutečně vyplývá, s ještě palčivější ironií, že mezi závažnostmi, kterou mají ty události pro ni, a způsobem, jakým budou pochopeny a zhodnoceny cizím člověkem, zeje možná ještě zásadnější propast: „Až bude psát o tom jaře, o těhotenství a o potratu, budou se jí někdy ty události jevit jako převzaté z egyptského televizního filmu v pátek odpoledne“ (s. 135). Zásluhou této ironické poznámky, předpokládající, že nezaujatému pozorovateli se mohou události jejího života takto jevit, zachraňuje bezprostředně následující scénu, v níž se Jigal zříká zodpovědnosti za její těhotenství. Kdyby Rivi touto poznámkou nevytvořila odcizení mezi čtenářem a událostmi, jevila by se čtenáři ta scéna zajisté jako z banálního melodramatu o naivní dívce, která je zneužívána cynismem bezcitného chlapa a je nucena sama nést následky jejich lásky. Podle Orena je proto důležité, aby čtenář četl pozorně a citlivě text a byl si vědom změn v tónu vyprávění.

Proti těmto dvěma ironickým definicím zápletky románu, které Rivi formuluje v době aktu vyprávění, mnoho let po tom, co se odehrály události, o nichž vypráví, existuje přímo v příběhu ještě definice třetí, vyřčená ústy Rivi v době odehrávání samotných událostí, která je

⁵⁹ Oren, *Aza mi-mavet ahava*, s. 24.

protikladná k těm pozdějším. Po rozchodu s Jigalem vypráví Rivi průběh svého milostného vztahu Goldenovi: „(...) a vyprávěla všechno, o noci, kdy se setkali, a jak trpělivě čekal, dokud po něm nezačne toužit a naučí se ho milovat, a jak na něj žárlila a jak způsobila, že za noci před jejím oknem ztrácel rozvahu, vyprávěla mu o dítěti, které nebudou mít, o hrozném andaluském vedru (...), vyprávěla mu o Galje a rozchodu, z nějž se ještě nevzpamatovala, protože jak je možné se uzdravit, když je v břiše díra, když bolest stále hlodá“ (s. 180).

Toto shrnutí událostí stanoví, že od skončení lásky k Jigalovi Rivi už nezůstalo v břiše slunce, jak je řečeno v názvu románu, ale díra, zřídlo neustálé hryzávé bolesti. Takto jsou zpochybněna Rivina slova ve vyprávění určenému Goldenovi oproti Picassovu výroku o Matissovi (s. 51), neboť upozorňují na rozdíl mezi pravdou života a uměleckou iluzí. Jen na umělecká díla je možné aplikovat definici „banální příběh“ a „egyptský televizní film“ nebo obrazný a metaforický aforismus „Matisse má v břiše slunce“. Výrok o skutečné bolesti odhaluje podle Orena záměr románu být svědeckým dokladem o samotném životě a jeho snahy rozlišit mezi souborem příběhů stvořených ve spisovatelově fantazii, příběhů, v nichž jsou hrdinové i jejich bolesti smyšlené a imaginární. Při třetím shrnutí zápletky románu má tedy Rivi v úmyslu naprosto vážně uvést čtenáře do vztahu k příběhu své lásky k Jigalovi, kdy se musíme nějak zachovat k událostem skutečného života, které nemají snadná řešení prostřednictvím umělecké iluze.

Rozdíl mezi pravdou života a uměleckou iluzí vyjadřuje Rivi pomocí skrytého dialogu, vedeného v průběhu románu, o významu slova „konec“ v těchto dvou oblastech. Román začíná závěrečnou scénou z Truffautova filmu *Jules a Jim*, který viděla v den, kdy poprvé poznala Jigala. Film zapečetuje slovo „Konec“ na plátně, po scéně znázorňující jímavou smrt milenců, jejichž černé auto se převrátí a oni se v něm utopí v hlubinách řeky Seiny. Tento nápis může skutečně zakončovat dvě hodiny strávené v kině, kdy jsou diváci fascinováni imaginárním milostným příběhem, který může vyústit rovněž symbolickým a estetickým koncem. Události skutečného života nelze uměle utnout filmovým „koncem“. Proto Rivi ke konci románu říká, že „za chvíli, když i naše poslední společná cesta, k níž jsem tě donutila, dospěje ke svému konci – na plátně se nebude bělat nápis ‚Konec‘; láska jako naše, která se točí kolem sebe v kruzích, utahuje kolem sebe smyčku, odráží se sama v sobě, je steskem po sobě samé, nemůže mít skutečný konec a také ne nový začátek, protože každý konec je začátkem, ale ukončit příběh je potřeba, a potom se mi možná vrátí duše“ (s. 177).

Možné motivy hlavních postav k jejich jednání

Podle Orena je třeba přisoudit správný význam věkovému rozdílu mezi oběma hlavními postavami, který v době jejich prvního setkání činil dvacet tři let. Podle předpokladů povrchnějších kritiků románu Jehudit Kacir zkonstruovala milostnou romanci, v níž má být značný věkový rozdíl mezi hrdiny pikantním kořením zápletky. Takovéto chápání románu od začátku podsouvá dvěma hrdinům povrchní psychologické motivy připouštějící milostné dobrodružství, které se mezi nimi rozvíjí. A na první pohled se skutečně může zdát, že Jigalovy motivy pro dvoření se Rivi vyplývají z krize středního věku, v němž se zrovna nachází, a že chtěl povzbudit své porouchané mužské ego pomocí milostného úspěchu u mladičké dívky. Samotná Rivi poskytuje toto triviální vysvětlení o krizi přechodového věku (s. 175) jako doklad svého malého úspěchu porozumět věcem. Tatáž ukvapená kritika rychle přisoudí psychologické motivy též Rivi: že si tím nahrazuje postavu svého otce, který ji opustil, když jí bylo dvanáct let. Zamilovanost na střední škole do učitele literatury Benjamina Kenana a latentní náklonnost v době univerzitních studií k majiteli antikvariátu Šimšonu Goldenovi mohou být potvrzením Rivina sklonu zamilovávat se do starších mužů, kteří jí nahrazují chybějícího otce. Také toto vysvětlení zaznívá ve vyprávění z úst samotné Rivi,

když se snaží rozebírat tehdy, v čase dění příběhu, motivy jich obou pro vzájemnou zamilovanost.

Kritička Smadar Šifman⁶⁰ upozorňuje na to, že román *Le-Matisse ješ et ha-šemeš babeten* je skutečně na první pohled možné číst jako jakési uskutečnění oidipovských fantazií podle Freuda: mladá žena se pokouší uskutečnit puzení spát se svým otcem, což je centrální prvek pro vybudování její ženské identity a její náležité začlenění do společnosti. U Kacir dokonce dochází jednak k přenosu homoerotické přitažlivosti směrem k pohlaví opačnému – první Rivinou láskou byla její kamarádka Noa⁶¹ (s. 41–43); a navíc k tomu k přenosu citové oddanosti a sympatií z matky na otce: na začátku hrdinka obviňuje otce z toho, že ji zavrhl, ale potom odhalí matčinu zradu vůči otci, její zodpovědnost za rozpad manželství, a nepřímou i za Rivino zavržení, přenesené na matku. Tento komplex – vyřešení vztahu s otcem – představuje jeden z klíčových bodů, které Rivi-vypravěčka celou dobu hledá. Vyjasní se v poslední kapitole románu, poté, co otec po smrti své bývalé ženy vypráví celý příběh o tom, jak se seznámili: „Moment,“ řekla jsem znovu, téměř radostně, divoká radost, protože jsem našla to, co jsem celá léta hledala, to je ten klíč, „když jsi odešel z domova, když jste se rozešli, byla jsem přesně v tom věku, kdy jsi ji viděl poprvé, nemám pravdu; a dokonce i když se jí vůbec nepodobám, něčím jsem ti připomínala ji, když jí bylo dvanáct, je to tak?“ – ano, to je ta příčina, nebyl schopný se na mě podívat, aniž by viděl ji, jak se v kapuci opírá o zábradlí u kina Máj a aniž by počítal všechny ty chvíle, dny a roky, třináct let sledování a třináct let manželství, a všechny ty dny po zradě a rozchodu, dlouhé dny bez touhy a bez radosti, ano, tak je to, mimo veškerou pochybnost“ (s. 204).

Zdá se však, že Rivi až překvapivě vyhovuje freudovskému narativu, téměř jako by se vědomě pokoušela vyřešit oidipovský konflikt – nejprve trpěla pro to, co bylo zatemněno v postavě otce, vyzkoušela homosexuální lásku, která zklamala, a tudíž přesouvá své zájmy k opačnému pohlaví a nachází si náhradní postavu otce. A přesto, z různých důvodů, tato interpretace není uspokojivá a plodná. Proto se Šifman pokouší navrhnout jiný způsob čtení, zkoumající, jak se text vyrovnává s freudovským příběhem o ženách; je v něm totiž znázorněno kritické či rozvratné čtení „freudovského“ textu.

Rivi v Jigalovi výslovně identifikuje svého otce, kterého neměla, který zmizel z jejího života: „To já vím, proč tě miluju, (...) každý student psychologie v prvním ročníku ti řekne, že jsi pro mě otec, kterého jsem neměla; přišel jsi ke mně jako nějaký táta po rozvodu, zveš mě do restaurací, do kina, kupuješ mi knížky, bereš mě do zahraničí, mluvíš se mnou jako člověk, děláš mi otravné přednášky a potom se jakoby vrátíš ke své nové rodině. Ale proč ty jsi ke mně tak přilnul, tomu ještě opravdu nerozumím“ (s. 100). Jigal, náhradní otec, kterého si najde, je pro ni jak „průvodcem“ po životě, umění a kultuře, tak milencem, ale nakonec ji opustí zrovna tak jako její biologický otec, přestože jí oba dva slibují, že to nikdy neučiní. Jakousi shodou okolností je Rivi odsouzena k tomu být opouštěna v přelomových okamžicích svého života a zůstat bez přítomnosti mužské postavy, jež by jí byla oporou.

Proto má Rivin příběh více než jednu verzi zvláště ve všem, co má objasnit, proč ji opustil Jigal a její otec. Moment noetické nejistoty – je/není to hra, je/není to skutečnost – nejsilněji vystupuje na konci čtvrté kapitoly, kdy Rivi předkládá čtenáři možnost, že pokračování a konec jejího příběhu s Jigalem by mohly být zcela jiné, kdyby sebe a jeho vzala na jiný výlet, nikoli do Egypta, ale do Polska, Jigalovy rodné země, jako cestu života vzhledem ke smrti, s jiným dějištěm a odlišným světlem. V tomto momentu dává postava vypravěčky Rivi jasně najevo, že ona je tou, která ovládá příběh, a že se jedná o příběh, nikoli o skutečnost: „A možná bych nás musela vzít úplně jinam, bude uvažovat, nikoli do

⁶⁰ Šifman, Smadar: *Ha-im ani nimcet: Sipur ha-chanicha ha-naši ecel Cruja Šalev ve-Jehudit Kacir*. Mikan, 2 (2001), s. 127.

⁶¹ Tuto postavu lze považovat za jednu z předchozích podob postavy Michaely z románu *Hine ani matchila*; viz 6. kapitolu této práce, oddíl Metafora oživování pohřbeného příběhu lásky mezi ženami.

oslepujícího světla pouště, ale pod šedavě voskové nebe a k holým stromům ve sněhu a vesnicím s nízkými střechami a pruhy kolejnic (...) Ano, mohla jsem nám vymyslet takový výlet, vždyť by bylo nutné jen vyměnit barevné slamáky Grantové za ruské kožešinové ušanky...“ (s. 118).

V osmé kapitole Rivi a její bratři naslouchají nečekané otcově zповědi. Ve chvíli, kdy líčí, jak krátce po své *bar micva* poprvé spatřil svoji budoucí ženu, blížící se ke kinu v doprovodu své kamarádky, Rivi vstupuje do proudu jeho vyprávění tímto vnitřním uvažováním, jímž dává najevo, že předkládaný příběh je přetvářen její vypravěčskou autoritou: „A já, která jsem vždycky nucena tisíckrát zveličít každý příběh oproti tomu, jak se odehrál ve skutečnosti, a musím si představovat i ty nejmenší detaily, z čehož zvláště teď čerpám jakousi útěchu, tě [tj. matku] vidím, jak se blížíš ke kinu v růžové kapuci, z níž vykukují tvé tyrkysové oči a lokýnky jako zlaté nitě mlynářovy dcery...“ (s. 199). Následující scéna, zachycující rozhovory spolužaček a otcovy reakce a pocity, je Riviným vlastním dotvořením příběhu, jemuž naslouchá. Je to jen možnost, jak se tehdy věci mohly odehrát.

Rozbor Orenův vychází z jiného základního předpokladu. Věkový rozdíl mezi Rivi a Jigalem má podle něj primárně zrcadlit značný rozdíl v jejich dosavadních životních zkušenostech a analogicky tedy i rozdílné motivy pro jejich vzájemnou touhu. Ve svých analýzách postupným rozkrýváním jednotlivých vrstev dochází k závěru, že v základu pouta, jež spojuje obě hlavní postavy, leží fatalistické pojetí světa a strach ze smrti. Tento postoj mají Rivi a Jigal společný, vyrovnávají se s ním však odlišným způsobem. Jigala, který se zoufale snaží najít útočiště před smrtí, jeho fatalistický světonázor uvrhuje do hédonistické iluze, z níž není východiska. Rivi oproti tomu nevstupuje do vztahu s Jigalem proto, aby s ním sdílela jeho požívačný způsob existence, ale aby spojila svůj život s mužem, který je jí – podle jejího fatalistického vnímání světa – předurčen coby další kapitola v knize jejího osudu. Doufá totiž, že v pokračování této skryté knihy objeví řešení pro svůj strach.⁶²

Jigalovy motivy

Začněme nejprve s analýzou Jigalových motivů, které jsou přece jen uchopitelnější. Lze do nich zahrnout dlouhý seznam katastrof a ran, které ho stíhaly od dětství: ztráta otce na frontě druhé světové války, když mu bylo pět let, odloučení od matky a vyrůstání v kibucu, neúspěch jeho uměleckých aspirací, smrt jeho prvního dítěte ještě v kolébce a konečně oslabení vztahu s jeho ženou Galjou. Tento seznam vysvětluje jeho náhled na život, který si pro sebe utvořil: „(...) každý přece sleduje ten kousek času, který mu zbývá, odhaduje, kdy přijde konec, počítá drobečky. Vždyť v zoufalství před smrtí jsme všichni jako děti, které potřebují pohladit po hlavě, a možná se člověk poměřuje hlazením a útěchami, které si pro sebe vybírá, způsobem, který si volí, aby přestal myslet nejen na smrt, ale i na pitomou vágnost života“ (s. 64–65). Soubor slov, který je nahuštěn do tohoto úryvku: vágní a stupidní plynutí života, konec, drobečky, smrt – vyjadřuje podle Orena fatalistický životní názor. Zásadním problémem zde není ani věkový rozdíl, ani Jigalova fyziologická sterilita, ztráta schopnosti plodit děti, nýbrž bytostná neplodnost člověka, který už v pětáctýřiceti letech pocítuje takové zoufalství nad životem, že se mu jeví jen jako spění k zániku a rozpadu: „a všechno je nakonec jen vznášející se mýdlová bublina, když máš štěstí, sedmdesát osmdesát let, co to je, a pak (...) už není nic a všechny tělesné otvory se naplní hlínou a červy“ (s. 65).

Předčasná Jigalova zestárlost vysvětluje jeho životní dráhu i jeho dvoření se tak mladým ženám jako Rivi. Jigal je závislý na hédonistickém způsobu života, protože je pro něj těžké žít s reálnými důsledky, které si vyvodil z událostí svého života. Jen s pomocí rozkoší (cestování, jídlo a sex) – či jak to formuluje on: hltání drobtů – se mu daří odvést svou mysl

⁶² Oren, *Aza mi-mavet ahava*, s. 29.

od vágního a stupidního proudění života ke smrti. Tento hédonismus však zdůrazňuje Jigalovu dekadentní situaci: nikdy nedojde naplnění, a čím víc se obklopuje požitky, tím víc se prohlubuje jeho zoufalství.

Z tohoto vysvětlení vyplývá, že není možné definovat vztah Jigala k Rivi jako vztah lásky. Rivi zaplňuje v jeho životě bytostnou prázdnotu. V tomto duchu Jigal často hodnotí úlohu, kterou pro něj plní, totiž útěchy nad smrtí a vágností života: „Reagan se utěšuje řízením světa, Niels Bohr se utěšuje kvantovou teorií a já se utěšuju tebou“ (s. 65), „vrátila jsi mě zpátky k životu“ (s. 117) „ty jsi nejlepší věc, která se mi v životě přihodila, ty jsi mě vytáhla z bahna, ve kterém jsem se válel, a naučila jsi mě milovat i sebe sama, vrátila jsi celý můj svět do správných kolejí“ (s. 174). Jigal se skutečně cítí k Rivi zavázán vděčností, ale po skončení vztahu s ní dlouho nečeká a nahradí ji jinou mladou dívkou.

Symbolické vyjádření úlohy, kterou hraje Rivi v Jigalově životě, je v románu představováno metaforou předmětu, který slouží jen pro chvilkové potěšení: skleněnou koulí s domečkem uvnitř, v níž se při otáčení začnou vznášet sněhové vločky, které vytvářejí iluzi jiné krajiny; ale když vločky přestanou padat, iluze se rozplyne a koule se zase stane tím, čím ve skutečnosti je: pouhou hračkou, schopnou jen upoutat pohled. Tento předmět se objevuje v románu ve dvou situacích. Když Rivi předává Jigalovi dárek k narozeninám, který předtím dlouho pečlivě vybírá, Jigal k jejímu údivu a překvapení praví: „Myslel jsem, že mi koupíš skleněnou kouli se sněhem a jedlemi a domečkem s červenou střechou, jako *rosebud* v *Občanu Kaneovi*“ (s. 99). A Rivi-vypravěčka, když po letech vypráví svůj a Jigalův příběh, si znovu trpce uvědomuje ten paradox, že co znamená pro někoho celý život, je pro druhého „jen skleněná koule s jedlemi a domečkem s červenou střechou položená na prádelníku, kterou čas od času obrátí a protřepe a dívá se, jak se sněhové vločky vznášejí, a v duchu se usmívá“ (s. 177).

Přirovnání k Matissovi a Picassovi

Vztahu Rivi a Jigala nejnázorněji odpovídá následující analogie převzatá z biografie známých umělců. Z této analogie je zřejmé, že Rivi podvědomě vnímá podobnost své role v Jigalově životě s rolí, kterou přisoudili tito umělci svým mladým milenkám. Dva zestárlí umělci cítí, že jim ubývá inspirace a vitalita, a tak ji chtějí načerpat z mládí a svěžesti svých modelek. Až při druhém čtení románu se vyjasní, že Rivina zvláštní fascinace díly Matisse a Picassa v Centre Pompidou a v Picassově muzeu v Paříži nepramení pouze z uměleckého zaujetí, ale odráží strach, který se tehdy, v době jejich první společné cesty, ještě neodvážila výslovněji vyjádřit. Je však naznačen jejími vstupy z roviny vyprávění, když dovnitř příběhu o bezstarostném výletě do Evropy plného požitků a milostného štěstí vkládá postřehy z roviny „po letech“, anticipační z hlediska chronologie událostí: „pila jsem, abych otupila strach, a to vědomí, které už začínalo klíčit, a zmátek“ (s. 35), „ano, smáli jsme se, až nás bolely lícní svaly, kuckali jsme se smíchem, otírali jsme si oči a nos ubrouskem, jako bychom chtěli zakrýt něco, co se pokazilo“ (s. 54).

První modelová situace Rivi napadá, když stojí před Matissovým obrazem, smyslnou kresbou s názvem *Červený pokoj*. I po letech identifikuje Matisse s Jigalem: „(...) a jako tehdy vidím Matisse, nahého, s dionýzovským bříškem a vousem, na hlavě černý malířský baret, ohromná rudá ústa otevřená k nebi, v ruce slunce, a vkládá si je do svého jícnu, jako by to byl pomeranč“ (s. 51). Druhým modelem je Picassův soubor kreseb nazvaný *Sochařovo studio*, který Rivi rozruší, protože jí připadá, jako by na těchto obrazech byli oni dva, „ten muž, starý sochař, vousatý, nahý, jen na hlavě má korunu z květin, půvabné vrásky na čele, zářící oči, nos se širokým chřípím, a ta mladá žena, jeho modelka a milenka, rozčuchané vlasy, široké boky, jak se tváří opírá o koberec jeho hrudi a on jí ovíjí svou ohromnou dlaň kolem čela, a ona mu tady spočívá v náručí a on se dívá na divoké kopulující koně, a dívka

klečí a líbá Minotaura, který má jeho vlastní tvář, a tady, zatímco on sedí, ona mu leží po boku, její těžké tělo na jeho stehně a její zasněná tvář v jeho dlani, a tady se rozvaluje na zádech, její pevná paže ovíví jeho hlavu a jeho paže jí objímá žebra pod vztyčenými nadry, vždyť to je všechno úplně přesné, něha a vášeň a odevzdanost mladé múzy otci, milenci, učitel, Minotaurovi“ (s. 56).

V těch dvou obrazech se objevuje umělec jako Minotaurus: nahý stařec s břichem a vousy, který hladově hltá mládí své partnerky, jejíž plodnost je zdůrazněna širokými boky. Tyto tělesné znaky jsou metaforou pro pár Rivi–Jigal. Ona mu poskytuje své mládí a probouzí v jeho zestárlém těle vůli k životu jako ona múza, ztělesněná jednou v podobě slunce a podruhé coby mladá modelka. Tato analogie vystupuje ve většině popisů milostných aktů v románu. Poté, co se Rivi poprvé odevzdá Jigalovi, pozoruje jeho spící opotřebované tělo, které v ní probouzí soucit: „Stín stáří. Přitiskla se k němu celým tělem, třela si tvář o jeho vousy a on ji ovinul pažemi a otevřel na ni rozzářené oči barvy moře“ (s. 39). V jiných popisech je Jigal přirovnáván k zestárlému Dionýsovi, který nalézá útěchu a spočinutí v náruči své mladé milenkky, například: „a potom ji hladil v bledém světle (...) od týla k ramenům, k zádům strnulým v rozkoši, hlavou mu spočívala v podpaží, pach vodky a potu, ruku položenou na jeho hrudi, její těžké stehno na jeho, a jeho ruce vyvolávají z její kůže obrázky z dětství“ (s. 76). A když Rivi vybírá pro Jigala dárek k narozeninám, jako nejvhodnější se jí jeví secesní soška znázorňující nahou ženu spočívající v náruči satyra, který jí nad ústy drží vinný hrozen: „Hned věděla, že to je ono, ať už kvůli satyrově tváři s vousy, nebo kvůli jeho mohutnému širokému nosu a chťíci ve chrípí“ (s. 97).

Přijmeme-li tuto naznačenou analogii mezi vztahem Rivi a Jigala a vztahem Matisse a Picassa k jejich mladým milenkám, vyplývá z toho, že Rivi-vypravěčka chce naznačit, že už tehdy, „před lety“, nejasně chápala, že je Jigalem využívána a že veškeré úsilí, které vynaložil, aby se do něj zamilovala, sloužilo vždycky nějak jeho bytostné potřebě vyvolat z ní „obrázky z dětství“, tedy k podobnému prospěchu, jaký měli Matisse a Picasso z mládí svých milenek. Sama přiznává, že se do Jigala zamilovala poté, co spatřila jeho zestárlé tělo, a že v pocitu lásky, který se v ní tehdy probudil, byla váha „stínu stáří“, který se odrážel z jeho těla; cítila, že je připravena dát tomu muži propadlému zoufalství „soucit, lásku a odpuštění“ a možná i vztáhnout na sebe roli „múzy“ v životě dvou slavných umělců. „V každém případě nám děj románu postupně vyjasňuje, že není možné definovat vztah Rivi a Jigala jako vztah vzájemné lásky. Rivi se do Jigala skutečně zamilovala, ale byla jím v tomto vztahu využívána, aby uspokojila jeho hédonistické potřeby, a následkem toho se posilovalo jeho hluboké zoufalství a fatalistický náhled na svět“.⁶³

Riviny motivy – matčín vzorec

Předchozí vysvětlení, k němuž směřují události během jejich první společné cesty do Evropy, vysvětluje, kdy nastal „okamžik, který v ní všechno převrátil jako na Escherově obraze, černí ptáci na bílém pozadí a mrknutím oka ptáci bílí na černém pozadí“ (s. 14), tedy kdy se Rivi do Jigala skutečně zamilovala, ale nevysvětluje dřívější fáze v Riviných rozhodnutích. Podle Orena zápletko vzbuzuje vážné otázky po motivech Rivina chování: proč přijala pozvání od neznámého muže, který jí svádí s květinou v ruce, a posadila se k němu do auta; navíc od muže, který má v očích dvaadvacetileté dívky do atraktivitu hodně daleko? Tehdy se jí určitě Jigal jevil stejně jako Zahavit, její kamarádce a vrstevnici, když jí ho poprvé ukázala: „Podle toho, cos mi vyprávěla, jsem čekala nejmíň Paula Newmana (...), nechápu, jak můžeš jít s touhle starožitností do postele“ (s. 77). A co je ještě více udivující: proč Rivi souhlasila s Jigalovým pozváním jet v jeho společnosti a na jeho účet do Itálie a Francie, čímž

⁶³ Oren, *Aza mi-mavet ahava*, s. 26–27.

podle svých slov „svými ústy rozhodla o svém osudu“ (s. 24), třebaže ho podle svého vlastního svědectví tehdy ještě nemilovala?

Příčiny jejího chování už v dřívějších fázích seznámení s Jigalem a příčiny jejího zamilování do Jigala v průběhu první cesty jsou nejkomplicovanější, či v každém případě komplikovanější než motivy Jigalovy vášně vůči Rivi. I když se odhalují jen velice pozvolna, je třeba je pečlivě prostudovat hlavně kvůli tomu, co už bylo řečeno: děj románu se soustředí na zamilování Rivi do muže, který je nenapravitelný fatalista, který má už ve svém věku omezenou touhu po životě, že dokáže jen svádět mladé ženy jako Rivi, jejichž společnost mu dává zapomenout na vlastní existenciální zoufalství.

Názna odhalující Rivin úhel pohledu a síly, které zapříčiňují její zdánlivě nelogické chování, leží už v samém úvodu románu, kde se poukazuje na to, že Rivi jednak cítí, že všechny ty měsíce, co žije v Tel Avivu, jí na něco zásadního připravují (s. 8), a potom se jí zdá sen, který jí kvůli svému nekompromisnímu a rozhodnému poselství velmi rozruší: v tom snu k ní přišel domů její profesor na filmovou vědu, posadil se na podlahu, upřel na ni vlahé hnědé oči a pravil: „Budu tu sedět, dokud mě nebudeš milovat“ (s. 8–9). Dalo by se říci, že Rivi, z různých příčin, vyčkává se svou první zamilovaností, dokud nepotká Jigala ztělesňujícího zvláštní podobu milence svého druhu. Zdroj vysvětlení předchozího výroku leží v komplexu vztahů Rivi s matkou, které jsou v připomínkách její nemoci začleňovány do celé zápletky románu. Brzy se ukáže, že tyto vztahy zásadně ovlivňují celé dění a odhalují se jako jedno z hlavních témat románu.

Vztahy matky a dcery

Ve vztazích Rivi k její matce je možno označit dvě protikladná ohniska. Prvním je nezměrné obdivování matky, jak je krásná a žádoucí v očích mužů. Již v úvodu románu zdůrazňuje Rivi smutně, že „se v ničem nepodobá své matce, jenom široké tváře a slovanské lícní kosti se trochu podobají matčině rodu, fotografiím babičky Rivky, o níž také říkali, že byla velice krásná žena“ (s. 10). Když Šaj, jeden z jejích ctitelů z univerzity, obdivuje její krásu, Rivi překvapeně uvažuje: „Máma je krásná, to viděla každý den, celý život, a všichni to říkali, ale ona se matce v ničem nepodobá“ (s. 10). Rivi dále sestavuje plné porovnání matčiny a své vlastní fyziognomie, porovnání, které potvrzuje její neochvějné stanovisko vůči sobě, že není hezká, tvrzení, které opakuje i své kamarádce Noe, s níž měla v patnácti letech první pohlavní styk: „moje máma je hrozně krásná a ty jsi taky krásná, ale já vůbec ne“ (s. 41). Rivi systematicky popírá svou krásu při srovnání s krásou své matky. Ta je pro ni předmětem obdivu a posléze klíčovým zdůvodněním otcova odmítnutí stýkat se s ní po rozvodu, na rozdíl od jejích bratrů, protože její vzhled mu přece jen něčím připomíná i výjimečnou krásu jeho bývalé ženy (s. 204).

Svůj obdiv ke krásné matce vyjadřuje Rivi metaforami, v nichž je matka jednou popisována jako „zlatovlasá princezna, dívenka-sluníčko“ (s. 58) a podruhé jako „zlatavá laňka“ (s. 202). Motiv slunce je pevně spojen s popisem matky a s jejím životem a poukazuje na ni i v jiných částech románu, kde se připomíná slunce, i když v nich postava matky vůbec nevystupuje; slunce ztělesňuje obecně krásu, lásku a vitalitu. Například druhá kapitola, „Matisse má slunce v břiše“, pojednávající o prvním společném výletu Rivi a Jigala do Itálie a Francie, nese tento motiv přímo v názvu; a v životě Jigala a Rivi jde skutečně tehdy o období žité ve znamení lásky, rozkoší a štěstí.

Zvláštní pozornost je proto třeba věnovat kontroverznímu popisu slunce v den matčiny smrti, který obzvláště popudil většinu kritiků: „A jaké šílené slunce bylo venku, to bys nevěřila, ozařovalo svahy hory a nastříkalo nebe krvavými nápisy, změnilo moře v miskou pomerančové šťávy s vodkou a vykouřilo miliony cigaret naráz, odráželo se ve velkých sluncích šestého patra a téměř v nich vybuchlo samou radostí, byl to jeho veliký den a

nedopustilo, aby skončil, pokračovalo jako opilá stařena, jako děvka v rudých šatech, která tančí na stole při oslavě svých narozenin“ (s. 196). Extrémní, až necitlivě zvlečený popis má podle Orenovy analýzy odkrýt zoufalou bezmocnost Rivi nad tím, že slunce není ochotno v onen den truchlit spolu s ní nad tou, jež bývala „dívka-sluníčko“. Zároveň se však do něj promítají prvky připomínající Jigala (cigarety, vodka s pomerančovou šťávou), čímž se tato Rivina tragédie ještě znásobuje, neboť jako by symbolizovala všeobjímající triumf zániku.

Druhé ohnisko vztahů Rivi k matce se obecně řečeno zaměřuje na dědičný strach z předčasné smrti. Spolu s obdivováním matčiny krásy Rivi přijímá za vlastní i hrůzu z onemocnění rakovinou, které mají ženy v její rodině dědičné. Rivi vzpomíná, že když jí bylo deset, viděla matku, jak si prohmatává prs, a slyšela ji, jak v noci za neustálých výbuchů smíchu šeptá otcí: „Já už jsem svou rakovinu dostala (...), moje máma to dostala ve dvaapadesáti letech, zajímalo by mě, kdy to chytne mě“ (s. 82–83). Tento strach nebyl neoprávněný – třináct let po tom, co její matka, Rivina babička Rivka, zemřela na rakovinu prsu, zaútočila na ni rakovina na jiném místě, v oku. Rivi, nesoucí jméno babičky Rivky, je tou změnou udivena, ale formuluje i překvapenou reakci: „Ale ukazuje se, že měla pravdu, jen dostala odklad, třináct let milosti, které jí rakovina nechala, aby čekala a bála se, až zaútočila najednou na úplně jiném místě, do oka, proč právě do oka, možná proto, že je tak světlá, tahle sluneční krása je jak její velikou silou, tak zranitelným místem, a teď je navždycky zničená (...), a její pohled, který mě celý život pronásledoval, sledoval, zkoumal a probodával jako rentgenové paprsky, to už taky nebude týž pohled“ (s. 83). Když si Rivi během otcova vyprávění sama pro sebe představuje detaily jeho prvního setkání s matkou, zaznívá v popisu té scény jakási bolestná předzvěst budoucího matčina osudu: „(...) vidím tě, jak se blížíš ke kinu v růžové kapuci, a z ní vykukují tvé tyrkysové oči a lokýnky, jako zlaté nitě mlynářovy dcery, a zčistajasna přestane pršet a slunce šmátrá kolem sebe paprsky chladnými a bledými jako slepecké hůlky“ (s. 199).

Strach z dědičných nemocí u žen v její rodině u Rivi zahrnuje právě nejenom strach z onemocnění rakovinou, ale i ze slepoty. Tato Rivina utkvělá představa se objevuje hned v úvodní scéně knihy, kde Rivi po skončení filmu v setmělém kině „na okamžik vyděsila tma, jako když jí bylo osm nebo devět a vzbudila se vprostřed noci, rukou šátrala po vypínači, ale lampa se nerozsvítila, a věděla, že navždycky oslepla, ale nevyšla z pokoje ani nikoho nezavolala, jen se posadila na posteli a plánovala si, jak se naučí Braillovo písmo a i přes svou slepotu vystuduje univerzitu a napíše knihu o svém životě, jako Helen Keller, dokud na ni protáhlé šterbiny v žaluziích nezamrkaly temnou modří, trocha záře úsvitu, která se vedrala dovnitř, a v duchu se smála úlevou smíšenou s trochou zklamání“ (s. 7).

Tento strach je u Rivi vyvolán především pod vlivem vzpomínky na prababičku Batševu, která přišla o jedno oko při kozáckém pogromu v Oděse a ke konci života dostala do zbývajícího oka šedý zákal. Rivi vypráví Jigalovi, že si jako malá ráda ohmatávala prababiččiny knihy ve slepeckém písmu a přitom si představovala, že je slepá (s. 58). I Rivině matce se několik dní předtím, než se konečně odhodlá jít na kliniku s bolestmi v oku, zdá sen o babičce Batševě: „Před několika měsíci se mi zdálo, že se babička Batševa objevila u mě v kanceláři, se svou hůlkou a černými brýlemi, a říká mi, tak smutně, Karmelinko, stane se ti to samé, co mně, a já jsem nechápala, co tím myslí, teď už to chápu, jen u ní to bylo pravé oko“ (s. 82).

Aby se zdůraznila spřízněnost všech těchto žen, znovu neodvratně tento motiv objevuje v proudu Rivina vědomí v noci před pohřbem její matky: „(...) a ležela jsem se suchýma očima zírajícíma do husté tmy není nic vidět asi jsem oslepla vždycky jsem se toho bála a teď je to doopravdy ale je to proto že mám ruku na čele a zakrývá mi oči z nichž jedno chybí“ (s. 205).

Rivin fatalismus

Příčiny Rivina fatalismu spatřuje Oren v jejím neustálém přemítání o smrti a její systematickosti, zhoubné rakovině, která dokáže zničit i „sluneční krásu“, kterou byly obdařeny babička Rivka a matka Karmela. Rivi na počátku své cesty zatím neví o vzájemných vztazích dvou protichůdných sil, síly života a smrti, které spoluvytvářejí obraz jejího světa. Tímto lze vysvětlit i souhlasný postoj Rivi k Jigalovu dvoření a potom k jeho pozvání na cestu do Evropy. Nevědomky totiž jedná podle diktátu fatalistického světového názoru, že v životě nic není náhodné, nýbrž je v něm předem „všechno napsáno“. Rivi cítí, že od dětství určují průběh jejího života tajemné a iracionální síly osudu, které jsou silnější než ona. Hned v jedné z úvodních pasáží popisuje Rivi svou matku jako někoho, u koho „je všechno napsáno v nějaké vnitřní knize, v níž se nedá změnit ani čárka“, a též ona sama má od nepaměti pocit, že v jejím životě „není nic náhodné a všechno, co se jí stane, dobrého i zlého, jí směřuje k jedinému cíli, který ještě skutečně nezná, ale už jej kdesi uvnitř tuší“ (s. 7). Na základě již představeného zrcadlení těchto dvou postav přejímá Rivi rovněž fatalistický světový názor své matky a věří, že žádná událost v jejím životě se neděje náhodně, nýbrž je jí určena jako součást jejího osudu, z něž se však v průběhu románu postupně osvobozuje.

Rivi po své matce zdědila strach, že v jisté předem stanovené etapě jejího života na ni číhá rakovina či slepota. Tento strach je v ní tak zakořeněn, že si jím vysvětluje i sňatek svých rodičů: matka si možná myslela, že když se provdá za lékaře, nestane se jí to, co její matce Rivce, která náhle onemocněla rakovinou prsu (s. 59). Rivi si vzpomíná, že když byla ještě malá, zeptala se jednou otce, který byl internista, „jestli rakovina prsu babičky Rivky byla interní nemoc, a pokud ano, proč jí nedokázal pomoci“, a uvažovala, že kdyby byla babička Rivka naživu, rodiče by jí „určitě nevybrali tak staromódní a hnusné jméno“ (s. 60). Také si vzpomíná, že když jí bylo třináct, „přibližně v době, kdy táta opustil domov, prohmatávala jsem si hrud, která už mi začínala růst a byla hrudkovitá a bolestivá, a věděla jsem, že to je ono, u mě je to doopravdy, a každý film, který jsem viděla, byl poslední, a každá návštěva u tety Tchiji, a každý svátek a každé narozeniny, každý den jsem se oplakávala, a když mi bylo čtrnáct, věděla jsem, že mě to rozhodává zevnitř už dva roky a nezbyvá mi moc času“ (s. 83). Také Jigalovi Rivi oznamuje, že právě teď se raduje jen z „odkladu rozsudku“ (s. 84), dokud na ni rakovina nezaútočí, nezničí jeden z orgánů jejího těla a neusmrtí ji. Ironicky to vyjadřuje po matčině smrti: „U nás v rodině ženy neuměly zestárnout; babička to mámu nenaučila a mě to máma už taky nenaučí a i já budu určitě umět jenom vyrvat sama sebe ze života příliš brzy a násilím“ (s. 215). Na tomto příběhu z dětství je však příznačné, že domnělou „rakovinu“, bolestivé hrudky, jí lékař vysvětlí jako průvodní jevy dospívání a růstu. A na konci románu Rivi vskutku dodává k úvaze o dědičném předčasném vytržení ze života svůj dospělý náhled, že ji „dokonce ani smrt už neděsí, když jsem viděla, že veškerý rozdíl spočívá jen v jediném nadechnutí“ (s. 215).

Rivi si nadto přisvojuje nejen matčin osud „být vytržena ze života příliš brzy a násilím“ (s. 215), ale i matčin vzorec lásky. Na podobnost mezi příběhem matčiny lásky k Davidovi a příběhem její lásky k Jigalovi přichází Rivi až po rozchodu s Jigalem, v době matčiny nemoci, kdy se spolu velmi sblíží, ale předpoklad, že v jejím životě se stále více naplňuje osud její matky, ji nevědomě ovlivňuje též v citově-romantické oblasti, stejně jako ji ovlivňoval v oblasti zdravotně-dědičné (čehož si byla vědoma od dětství). Tato analogie milostných příběhů Rivi a její matky vysvětluje Rivinu zamilovanost do Jigala prostřednictvím mnohem hlubších motivů než ty, jimiž by se dala vysvětlit banální romance.

Zamilovanost Rivi do Jigala skutečně opakuje vzorec lásky, který je pevně stanoven v životě její matky Karmely. Karmela se zrovna tak jako Rivi zamiluje do ženatého muže s rodinou. Do příběhu lásky Karmely a jejího milence Davida je začleněna tajná měsíční cesta do Evropy a Rivi též před matkou zatajuje svou cestu do Itálie a Francie v Jigalově

doprovodu. Davidova žena, lékárnice Chava, se s ním odmítla rozvést, a tak se ke Karmele nastěhoval bez svatby a požehnutí; ani Jigalova žena nechce přistoupit na rozvod. Po Karmelině pohřbu netrvá Davidův zármutek dlouho, protože už v době její nemoci se chodil utěšovat k Vardě, její dobré přítelkyni. Ani Jigal po rozchodu s Rivi dlouho nečeká a najde si novou milenkou.

Tento vzorec lásky je nejlépe definován ústy samotné Rivi, poté, co jí Jigal oznámí definitivní rozchod: „Najednou se cítím jako vedlejší zápletko ve vašem dramatu, jakási vedlejší epizoda v redakci B“ (s. 174–175). To drama, o němž Rivi hovoří, je samozřejmě manželství Jigala a jeho ženy Galji. Při tom si nelze nezpomenout na slova její matky: „Nikdy nesvol k tomu, abys byla pro jakéhokoli chlapa zadní dvorek, byť by byl nejúžasnější na světě, buďto o něj bojuj, nebo se ho vzdej, jen nesmíš připustit, abys byla nějaká boční ulička“ (s. 185–186). Z výše nastíněných analogií je však zřejmé, že Rivi ani její matka neunikly osudu zastávat vedlejší roli v zápletce.

Šifman upozorňuje na to, že Rivi sice kopíruje matčiny volby, ale v opačném pořadí. Matka se rozhodla pro klidný manželský život s mužem, který měl podle jejích představ víceméně vyhovovat jejím očekáváním, potom ho podváděla s ženatým mužem a celá léta byla „zadní dvorek“ pro svého milence. Rivi, jak je patrné, volila podobně, ale převrátila pořádek věcí: napřed miluje ženatého muže, potom se vdává.⁶⁴

Obě ženy, Rivi i Karmela, jsou na základě předepsané „rodinné tradice“ nuceny pochovat svou matku v poměrně mladém věku; zdá se však, že tato událost znamená v jejich životě na hlubinně symbolické úrovni definitivní ztotožnění se s matkou a převzetí jejího údělu. Svědčí o tom pasáž proudu Rivina vědomí v den před pohřbem její matky, kdy v jakémsi prolnutí těchto postav zesnulá Karmela promlouvá ústy své dcery: „A potom jsme už nemluvili, jen jsme si řekli, že už je pozdě a zítra bude náročný den a už jsme chtěli být sami, zabalení v dětských postýlkách, každý potichu se svým vlastním pláčem, a ležela jsem se suchýma očima zírajícíma do husté tmy není nic vidět asi jsem oslepla vždycky jsem se toho bála a teď je to doopravdy ale je to proto že mám ruku na čele a zakrývá mi oči z nichž jedno chybí a mé tělo spočívá na zádech těžké zkroucené a ústa se svírají nekonečnou hořkostí neboť zítra mne pokryjí hlínou a dobře upěchují a položí těžké kamenné desky aby oddělili živé od mrtvých a navrší další hlínu a hromadu květin a připevní dočasnou malou tabulku dokud na *šlošim* nevztyčí náhrobní kámen ale mezitím aby se vyloučil jakýkoli omyl napíšou na tabulku mé jméno Karmela Šenhar“ (s. 204–205).

Cesty a názvy kapitol

Rivi se znovu a znovu odhaluje paradox, že láska v sobě skrývá i rozchod a život skrývá smrt, a to zvláště v průběhu jejích cest do zahraničí s Jigalem. Kvůli popisům těchto zájezdů byl román kritikou obviňován, že svými rozsáhlými, téměř vyčerpávajícími popisy cest milenců v líbivých obalech umění a kulinařských požitků Itálie, Španělska a Egypta připomíná turistické průvodce a snaží se napodobit žánr romance ve fikci, který rozvíjí dlouhou tradici mileneckých cest. Italská města (zvláště Benátky a Florencie) a města francouzská (Paříž) slouží stanoveným způsobem dějovým scénám v takových milostných příbězích. V tradici romance skutečně cesty umožňují milencům, kteří jsou vytrženi z běhu rutinních povinností, oddávat se jen a pouze své lásce v cizích a exotických krajinách. Oren však varuje, že by bylo hrubou chybou přisoudit podobnou úlohu cestám v tomto románu, neboť zde hrdinové unikají daleko z Izraele, aby „zpomalili rozpadání a propad, jimž je vydán

⁶⁴ Šifman, *Ha-im ani nimcet: Sipur ha-chanicha ha-naši ecel Cruja Šalev ve-Jehudit Kacir*, s. 132.

Jigal a jichž se Rivi obává a vnitřně děsí, každý ze svých odlišných důvodů, každý na základě své vlastní cesty⁶⁵.

Tři výlety iniciované Jigalem patří k ústředním událostem románu. Závažnější úloha je jim přiznávána zvláště v tom, jak při nich postupně Rivi stále hlouběji chápe podstatu vztahu Jigala k ní. Navíc je třeba si povšimnout stoupajícího vlivu, který cesty mají na Rivino pojmání existenciálních témat. Z tohoto hlediska stanovila autorka počet cest a pečlivě si zvolila krajiny, v nichž se bude cesta odehrávat. Pro první cestu zvolila Itálii a Francii – to je romanticko-hédonistický okruh, vhodný pro etapu zamilovanosti páru fatalistů jako Rivi a Jigal. Už v jeho průběhu se vytváří v Rivině myslí analogie mezi místy mladých lásek v životě starých umělců a její rolí v životě Jigalově. Rivi má sklon při této analogii docházet k lichotivému závěru, že slouží jako múza pro Jigalovu rozpadající se existenci, a nikoli k závěru mnohem reálnějšímu, že je využívána jeho sklonem k hédonismu.

Už při druhé cestě, pro niž byl vybrán Egypt, země slavná svými hrobkami, však Rivi z této iluze vystřízliví: „A jak jsme mohli vědět, že až vyjdeme z pohřební komnaty jako negativ, který vystavili světlu – dlaněmi jsme si zakrývali oči, naše zaprášené nohy tápou po schodech, prostý a známý dotek tvé ruky na mém rameni, chápeme tuto chvíli jako něco, po čem ještě nemusíme tesknit – už začne, pomalý a skrytý, sestup?“ (s. 105). V průběhu této cesty uvažuje Rivi nahlas o tom, co řekla teta Augusta Henrymu, v románu *Cesty s tetičkou* Grahama Greena, že „cesty zpomalují průběh času a prodlužují život, neboť to, co je pevně dané, není jejich skutečná délka, nýbrž vzpomínky“ (s. 108). Pouze vzpomeneme-li si na Rivin pohled, na rozdíl mezi uměleckou iluzí a pravdou života, porozumíme příčině tohoto připomínání slov literární hrdinky: Rivi, která se postupně zbavuje iluzí, tak vyjadřuje své porozumění, že její pozvání na cesty od Jigala představuje část z repertoáru jeho svádění. Těsná souvislost cesty do Egypta s návštěvami hrodek a s vnějšími teatrálními projevy lásky páru spoluúčastníků zájezdu, jimž Rivi přezdívá Grantovi, rovněž přivádí Rivi k hořkému závěru, že ji Jigal nemiluje (s. 117). Výběr Španělska pro třetí společnou cestu má naznačovat tuto krutou fázi, v níž Rivi couvá před hrozbou Jigalovy fatalistické pasivity. Ne náhodou zde Rivi zatouží při jednom útěku od Jigala po „organizovaném výletě, s uspořádaným, předvídatelným a poklidným programem“ (s. 151), neboť putování po Španělsku je nepřetržitým sledem Riviných selhání a proher, vzájemných nesouladů – podle jejích vlastních slov ji přepadá „zlý duch“, neovladatelný vztek, jež ji žene od Jigala pryč – což nakonec vyústí otevřeným sporem, který naznačuje jejich blízký neodvratitelný rozchod.

K popisu výstavby zápletky je třeba dodat, že v rámci naznačené stupňovité kostry se kapitoly z cest střídají s ostatními kapitolami románu, které vyprávějí o vývoji, k němuž mezi hrdiny dochází v Izraeli. Název každé jednotlivé kapitoly vychází z literárního zdroje, který je do textu vpleten jakoby mimochodem. Tímto způsobem se nejenom uspořádání cest, ale i názvy kapitol soustředí na postupné shrnování myšlenek v zápletkce románu.

Název první kapitoly, „V jednosměrné ulici smutku“, je převzat z básně Alexandra Pena⁶⁶, jejíž první sloka je uvedena v textu románu (s. 17) – Jigal ji napíše Rivi na dveře jejího bytu. Tento název se hodí k obsahu kapitoly, vyprávějící o seznámení dvou lidí, které jejich fatalismus, k němuž došli z různých důvodů, nutí jít pouze jednosměrně. Název druhé kapitoly udílející jméno i celému románu – „Matisse má slunce v břiše“ – se vztahuje k Picassově výroku o Matissovi (s. 51), a je tedy vhodný pro hlavní dění, které je tu líčeno: zamilovanost Rivi do Jigala a neochota přiznat si, že je jím zneužívána k hédonistickým cílům.

⁶⁵ Oren, *Aza mi-mavet ahava*, s. 30.

⁶⁶ Alexandr Pen (1906–1972), hebrejský básník ruského původu. Začal publikovat koncem dvacátých let 20. století, převážně přírodní lyriku, inspirovanou izraelskou krajinou. Později se přiklání k politicky a sociálně zaměřené poezii.

Jméno třetí kapitoly – „Jen sto kroků před každým otevřeným mořem“ – pochází z básně Benjamin Galaje⁶⁷ (s. 68). Název naznačuje vzdálenost mezi skutečností – matčinou nemocí, z níž je v této kapitole popisován objev rakoviny v oku, a iluzí – Rivinou zamilovaností do Jigala, která jí dává pocit „otevřeného moře“ a obzoru, jehož otevřenost nemůže nic zastavit. Čtvrtá kapitola – „Smrt na Nilu“ – je pojmenována podle známé detektivní novely Agathy Christie (s. 113). Obsah – cesta do Egypta a závěrečné rozčarování Rivi, že ji Jigal nemiluje – opravňuje užití tohoto názvu. Název kapitoly páté – „Nečekej na milosrdenství těch, kdo čekají na milosrdenství tvé“ – je opět převzat z básně, tentokrát od Avrahama Šlonského⁶⁸ (s. 127). Tato kapitola vypráví o Rivině těhotenství a o racionálním aktu pomoci, kterou jí poskytl Jigal, nabídl jí peníze, aby podstoupila potrat (s. 136), a nikoli milosrdenství – název vyjadřuje asymetričnost mezi vztahem, kterého se jí od něj dostalo, a vztahem milosrdenství, který očekával a také dostal on od ní.

Název šesté kapitoly – „Smutek slepce v Granadě“ – se zakládá na výroku básníka Fraciska A. de Icazy⁶⁹ o slepých hudebnících, kteří oblažovali svou hrou královnu v Alhambře (s. 151). I zde souzní jméno a obsah kapitoly vyprávějící o smutku Rivi, která si je v této fázi už zcela vědoma své slepoty ve vztahu k Jigalovi. Jejich vztahy byly uspořádány nevyváženě a bez vzájemnosti, což je analogické ke slepotě hudebníků, kteří svou hrou zvyšovali královninu rozkoš z koupele, zatímco oni se nemohli těšit z pohledu na krásu její nahoty. Moment využívání existující v tomto vztahu je vyjádřen názvem sedmé kapitoly „Ten, kdo žije více než jednou“, převzatým z bonmotu Oscara Wilda⁷⁰ (s. 177). Vztah mezi názvem a obsahem se skrývá v poslední části Wildova výroku: „Musí zemřít víc než jednou smrtí.“ Tento výrok ve svém celku naznačuje nutné řešení, k němuž Rivi spěje, vyjadřuje smíření s faktem smrti, která je vetkána do života.

Knihu uzavírá kapitola osmá, „Oko slunce“. Název vychází z veršů z matčina památníku, v nichž Cuki, spolužák ze střední školy, opěvuje její krásu (s. 210). V těchto verších vypočítává Cuki hříchy krásy a jakoby prorokuje jistý trest, který ji za to jednou očekává. Protože jsou verše psány ve formulaci běžné u biblických proroků, například u Amose, „pro trojí zločin X, ba pro čtvrtý, toto neodvolám“⁷¹, stává se tento budoucí trest symbolickým vyjádřením biblického a apokalyptického trestu, jakýmsi vyšším zákonem, za jehož vykonání je zodpovědný Bůh. A tak se jméno této kapitoly shoduje s pocitem Rivi v závěru děje, že musí přijmout matčin odchod jako součást koloběhu života, ne jako hrozné a nahodilé selhání, jak se jí smrt jevila dřív.

Výchovný román

Od chvíle, kdy pochopíme Rivinu připoutanost k fatalistickému světonázoru, jeví se zápletky v novém světle: ne už ve svém shrnutí jako vzpomínkový příběh Rivi na zamilovanost do Jigala, ale ve své plně šíří jako výchovný román. Tento termín pro román *Le-*

⁶⁷ Benjamin Galaj (nar. 1921), hebrejský básník ruského původu.

⁶⁸ Avraham Šlonsky (1900–1973), jeden z nejvýznamnějších moderních hebrejských básníků. Přispěl k vytvoření moderní hebrejské poezie a měl značný vliv na příslušníky své generace. Jeho rané dílo odráží naději z přechodu od starého k novému, později pod vlivem tragických událostí 20. století jeho poezie vyjadřuje pocity odcizení, strachu, zármutku a hrůzy.

⁶⁹ „Ach, dej almužnu, ženo, chudákovi. Vždyť není na světě nic horšího, než být slepým v Granadě.“ Francisco de Asís de Icaza y Beña (1863–1925), narozen v Ciudad de México, básník, publicista a literární kritik.

⁷⁰ *For he who lives more lives than one, more deaths than one must die.* Oscar Wilde (1854–1900), anglický dramatik, prozaik, básník a esejista irského původu.

⁷¹ Am 1, 3; 1, 6; 1, 9; 1, 13; 2, 1; 2, 4; 2, 6 – jedná se o tzv. soudní výroky, obracející se proti Damašku, Gaze, Týru, Amónu, Moábu, Judovi a Izraeli. Dle komentáře v ČEP tento obrat znamená, že daný zločin pronikl třemi sférami věta (nebe – země – moře) i čtyřmi světovými stranami, tedy celým světem, a musí být potrestán, nemá-li svět zničit.

Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten používají jak Oren, tak Šifman. Zatímco Šifman sleduje při analýze tohoto románu, jakým způsobem se vypořádává autorka s tématem vybudování ženské identity cestou oidipovského mýtu, jež je začleněn coby kulturní infrastruktura do děje románu, Oren pojímá tuto výchovu coby proces, v jehož průběhu Rivi překonává zábrany, kterými ji obklopil její fatalismus. Upozorňuje však na to, že román rozvíjí zápletku zvláštní výchovy svého druhu. Zvláštní je především to, že Rivi si není vědoma, že její dospělost je opožděná o celé roky, protože zaujala fatalistický přístup k bytí. Pochopí to až poté, co ji rozhodující události jejího života donutí opustit tento chybný pohled a pomohou jí utvořit si náhled správný. Ani Jigal nenaplnuje přesně typickou roli „průvodce“ dospívání v této zápletky výchovného románu, nýbrž on sám se, jak píše Oren, nachází ve fázi předcházející návratu k dětinskosti-hédonismu-anarchismu⁷². K závěru, že mužský „průvodce“ nepřivádí hrdinku k dospělosti ani k jakékoli socializaci, „bloudí a svádí na scestí“, dochází i Šifman: „Otec-milenc“ v románu *Jehudit Kacir*, který je vystaven hlavně jako postava učitele života a průvodce kulturou, zklamává, je dětinský a není se od něj čemu naučit. Pokud jsme očekávali, že přechod od homosexuální přitažlivosti k heterosexuální přitažlivosti vůči otcovské postavě vyřeší nějakou touhu či naplní funkci nějakého dospívání, budeme zklamáni.“⁷³

Jak bylo řečeno výše, Rivi přejímá dva modely ženství své matky – model poklidného manželství a model lásky se ženatým a vytouženým mužem – ale uskutečňuje je v opačném pořadí. Cestou k normálnímu spokojenému manželství se Rivi vzdává nedosažitelného muže a mění ho v literární objekt. Podle Smadar Šifman Rivi a priori zavrhuje model vytyčený další výraznou ženskou postavou, pratetou Tchijou, jež navrhuje jednu lásku na celý život a není schopna pochopit, proč se s tím Rivi ani její matka Karmela nespokojí. „Možná je to úžasný vzor budící závist, ale v očích Rivi není pojmán jako relevantní model pro příběh výchovy jí samé.“⁷⁴ Domníváme se, že toto tvrzení není tak zcela oprávněné. V ději románu *Matisse* Rivi navštěvuje svou tetu v momentech, které jsou pro ni znamením existenciálního váhání: v den odletu na první společný výlet s Jigalem (konec první kapitoly) a potom v páté kapitole, když je těhotná a potřebuje si promyslet další postup. V obou těchto případech slouží návštěvy u tety Tchiji k nalezení jakési vnitřní rovnováhy. Teta navíc představuje zprostředkující element v prohlubujícím se Rivině vzhledu do příběhu svých rodičů. Opakovaně se prostřednictvím Rivina svědectví dozvídáme, že různé podrobnosti o životě své matky zná z vyprávění tety Tchiji, jelikož matka sama se jí s ničím nesvěřuje. A především, teta je tou, která jí prozradí, že matka se zapletla se svým ženatým milencem Davidem ještě před rozchodem, a tudíž ona může za rozpad rodiny; nikoli naopak, jak se Rivi celý život domnívala (s. 140–141). O jisté tetině úloze v příběhu Riviny výchovy svědčí i její připomínka v Rivině shrnující promluvě v závěru románu: „(...) teď je řada na mně, abych dala život, a i chromý Nachum říkal, že za pár měsíců někoho potkám a vezmu si ho a budu mít syna, a možná to bude dcera, a pojmenuju ji Karmela nebo Karmel, protože šprýmaři osudu nelze uniknout, jak říká teta Tchija, a je lepší s ním uzavřít smlouvu“ (s. 215). Tím je naznačeno, že postava tety Tchiji slouží jako faktor smiřující rozpory, který hrdince pomáhá při osvobození se z fatalismu.

Rivino završení dospělosti

Ve svém fatalistickém období předpokládá Rivi, že thanatální síla v bytí (smrt) je silnější než síla vitální (láska). A tak se pokouší s ní obeznámit a možná i ji usmířit svou připraveností zakusit vztah mezi mládím a stářím, což je druh vztahu, který jí navrhuje Jigal. To je hlubší vysvětlení, jehož si vůbec nebyla vědoma, její ochoty přijmout Jigalovo dvoření. Rivino dospění by nebylo možné bez zkušenosti s tímto vztahem a až během psaní pochopí,

⁷² Oren, *Aza mi-mavet ahava*, s. 31.

⁷³ Šifman, *Ha-im ani nimcet: Sipur ha-chanicha ha-naši ecel Cruja Šalev ve-Jehudit Kacir*, s. 129.

⁷⁴ Tamtéž, s. 135.

nakolik nevyhnutelná byla tato zkušenost v jejím životě. Psaní „po mnoha letech“, které vytvořilo prostor mezi časem událostí a časem příběhu, jí poskytuje perspektivu nezbytnou pro pochopení toho, že při svém zamilování do Jigala získala příležitost, bez níž by se nezbavila svého fatalismu a nikdy by nedospěla. Poznání lásky jí poskytuje kritérium k správnému posouzení váhy smrti v existenci a pomocí tohoto kritéria se jí rýsuje reálná podoba Jigalovy ubohosti: protože už ztratil schopnost milovat přirozeně a jen podle tepotu srdce, cítí pouze povinnost, jak ke své rodině, tak k ní. Proto se mu nikdy nepodaří osvobodit se z okovů fatalismu.

V závěru děje dovršuje Rivi své dospění. Osvobozuje se z fatalismu, který byl zakořeněn v její představě zděděné po matce: hrůza ze zničení krásy zhoubným působením nemoci. Tehdy se nachází v moci představy z dětství, že v matčině, a potažmo i v jejím životě není nic náhodné a vše, co se jí stane, dobrého i zlého, jí směřuje k jedinému cíli, který ještě nezná. Ne nadarmo jí osud sešle setkání s Jigalem, protože prostřednictvím takové fatalistické lásky se naučí poznat rozdíl mezi konstruktivním přínosem lásky pro existenci a škodou, kterou jí působil fatalistický světonázor. Láska dává naději a energii načerpat ze života všechno, co je možné, kdežto fatalismus vede k zoufalství a atrofii touhy žít tvůrčí a hodnotný život. Zde vlastně Rivi rozluští správné vztahy mezi dvěma soupeřícími existenciálními silami: silou života a silou smrti. Rivi ze dvou zásadních událostí svého života vyvozuje závěry, z nichž si vytváří optimistický a konstruktivní náhled na existenci: není v lidských silách popřít smrt, ale díky lásce je člověk až do smrti schopen čerpat ze života, co jen je možné.

Zde je vhodné připomenout, že matčin vzorec jednání opakuje Rivi ještě v jedné podstatné věci. Obě tyto postavy se po pohřbu svých matek neuzavírají do smutku, naopak cítí potřebu se nanovo vrhnout do života. Z otcova vyprávění se Rivi dovídá, že po smrti své matky Rivky Karmela potřebovala někoho, kdo by ji utěšil a vyvedl z domu, a tak ji pozval na purimový bál: „Jak tu noc tančila, pamatuju si, že se na ni všichni dívali, i přes tu masku ji bylo snadné poznat, podle postavy a lokýnek, a všichni si šeptali, ještě to nejsou ani dva týdny, co jí umřela máma, a ona si tady takhle tancuje, ale jí na tom nezáleželo, ať mi všichni políbí, řekla a táhla mě přímo doprostřed parketu“ (s. 204). A Rivi, která se den po pohřbu sejde s Jigalem, aby mu všechno vypověděla, se nechce od něj „vracet do prázdného domu, kde už určitě sedí celý pluk utěšovatelů, chroupají sušenky a díví se, kam jsem zmizela – teprve včera pohřbila mámu a už se toulá s mužskými“ (s. 213–214).

Kdo v sobě odhalí schopnost milovat, tak jako ona milovala Jigala, nikdy nepodřídí celou svoji existenci strachu ze smrti, ale využije dobu mezi narozením a smrtí, která je skutečně člověku vyměřena, aby žil autentický život: život tvorby a konstruktivních vztahů s ostatními. Podle Orenovy analýzy tento morální závěr vyplývá z popisu Rivina života a Rivi se po rozloučení s Jigalem a matkou skutečně vydává naplnit tento existenciální cíl v manželství, materství a psaní, ale ještě předtím se stačí usmířit s matkou a znovu se přiblížit k otci.

Vztah dvou hlavních témat románu

Zásadní řešení je pro Rivi symbolizováno ve vztahu dvou událostí, které se jí tehdy, „před mnoha lety“ přihodily: zamilování do Jigala a smrt matky. Existence v sobě skrývá vnitřní rozpor: láska spěje k rozchodu úplně stejně, jako život ve svém celku plyne ke smrti. Tento existenciální paradox vyjadřuje jedna z vedlejších postav románu: podivná či trochu šílená figura, chromý koktavý Nachum, který obchází telavivské kavárny a předpovídá hostům budoucnost výměnou za to, že mu zaplatí pití. Nachumova prorocství nejsou jen hloupé a laciné věštby, ve kterých zaznívají slova útěchy a naděje, která by každý rád slyšel. Nachum, jak říká Rivi, „nám čte ve tváři, kdy se rozejdeme a kdy každý z nás zemře“ (s. 74),

a opravdu, v předpovědích, které oznamuje Rivi, spojuje dva úseky, které zdánlivě nemají k sobě žádný vztah. Prorokuje jí matčinu nemoc a smrt (s. 74) a při další příležitosti jí zvěstuje brzkou svatbu a těhotenství (s. 178). Lásku a smrt uvádí do vzájemného vztahu i samotná Rivi, když po letech uvažuje nad jedinou společnou fotografií s Jigalem, pořízenou v Egyptě, přičemž parafrázuje Nachumova slova: „portrét dvou milenců v sobě vždycky skrývá i zánik jejich lásky; kdo se na něj pozorně zadívá, už pozná, že tihle dva se dříve či později rozejdou nebo jeden z nich zemře“ (s. 112).

Z poetického hlediska je naznačeno to, jak se Rivi vyrovnává s těmito dvěma ztrátami, i výraznou změnou stylu na dvou místech románu. S nejvyhrocenějším bodem každého tohoto příběhu – definitivním rozchodem v sedmé kapitole a posledním okamžiky matčina života v kapitole osmé – se totiž pojí vypjatá expresivní poetická pasáž.

„Všechna krev kypí steskem a celé útroby se svíjejí steskem a celé srdce řičí steskem a celé nebe se třese steskem a celý vzduch nasákl steskem a všechny ulice se táhnou steskem a všechna auta troubí steskem a všechny kočky nařkají steskem a všechny kroky klapou steskem a všechny noviny šustí steskem a všechny telefony vyzvánějí steskem a všechny sloupy jsou elektrifikované steskem a celé moře se vzpíná steskem a všechn písek ztěžkl steskem a všichni ptáci skřehotají steskem a všechny listy se chvějí steskem a všechny písně jsou falešné steskem a všechna okna potemněla steskem a všechn vítr bičuje steskem a ona nemá, nemá chvilku oddechu“ (s. 177–178).

„A jaké šílené slunce bylo venku, to bys nevěřila, ozařovalo svahy hory a nastříkalo nebe krvavými nápisy, změnilo moře v miskú pomerančové šťávy s vodkou a vykourilo miliony cigaret naráz, odráželo se ve velkých sluncích šestého patra a téměř v nich vybuchovalo samou radostí, byl to jeho veliký den a nedopustilo, aby skončil, pokračovalo jako opilá stařena, jako kurva v rudých šatech, která tančí na stole při oslavě svých narozenin“ (s. 195–196).

Podle Orenovy analýzy je správné rozkrytí románu skutečně dáno správným usouvztažením dvou témat: tématu lásky a tématu smrti. První recenzenti románu tvrdili, že zápleтка by mohla být ucelenější, kdyby byla úžeji spjata se záležitostí lásky, jako příběh, který má začátek, prostředek a konec. Začlenění kapitoly o matčině smrti do děje podle nich nejenom kazí román melodramatičností, ale též odvádí příběh z jeho hlavní cesty do boční uličky, nahlížené hlavně jako vedlejší zápleтка. Proti tomuto mylnému tvrzení objasňuje Orenův výklad, že dvě zápletky v románu mají své plné oprávnění. K myšlenkově-filosofické hloubce dospívá román právě proto, že dokázal spojit dvě záležitosti pomocí společného myšlenkového významu. Proti tvrzení, že vedlejší téma je zbytečné a kazí příběh Riviny romance s Jigalem, tvrdí Orenův výklad, že tématem románu není romance, která se rozvíjí mezi Rivi a Jigalem, protože ta skončila už během cesty do Španělska, nebo nanejvýš na straně 175, oznámením Jigalova rozhodnutí přestat se s Rivi scházet poté, co jeho žena odhalila jejich vztah. Navíc: úsek o matčině předčasné smrti, o níž vypráví následujících třicet stránek, vůbec není v zápleтке vedlejším tématem, ale svým zařazením jen dokresluje první kapitoly; zatímco v průběhu románu zůstává „vedlejší téma“ ve stínu toho, co je na začátku vykresleno jako „hlavní téma“, nyní se dostává do popředí a dává zápleтке skutečnou hloubku. Jinými slovy, bez přítomnosti příběhu matčiny nemoci a smrti v zápleтке by se dala veškerá hodnota románu skutečně vymezit pouze nelichotivou nálepkou „romance“.

„Třebaže je děj románu vykreslen – a je důležité znovu zdůraznit: pouze částečně – coby vystavěný podle tradice romance: zamilování-překážky-rozchod (alternativní formulace této tradice mění třetí komponent do schématu: zamilování-překážky-znovusjednocení milenců poté, co překonají překážky), tuto knihu není možné označit za romanci, protože

Jehudit Kacir se nezaměřuje na příběh lásky, nýbrž se prohlubuje v ovlivnění, které měla zamilovanost do Jigala, o dospívání Rivi a k utváření jejich pozitivních vztahů k existenci.⁷⁵

Výsledný stav hrdinů

Závěr objasňuje různou závažnost, kterou zápleтка přikládá dvěma hlavním postavám, a zrovna tak zdůrazňuje vedlejší roli, kterou v ní Jigal naplňoval. Důkazem tohoto tvrzení je fakt, že jejich zamilovanost měla na každého z nich různý vliv. Jigal a Rivi se ocitli ve vztahu lásky každý ze svých vlastních důvodů, kvůli po léta pěstované úzkosti ze smrti, která je uvrhla do otroctví fatalismu. Děj románu dokládá, že tato úzkost byla natolik silná, že překonala i značný věkový rozdíl mezi hrdiny a další protiklady, které z tohoto rozdílu vyplývají (životní zkušenosti, rodinný stav apod.). V optice tohoto sdíleného východiska dospěli však na konci románu každý ke zcela jinému závěru.

Jigal vychází ze vztahu k Rivi přesně tak, jak do něj vešel – ve stejném stavu beznaděje, v němž se nacházel, než Rivi potkal. Na konci románu ho vidíme, jak se dvoří jiné mladé ženě a pomocí jejího mládí a smyslnosti se pokouší zase na nějakou dobu zapomenout na své zoufalství a strach z rozpadu a smrti. Jigalova neproměněnost ještě zdůrazňuje odlišný závěr, k němuž došla Rivi. Díky vztahu s Jigalem se naučila ocenit konstruktivní sílu lásky a duševní podporu, kterou nám dává, abychom se vypořádali se všemi úmrtími, které na nás během života čekají; jak s tím, že vztahy s milovanými lidmi končí (Jigal), tak se skony našich drahých (matka) – se ztrátami, které nás zavazují povinností zvyknout si na bolest rozloučení, která je jako hryzavá nehojící se bolest z rány „po díře v břicho“. Rivi se postupně osvobodila od fatalismu, který ji předtím paralyzoval.

Výsledný stav hrdinů se ukazuje v poslední scéně románu, která je jakýmsi zrcadlovým odrazem začátku: ve stejné scenerii – Rivi odchází z kina, je jaro, chamsin, je cítit vůně květin a slyšet kočičí nářek – na ulici spatří bílou alfu romeo, jak zastavuje u útlé a snědé dívky a ruka natahující se z okénka jí podává velkou tmavou růži. Rivi uvažuje: „(...) nic z toho jsem mu nevyprávěla, protože jsem věděla, že uvnitř je ponížený a zhnusený sám sebou, a ještě jsem věděla, že i takového, téměř vyhaslého, bez touhy či stesku po čemkoli, ani po mně ne, možná už jen poslední soumrak a d'áblíci v jeho očích už nebudou tančit, ano, i takového ho miluju“ (s. 215).

V posledním rozhovoru Rivi s Jigalem v románu se navíc ukazuje, že zatímco Rivi je rozhodnuta vydat se cestou tvůrčí z hlediska literárního i životního, Jigalovy schopnosti zplodit jsou už vyhaslé. Nejen že je už dávno sterilní po biologické stránce, ale po dokončení své knihy o historii umění už nedokáže dát svému životu náplň a pozoruje v něm jen jakousi všeobjímající marnost. Říká: „(...) hodně spím, protože nemám důvod ráno vstávat, a Itamarovi už je dvanáct a má svoje zájmy, brzy mě přestane potřebovat, a Galja mi ještě neodpustila, možná mi neodpustí nikdy (...), musíme si najít něco, co nás zaměstná, určitě začnu psát další knihu, psaní mi dává aspoň iluzi, že dělám něco, co má cenu (...), a víš, co je nejhorší – už se mi nepostaví, jako by všechna touha zůstala u tebe, úplně jsi mě zničila, jsi moje labutí píseň“ (s. 214).

Vykoupení pomocí psaní vlastního příběhu

Rivi pronáší na dvou místech úvahu o tom, jak jsou všechny věci pomíjivé; zatímco poprvé je důvodem k doplňování jakéhosi seznamu jejich soukromých katastrof, do nějž kromě smrtí svých blízkých zahrnuje i konce vztahů a tělesná postižení – všechny tyto události jsou pro ni důkazem, „jak se všechno pomaličku rozpadá: napřed, ještě než se

⁷⁵ Oren, *'Aza mi-mavet ahava*, s. 32.

narodila, babička Rivka, potom strýc Moše, a děda Jaakov, napřed nohy a potom on sám, a táta, a babička Pnina, kterou dali do nějakého domova důchodců s pečovatelkami a už nikoho nepoznává, a Noa, která se jednoho dne sebrala a odjela si, a před dvěma lety děda Imanuel, a teď máma a tenhle příběh s okem“ (s. 96); na konci románu už je nahlížen neustávající rozpad pod jiným zorným úhlem: když už je všechno odsouzeno k zániku, jediné, co zbývá, je tvořit, napsat příběh (s. 216).

Z hlediska interpretace freudovského příběhu vychází postava Rivi nezměněna. Dle Šifman čte Kacir freudovský narativ jako příběh ženské výchovy, který vede do slepé uličky. Ukazuje, že i ta, která spí s „otcem“, nezíská nutně správného průvodce životem. Zvnitřnění ženské podoby podle matčina modelu či modelu opačného k jejímu evidentně nevede k sebeuskutečnění, nýbrž k životu, který je pojmán jako sekundární a vybledlý oproti velkému milostnému příběhu, život bez vlastního naplnění (Rivino manželství s mužem, jehož jí matka přisoudila⁷⁶). Výsledkem nezdařeného románu s Jigalem je nakonec psaní textu.

Jehudit Kacir tak ukazuje, že Rivina identita, kterou si musí sama pro sebe utvořit, je ukryta v psaní: napíše příběh své a Jigalovy lásky, a tím se vykoupí. Je možné příběh číst v jeho jednoduchém, doslovném významu a povšimnout si, že se Rivi vlastně neustále vrací k výchozímu bodu. Celý průběh života, příběh lásky a rozchodu, matčiny smrti, opakované zavržení otce, sňatek a porod – všechno to ji znovu a znovu přivádí k psacímu stroji, který jí zanechal otec, či k počítači, který jí koupil náhradní otec. To znamená, že její skutečný, vlastní příběh jí ustanovila postava otce a život v jeho stínu.

Aby mohla vyprávět skutečně svůj příběh, žít svůj život, musí vyprávět příběh odlišný od oidipovského či od jiného, který jí byl vnucen, nebo k němu alespoň připojit další kapitolu. „Rivin příběh, jak se dá očekávat, není jediný a jedinečný. Je téměř obkreslený podle šablony matčina příběhu. Možná je zde určující to ‚téměř‘, možná ta volba v opačném pořadí, od boční uličky k trochu nudnému hlavnímu ději, je tím, co Rivi umožňuje obehnat její ‚postranní dvorek‘ textem příběhu, změnit freudovský příběh v to, čeho je hoden – prostě příběh a nic víc. Pokud je možné takto číst text Jehudit Kacir, bude se její reakce na oidipovský mýtus jevit méně naivní: ohraničuje freudovský text rámcem, jež si zaslouží, jako jedno vyprávění z řady možných verzí ‚čtení‘ ‚světa‘.“⁷⁷

Jediná možnost, kterou podle Smadar Šifman realizuje hrdinka, je možnost vyprávět znovu příběh. Její přístup by lze definovat takto: pokud mi nevyhovují příběhy, jež mi předkládají, vymyslím si svůj vlastní příběh, a tak možná vytvořím i sebe samu a svůj život. Jelikož se dominantní příběh odhaluje jako nedostačující, Rivi jej píše nanovo a pohrává si s různými možnostmi jeho konce: „Kdybych nás vzala na tuto cestu (...), s odlišnou scenerií,

⁷⁶ Jedná se o postavu mladého lékaře, který byl Rivi oporou u matčina smrtelného lože a je popisován slovy: „(...) protože kdo by se ke mně hodil víc než mladý brýlatý doktor z interny, a tobě se taky líbil, možná ti připomínal tátu za mlada, když byl v jeho věku, mladý lékař s měkkým pohledem a srdcem plným naděje, a možná jsi řekla, že je milý, abych věděla, že mi ho odkazuješ, že je tvou závětí a tvým posledním přáním“ (s. 194). Šifman (*Ha-im ani nimcet: Sipur ha-chanicha ha-naši ecel Cruja Šalev ve-Jehudit Kacir*, s. 132) interpretuje skutečnost, že tato postava má „měkký pohled“, jako narážku na postavu biblické Ley, nemilované ženy, která však porodí Jákobovi syny, kteří zachovají rod. Tento náznak se neztrácí, ani když Rivi objeví na ruce toho lékaře snubní prsten, protože se z roviny „po letech“ dovídáme, že manželství ji nedokázalo tak citově pohnout jako psaní její první povídky, nedokázalo oslabit její pocit, že Jigal byl jedinou láskou jejího života, a nemizí dokonce ani její žárlivost na páry, které vnímá jako ideální a romantické: „A po šesti sedmi letech, až se bude procházet jednoho podzimního rána ulicí Diezengof a strkat před sebou kočárek s miminkem, je náhle spatří, jak kráčejí proti ní, a z úst jí málem unikne udivený výkřik – hele, Grantovi – jejich skutečná jména si už nebude pamatovat, ale jejich tváře, které se ani trochu nezměnily, jako by neuplynul od té doby celý život, rozchod a smrt a svatba a porod, ji přenesou v rychlém stroji času k onomu týdnu v Egyptě, k té urputné žárlivosti, a v duchu si zamumlá – vida, oni jsou pořád ještě spolu, podívejme se – a celý ten den bude poznamenán bolestí“ (s. 116).

⁷⁷ Šifman, *Ha-im ani nimcet: Sipur ha-chanicha ha-naši ecel Cruja Šalev ve-Jehudit Kacir*, s. 132.

jiným nasvícením, možná by i pokračování bylo jiné, a možná i konec“ (s. 120). Psaní a vymyšlení příběhu je skutečně pro Rivi jedinou činností, která ji nenavrací zpět do stejného výchozího bodu.

Už v úvodu románu, když Rivi předkládá své vnímání světa jako působení předem daných osudových sil, které ji směřují k jedinému cíli, anticipačně připouští možnost, že se na konci ukáže, „že měla jen vybudovat svůj život jako zajímavý a poutavý román, kapitolu po kapitole“ (s. 7). Podobnost života a románových kapitol připojuje další cíl k seznamu argumentů pro převedení příběhu lásky k Jigalovi do písemné formy, jež Rivi uvádí. Analogie mezi životem a knihou dává psaní účel odhalit s jeho pomocí „jediný cíl“, který se skrývá za všemi událostmi, jež se člověku v průběhu života přihodí. A tak už od začátku Rivi naznačuje svoji potřebu shromažďovat vzpomínky ze života, aby se jí neztratily, jako stavební materiál pro svou budoucí knihu: „(...) od dětství si nařizovala, tenhle okamžik si do sebe navždy vryj, aniž by věděla, k čemu ho musí uchovávat a jak ho bude chtít použít“ (s. 16).

Je příznačné, že Rivi se ve vlastním ději pouští do psaní povídek po návratu ze zájezdu do Egypta, u nějž jsou naznačeny i otevřeně popsány „počátky konce“ jejího vztahu s Jigalem. Tehdy má velmi intenzivní zážitek zázračného opojení, když se uvolní tyto intenzivní podoby, hlasy, chutě a vůně, jež si od dětství shromažďovala: „Ostré barvy, působící až hypnoticky, pluly a stoupaly v ní výjevy z dětství, a záplava zvuků a chutí a vůní, jako by v ní byly nashromážděny celá ta léta jako ostré koncentrované esence parfémů v malinkých flakonech, jež nyní otevírá a nechává je, aby ji zaplavily a působily jí závrať až k bušení srdce, ale hned je znovu zajme a uvězní ve slovech, která z ní rovněž prýští naprosto nenuceně, jako by tu byla celou dobu, a je třeba je jen vzít a uspořádat“ (s. 121–122). Tento pocit je zároveň něčím natolik výjimečným, že ho Rivi už nikdy podle svého svědectví z časové roviny psaní příběhu „po mnoha letech“ už nikdy nezakusí: „Říká si, teď jsem šťastná, jako jsem nikdy nebyla, ale dosud nemůže vědět, že toto opojení už znovu nepocítí, ani v žádném z příběhů, které ještě napíše, ani v lásce, ani až se stane matkou“ (s. 122). Tím se výslovně stanoví, že psaní vlastního příběhu, podle své (libo)vůle, je pro tuto postavu jediným vykopením.

Jak už bylo naznačeno v úvodu, dalším konstrukčním motivem Rivina příběhu je její přesvědčení, že všechny minulé zážitky se musejí někde nacházet. Vzpomíná na svůj dětský zážitek, když jela s rodiči o šabatou na návštěvu za tetou Tchijou a cítila, že „přesně tenhle okamžik se už nikdy nevrátí (...), všechno se střídá tak rychle a je potřeba se opravdu soustředit“ (s. 170); a porovnává svou vzpomínku z dětství se svým současným stavem poznání: „A teď věděla, že ve světě velmi podobném našemu, do nějž se shromažďují všechny uplynulé okamžiky, ta cesta k tetě Tchije stále pokračuje. Je jí šest, tváře jí bičuje teplý vítr páchnoucí po spálených odpadcích, táta řídí, mhouří v soustředění oči za brýlemi, ze strany vypadá, jako když se usmívá. Máma sedí vedle něj, loktem spočívá na otevřeném okénku, na bílém zápěstí zlatý náramek a cigaretu mezi prsty, a jedou a pojedou takhle navěky“ (s. 170–171).

Vykopení pomocí lásky

Oren shrnuje poselství, které je skryto v románu, těmito slovy: „Román rozvíjí uspořádané učení o veliké síle lásky jak při tvorbě života, tak při smíření s existencí smrti v životě.“⁷⁸ V optice vnímání románu coby souboje protikladných sil, života a smrti, sleduje postupné vyrovnávání se Rivi s fatalismem a dochází k závěru, že Rivi jen s pomocí zamilování do Jigala dovršila svou dospělost a je schopna se obrátit na jinou cestu: „dávat život“, počít a porodit, v souladu s proroctvím kulhavého Nachuma: „Máš hodně síly a chuti

⁷⁸ Oren, *Aza mi-mavet ahava*, s. 33.

žít, brzy někoho potkáš a otěhotníš a vezmeš si ho“ (s. 178). O úloze lásky v příběhu Rivi a Jigala vypovídají další Nachumova slova: „Bude navždy tvůj (...), něco z něj se nalézá v každé tvé myšlence a ve všem, co děláš, a tak to bude navždycky“ (s. 178). Na tento Nachumův příslib Rivi reaguje intuitivním souhlasem: „Ano, tak to bude, není možné, aby tomu bylo jinak, vždyť to bylo před lety nakresleno tenkými dívčími prstíky do ztvrdlého písku a vepsáno do pěny za lodí na vodě“ (s. 179).

Přesvědčení o věčné existenci významu věcí, i po skončení jejich hmotné skutečnosti, „jako v jakémisi platónském světě dokonalých idejí“, je vyjádřeno i v závěru románu. Rivina slova budou pochopitelnější, spojí-li se s tvrzením, jehož fatalistický význam možná nebude pochopen čtenářem v pasáži, kde bylo umístěno: „láska není účelem, je jakousi duševní látkou, po níž je touha někdy silnější než ona samotná, neboť lásky se rodí a umírají jako roční období, a jen to, co z nich zůstane, ten sediment, je opravdu důležité“ (s. 12). Na konci románu se tato slova vracejí, ale poté, co Rivi prošla proměnou, dovršila „léta své výchovy“ a zavrhlá fatalismus, se její náhled na lásku diametrálně liší od předchozího tvrzení: „Kdysi, než jsem potkala tebe, jsem si myslela, že všechny lásky jednou skončí a opravdu důležité je to, co nám z nich zůstane. Teď vím, že jsou lásky, které existují celý život, a i náš příběh skončí, teprve až jeden z nás zemře, ne, až když oba dva zemřeme, a možná dokonce ani potom ne, protože ho určitě jednou napíšu, na některé věci je zakázáno zapomenout, a co jiného mi ještě zbývá, když se všechno rozpadá, a i když ty v mém příběhu nebudeš přesně ty a já nebudu přesně já a slova a významy budou jiné – ten tlukot bude tentýž“ (s. 216).

5. *Hine ani matchila*

Základní charakteristika koncepce románu

Tématem románu *Hine ani matchila* je tajná láska mezi dvěma ženami, Michaelou Berg, učitelkou literatury na střední škole, a Rivi Šenhar, její čtrnáctiletou žákyní. Jejich utajovaný vztah trvá dva roky, poté je odhalen a cesty obou hlavních hrdinek se rozdělí – Michaela odjíždí se svým mužem do Spojených států, zatímco Rivi zůstává v Izraeli. Román je vystavěn ze čtyř kapitol a epilogu. V každé kapitole je v úplnosti uveden jeden z deníků, které si o svém milostném vztahu s Michaelou psala Rivi v mládí, ale před každým deníkem a též v samém závěru románu se nachází několik stránek, které vyprávějí o Riviných činech v její přítomnosti, z níž předává příběh, v roce 2001. Tyto stránky (s. 9–22, 103–106, 175–178, 237–239, 303–304) vytvářejí jakýsi rámcový příběh k hlavnímu příběhu vylíčenému v Riviných denících. Pokud bychom je spojili, obdržíme souvislý popis Riviných duševních pochodů v den Michaelina pohřbu a v noci potom. Rivi se po skončení pohřbu rozhodne, že bude hledat své deníky, které pohřbila před dvaceti lety pod borovicí, v jejímž stínu se uskutečňovala láska mezi ní a Michaelou. Poté, co deníky najde, neudrží se a ještě v Haifě se ponoří do četby prvního sešitu na lavičce před domem, kde před lety Michaela bydlela. Druhý sešit přečte Rivi během cesty vlakem z Haify do Tel Avivu. Zbylé dva sešity dočte doma v nočních hodinách. Na konci knihy, na stranách 269–304, se objevuje epilog, který dospělá Rivi po přečtení deníků dopisuje, aby dovedla ke konci svůj a Michaelin příběh. Tato pasáž vypráví o setkáních Rivi a Michaely mezi těmito dvěma časovými rovinami, tj. mezi obdobím 1977–79, kdy se odehrávala jejich láska, a dobou Riviny přítomnosti v roce 2001, v níž pročítá deníky, po více než dvaceti letech od jejich vzniku.

Základní princip výstavby obou sledovaných románů – *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* a *Hine ani matchila* – je tedy v lecčem podobný: v obou z nich je příběh podáván toutéž hlavní postavou dvakrát, jednou v čase, kdy se události reálně odehrávají, a podruhé

změněnou, zralější optikou, z odstupu „po letech“. Jako nejvýraznější rozdíl v tomto postupu, co se týče románu *Hine ani matchila*, bychom snad mohli uvést, že zde je psaní výrazně dialogičtější: v denících, psaných formou dopisů, předává děj dospívající Rivi v první osobě, oslovující jako svou adresátku Annu Frankovou. V epilogu i v rámcovém příběhu vystupuje dospělá Rivi také v první osobě a jejím „ty“, s nímž vede dialog, je tentokrát sama Michaela. Slovy Menachema Periho to lze shrnout, že „v románu *Matisse* vypráví Kacir o Rivi ve třetí osobě. Nyní Rivi „vypráví“ sama sebe v první osobě dvojhlasně“.⁷⁹

Změna autority vypravěče – poklady ztracené Atlantidy

Celá deníková část knihy je zasvěcena dospívání dívky ve věku třináct až patnáct let. Kacir se pokouší spojit dvě formy psaní, dopisy a příběh dospívání. Vzhledem k tomu, že dopisy jsou určeny dávno mrtvé Anně Frankové a navíc působí spíše jako deníkové záznamy než dopisy, četbu doprovází určitý pocit literárního triku, jehož cílem je ukázat svět prostřednictvím třináctileté dívky: „Kacir hraje dvojí hru, někdy záměnou časů ve větě nebo tím, že hovoří o sobě samé ve třetí osobě, a tak vytváří pocit, že možná píše dnes deník z té doby, že dnes vidí samu sebe tehdy jakoby skrze starou vzpomínku, formou zdvojeného vidění.“⁸⁰

Jak už jsme uvedli, v denících vystupuje Rivi sama za sebe, v první osobě; nicméně některé dopisy či pasáže z nich jsou psány v osobě třetí a vypravěčka v nich samu sebe pojmenovává anonymním označením „dívka“. Pokud si blíže povšimneme tematického záběru těchto pasáží, lze snad stanovit, že se vždycky jedná o nějak citlivou či traumatickou záležitost. Rivi-vypravěčka (i kdybychom vzali v úvahu možnost, že rekonstruuje své deníky ze vzpomínek) tak naznačuje svým odstupem, že se odmítá sama sebe přímo dotknout a volí raději nezúčastněný postoj nasazením masky třetí osoby. Konkrétně jsou ve třetí osobě zprostředkovány následující události Rivina života: popis oslavy její *bat micva* (krátce poté se rodiče rozvedli); dětské vzpomínky na otce, než se po rozvodu změnil v necitlivého „androida“, jak ho Rivi nazývá; objevování rozkoší prostřednictvím masturbace; popis prvního milostného styku s Michaelou; popis následujícího dne, kdy z rozrušení onemocní a učitelka ji přichází domů navštívit; zklamání poté, co se Michaelin manžel vrátí nečekaně domů a Michaela ji vyhodí; a konečně pasáž, kdy po nezdařeném pokusu o ztrátu panenství si Rivi opakuje slova tak dlouho, až ztrácejí význam. Často jsou tyto pasáže označovány jako součást období „ztracené Atlantidy“ či návrat do něj, tj. doby dětství, kdy byly život a duše v jednotě.

Jehudit Kacir se ve značné části své tvorby ohlíží nazpět, k období dětství a dospívání, a chce zachránit z jeho zdánlivě banální každodennosti „jeho náhlou milost“ a uchovat ji pomocí tvorby. V románu *Matisse* chce Rivi uspořádat pro Jigala exkurzi po místech svého dětství v Haifě – a je smutná, že tuhle malou cestu po místech, „kdy byl život ještě úplný“, nestihnou uskutečnit (s. 96). V *Hine ani matchila* se dětství přirovnává k ztracené Atlantidě či potopené lodi, z níž je třeba zachránit všechny poklady, než je čas pohřbí pod pískem zapomnění (s. 59). Na poklady ztracené Atlantidy Rivi vzpomíná, když se snaží posbírat si vzpomínky na otce, který ji opustil (s. 59–63), nebo když cítí vůně květin a plodů ze zahrady tety Tchiji (s. 95). Dále si například Rivi vybavuje, že když byla ještě maličká, měla velice hezký vztah se svou matkou: „Nepamatuju si, co jsme spolu dělaly, zkrátka jsme byly, dcera a máma, máma a dcera, ve dnech, které se navzájem tolik podobaly, jako by to byl jeden dlouhý den, čtverec slunce se vkrádá škvírou pod velkými skleněnými dveřmi na balkon a teplá vůně stoupá ze žehlení a z vaření a nekonečné ticho...“ (s. 138). A do stejného bodu se tento vztah

⁷⁹ Peri, Menachem: *‘Al ha-sefer*. In: J. Kacir, *Hine ani matchila*. Tel Aviv, *Ha-kibuc ha-me’uchad/Siman kri’a* 2003, s. 308.

⁸⁰ Lachman, Dan: *Jehudit Kacir/Hine ani matchila*. <http://www.e-mago.co.il/Editor/literature-719.htm>.

navrací v době, kdy Rivi pečuje o umírající matku: „(...) najednou jsme se sblížily, tělo, teplo a vůně, jako v dobách zavínutých do plenek, kdy ještě nejsou slova, před začátkem paměti, ve ztracené Atlantidě“ (s. 278). Také pro postava Michaely je její nemoc podnětem k tomu, aby se v myšlenkách vrátila na „začátek paměti“, do bodu, kde byly „život a duše jednotné“, a hledala, kde se od sebe oddělily, „jako pevnina, která se rozpoltila vedví“ (s. 283–284).

Očekávání zvláštního života

„Jak uchovám jeho náhlou milost?“ táže se mluvčí básně Ley Goldberg *Chamsin šel nisan*⁸¹ (*Nisanový chamsin*), která je dvakrát citována v poslední knize Jehudit Kacir. Tím je vyslovena též esenciální poetická otázka, jíž se tvorba Jehudit Kacir, počínaje její první novelou *Disni 'el* a konče doposud poslední knihou *Hine ani matchila*, zabývá a pokouší se na ni odpovědět. Kacir vypráví každodenní, neměnné a obvyklé věci v jejich zázracích a obtížnosti krásou, smyslností, barevností a vitalitou: „A jen slunce voní jasmínem/ a jen kámen zní tlukotem srdce./ A jen večer má barvu pomeranče/ a jen písek má líbaví rty“ (s. 52).

Třebaže Michaela byla v tomto románu pro Rivi jedinou výjimečnou lesbickou láskou, kterou prožila (což v opačném případě neplatí), a potom už poznala jenom lásky s muži, ve obou podobách lásky se u Rivi projevuje identická romantičnost duše. Ve svém pozdějším svědectví Rivi tuto zvláštní vlastnost své duše definuje. V březnu 1999, nějakých dvacet let poté, co byl milostný vztah hlavních hrdinek přerván, přijíždí Rivi na druhou návštěvu za Michaelou, která se jí ptá na kvalitu života s manželem Jairem. Rivi odpovídá: „Jsme spolu už deset let, víš, jak to chodí. Pamatuješ si, že kdysi jsem snila o tom, že budu žít jako Picasso a Ben-Amoc?⁸² (...) Časem jsem zjistila, že očekávání, že život bude bouřlivý a plný překvapení, u mě přešlo v poznání, jak je všechno křehké (...) Duše mi vyrudla jako příkrývka, kterou zapomněli na slunci. (...) I nadšení ze života bylo nakonec mnohem silnější a sladší než život sám“ (s. 285–286). Těmito slovy se Rivi charakterizuje. Už ve čtrnácti letech, kdy se zamilovala do Michaely, snila o tom, že bude žít „život bouřlivý a plný překvapení“, očekávala „něco, co se přihodí zítra“ a každý den kráčela „nadšeně vstříc životu“.

Z těchto Riviných slov vystupuje následující duševní vlastnost: žízeň prožívat bez zábran vlastní život naplno a bez kompromisů. Rivi od začátku literárně uskutečňuje své očekávání zvláštního života. V antologii s názvem *Šira ce 'ira (Mladá poezie)*, kterou dostane jako jeden z dáreků k *bat micva*, objeví báseň *Chemda (Touha)* od Dalii Ravikovič⁸³, popisující výjimečnou touhu prostřednictvím popisu erotické jiskry mezi lidským okem a přírodou: „Tam jsem poznala touhu, nad níž nebylo/ onen čas byl sedmý den v sobotu/ a všechny větve stromů se vzpínaly do výše. A světlo kolem se lilo jako proudící řeka/ a zornice toužila po slunečním kotouči. / Tehdy jsem poznala touhu, nad níž nebylo...“ (s. 35). Poté, co Rivi poprvé prožije s Michaelou orgasmus, konkrétně pochopí erotický náznak soustředěný v básni a poznamená si do deníku: „Nyní rozumím každé vlasečnici a každé buňce a každému póru, až k nejhlubšímu kořeni duše, co chtěla říct Dalia Ravikovič v básni *Chemda*“ (s. 125).

⁸¹ Lea Goldberg (1911–1970), básnířka a prozaička, byla členkou Šlonského skupiny. Báseň *Chamsin šel nisan* pochází ze sbírky *Mukdam u-me 'uchar (Dříve či později)*, 1959).

⁸² Dan Ben-Amoc (1923–1989), spisovatel, novinář a kontroverzní veřejná postava. Pro hrdinku Rivi je inspirativní především jeho román *Zijunim ze lo ha-kol (Souložení není všechno)*, 1979), o němž hovoří takto: „Rozvinul životní filosofii, podle níž se v každém člověku skrývá mnoho věcí, částečně skrytých, a člověk smí udělat všechno a všechno vyzkoušet, dokonce i drogy a orgie, pod podmínkou, že neublíží ostatním. Každý člověk je svým nejvyšším soudcem a druzí ho nemají právo soudit“ (s. 209).

⁸³ Dalia Ravikovič (1936–2005), básnířka a prozaička.

Další podporu svého očekávání získá Rivi při první hodině s Michaelou, která zahájí výuku četbou básní od Ley Goldberg. Nejprve přednese celou báseň *Chamsin šel nisan*, opěvující jeden den, „den bez změny“, jehož nepostradatelnost, „náhlá milost“, ho vyděluje od ostatních dní (s. 52–53). Hned následně přečte Michaela čtrnáctiletým žákům dvě poslední sloky z další básně Ley Goldberg (s. 55). V těchto slokách se lyrická mluvčí modlí k Bohu, aby její den nebyl stejný jako včerejšek a aby se pro ni nestal zvykem. Tímto způsobem dokončuje vydělení tohoto dne od ostatních dnů pomocí diferenciací člověka nadaného výjimečnými duševními vlastnostmi od obyčejných lidí.

To, že Michaela vybrala pro svou první hodinu tyto básně, bylo záměrné. Vyplývá to ze svědectví jejího manžela Joela, který ji znal od dětství a vzpomíná, jak mu už ve třinácti letech zaníceně recitovala právě báseň *Chamsin šel nisan* od Ley Goldberg (s. 298). Po přečtení básni uloží Michaela žákům napsat sloh na téma „O této svobodě – jak způsobím, aby se pro mě mé dny nestaly zvykem“. Rivina práce vyniká mezi ostatními, protože v ní vyjádří svou mimořádnou a zvláštní vlastnost duše: „Napsala jsem, že se chci učit, vědět a číst, co nejvíce to půjde. Že chci hledět na okolní svět a na život čistou myslí a jasným pohledem. Že si chci pamatovat výjevy a pocity, a všechno, pocit, dojem, myšlenku, nanést na papír. Na konci své práce jsem napsala, že se stydím, protože věci, které jsou pro mě důležité, jsou tak sobecké“ (s. 55).

Michaela rozpozná v Rivině slohu stejnou duševní vlastnost, která přebývala v ní samé, když byla v jejím věku, a vyjádří se k tomu, když vrací slohy: „To není vůbec sobecké, to, co jsi napsala, to je nejvíce, o co může usilovat umělec“ (s. 56). „Nietzscheovská“⁸⁴ pochvala od Michaely ihned zažehne ve třináctileté dívce lásku k výjimečné učitelce literatury. Semínka Michaelina povzbuzování se v Rivině duši dobře uchytí. Ve slohu, který napsala o Anně Frankové a který byl Michaelou vybrán k předčítání na školní oslavě o Dni šo'a, představuje Rivi Annu svým současníkům pomocí svých vlastních povahových rysů: „A možná proto je tvůj deník tak hrozivý a srdcervoucí: kvůli krutému rozporu mezi tvou mladou, citlivou a odvážnou duší, která byla celá životem a nadějí a věřila v dobro v člověku a toužila růst a přispívat k lidství, a mezi zatemněnými srdci a myslmi těch, kteří povstali, aby tě zničili“ (s. 66). Při poslední hodině toho školního roku referuje Rivi o knize, jež se jí líbila, a s obdivem hovoří o Ester Greenberg, hrdince románu *Pod skleněným zvonem* od Silvie Plath: „Zcela se s ní ztotožňuji – s její vášní číst a psát, s její ambicí být jednou významnou básnířkou, s jejím vědomím, že cítím věci hlouběji a silněji než většina dětí, a s potřebou postavit před tyto pocity hráz slov, aby mě nezaplavily a též aby ode mne neuprchly do země zapomnění“ (s. 85). Pocitem výlučnosti vyjádřeným v tomto svědectví se spojuje Rivi s hrdinkou románu Silvie Plath.

Ve slohovém úkolu, který Michaela svým žákům uloží na začátku dalšího školního roku, popisuje Rivi také vlastně sama sebe. Jedná se o téma „Biblická postava, jež mne oslovuje“. Od začátku má Rivi jasno v tom, že bude psát o ženské postavě, „protože ženy jsou mnohem zajímavější a hlubší a mužům opravdu nerozumím“ (s. 108). Váhá mezi Jeftovou dcerou a Jezábel. Nakonec se rozhodne pro Jezábel a napíše báseň o její postavě a životě. Svou volbu zdůvodňuje těmito argumenty: „Nikdy nepochopím, jak mohla [dcera Jeftova] souhlasit, že pro něj [svého otce] obětuje svůj život,“ zatímco Jezábel zůstala věrná sobě samé až do smrti, protože když přišel Jehu, syn Jehošafatův, aby zavraždil i ji, poté co zabil její syny a vnuky, „nepřehala a neskrývala se, ale nalíčila se a učesala a postavila se s královskou hrdostí, aby přivítala muže, který ji za chvíli sprovodí ze světa, a dokonce v sobě našla sílu se mu posmívat (...) Ostatní dívky budou psát o předvídatelných a kladných postavách jako Sára, Ráchel či Debora“ (s. 109–110).

⁸⁴ Tento termín používá Josef Oren v eseji „*Hine ani matchila*“ – *Jehudit Kacir* (2005), aby tím naznačil, že Michaela systematicky upevňuje a pěstuje v Rivi pocity nadřazenosti a výlučnosti.

Také tato Rivina volba pyšné Jezábel, která demonstrovala královskou svrchovanost a uchovala si hrdost až do posledních okamžiků života, si získala další povzbuzení z Michaeliny strany: „Zvedla mi bradu svými jemnými prsty, zahleděla se mi hluboko do očí a pravila, musíš zvednout hlavu a chodit vzpřímeně, protože jsi nejvyšší ze všech, a najednou přiblížila své rty k mým a něžně mne políbila. Trochu jsem se vyděsila. Nikdy jsem na ni nemyslela takhle“ (s. 112). V díle svádění své žákyně pomocí toho, že v ní pěstuje pocity „nietzscheovské“ nadřazenosti, si Michaela vypomáhá též dalšími literárními díly. Upozorňuje Rivi na *Portrét umělce v jinošském věku* od Jamese Joyce (s. 56) a k patnáctým narozeninám jí věnuje feministické knihy Virginie Wolfové *Orlando* a *Vlastní pokoj* (s. 185).

Michaelino „vykoupení z neproměnných dní“

Ani Michaela, Rivina učitelka, se nespokojí s obvyklým a známým a není schopna samu sebe uzavřít do přijatých ženských rolí: role učitelky a manželky. Michaela cítí silnou potřebu vykoupit dny z jejich bezútěšnosti, anonymity a vágnosti, jak je vyjádřeno v básni *Chamsin šel nisan*, která se stala klíčem k jejímu srdci, charakteristikou pro její život a smrt, a pomocí níž odhaluje své pojetí světa a své životní pohnutky a vytváří hluboké a zásadní vztahy se svým mužem, svou třídou a svou žákyní-milenkou. Když Joel, Michaelin manžel, vysvětluje Rivi tajemství síly, jež ho přitahovala k Michaela, vypráví: „Už když jsme byli malí, měla takovou bouřlivou a romantickou duši, kreslila, hrála na piano, tančila, psala básně, měla veliké sny, pamatuju si, že jednou, když nám bylo tak dvanáct třináct let, jsme jeli s rodiči o pesachových prázdninách do pensionu v Neharji. Seděli jsme v noci na pláži, jen my dva, bylo horko a sucho, moře bez jediné vlnky a ona z paměti recitovala báseň od Ley Goldberg, kterou probírali ve škole, něco o chamsinu v nisanu, nepamatuju si tu báseň, pamatuju si jen, že byla velmi smyslná, a pamatuju si její hlas ve tmě, hluboký a dramatický, a její oči, planoucí jakousi vnitřní září, jako oči Audrey Hepburn. Potom mluvila o tom, že každý den musí být zvláštní a slavnostní, protože už nám nezbyvá mnoho dnů života, a vypočítala, že i kdybychom se dožili osmdesáti let, nezbyvá nám už ani dvacet pět tisíc dní“ (s. 298). Tuto báseň si Michaela vybere k přednesu pro svou první hodinu školního roku, aby se uvedla před žáky a „vlila ji“ do očí Rivi, která se stane její milenkou. Tato báseň, ocitovaná celá jak v úvodu, tak na konci románu, je metonymií protikladného proudu mezi ženskými postavami v románu a jejich volbou. Oproti prožívání konvenčního a nudného života „neměnného dne/ nic nepadne a nepříhodí se/ a neodliší mezi ním a dny/ známka a znamení od dobrého k zlému“ (s. 52), nabízí báseň vykoupení pomocí naplnění reálného, rutinního a neměnného života smyslností, rozrušením tlukoucího srdce, barevností a láskou. Toto vykoupení uskutečňují Michaela a Rivi též příběhem své lásky.

Michaela je popisována jako žena smyslná a tvořivá, což je vyjádřeno symbolicky mnohými spojováními s ohněm, s červenou barvou, metaforami kobyly a ženskými postavami z příběhu snílka par excellence Dona Quijota. Tak jsou její vlasy popisovány jako „kaštanové husté a bohaté“, a „září ve slunci jako ohon bronzového koně“ (s. 71), jsou přirovnávány k ohnivě hřívě“ (s. 133). V básni *Ty*, kterou píše Rivi pro Michaelu, se popisuje, „jak paprsek slunce, který vniká oknem třídy, tančí v jejích zlatě načervenalých vlasech a zažehává v nich oheň“ (s. 79). Její hnědé oči jsou ustáleným způsobem spojovány s elementem ohně, záře, planutí, a hlavně se schopností účastně vnímat (oproti necitlivě pronikajícím „rentgenovým očím“ matky), jsou přirovnávány například k hnědým planoucím jezírkům; „její hnědé oči září, jako by v nich zapálila lampičky“ (s. 133). Báseň *Chemda* od Dalii Ravikovič je rovněž zbarvena ve vnímání vyprávějící dívky červenou a oranžovou barvou – takto popisuje svůj zážitek po přečtení prvních dvou slok: „Roztrásla se uvnitř rozkoší, v níž se střídalo světlo se stínem a chlad s teplem, neboť touha je červená a teplá a větve stromů zelené a chladivé, a světlo žluté a teplé a řeka šedozeleň jako oči Tamar, a slunce je oranžové, a všechno plyne a

proudí a točí se, vše je v pohybu, světlo mění stinnou a chladnou zeleň v řeku tekuté mědi, a žluté lekníny hltají chvatné čeření a stéblo plující trávy, neboť když člověk cítí takovou touhu, slunce vítězí nad stínem a teplo přemáhá chlad, a musí se pohupovat a polykat, protože i hlava se pak může stát valencijským pomerančem“ (s. 35–36).

Michaelina fenka se jmenuje Dulcinea, podle vysněné milenky Dona Quijota. Fenka se plně účastní milostného vztahu mezi ženou a mladou dívkou, je stále přítomna při jejich milostných schůzkách a vyjadřuje svým psím tělem svou fyzicko-duševní účast na dění: „Mladá žena a dívka, a před nimi, vlekoucími se do svahu, fenka rezavá jako plamen“ (s. 17); „fenka pobíhá kolem nich dokolečka a divoce vrtí ocasem“ (s. 120); „Dulcinea vklouzla na balkon a lehla si k našim nohám a její kožich jiskřil v záři slunce“ (s. 137).

Uspořádání tělesně-erotických vztahů mezi učitelkou a její žákyní se taktéž pojí s oranžově červenou, s ohněm a metaforou kobyly. Tak je popisován první intimní kontakt dvou žen: „Žena drží dívčiny tváře v dlaních a ochutnává její ústa a polyká. Její rty jsou měkké a jazyk se dere dovnitř, proniká. Dívčina ústa se naplní chutí máty a kouře. Ženě nevadí díra mezi jejími předními zuby. Jemně jí sňala brýle. Dívka zavírá oči nechráněně před sluncem. Její oči se naplní oranží. Teplá oranž v jejích ústech. Teplá oranž jí pulsuje v kalhotkách...“ (s. 120). Láska Rivi a Michaely je opakovaně přirovnáván k ohnivému květu: „Ano, tam půjdu, na místo katastrofy, na místo, kde se zrodil ohnivý květ a kde byl též zaživa pohřben,“ říká Rivi na začátku románu, když se rozhoduje vykopat své deníky (s. 11). „Je pro mě těžké myslet na konec toho ohnivého květu, jenž vzplanul mezi námi...“, trápí se Rivi po jedné roztržce s Michaelou (s. 194).

Nadšené očekávání milostné schůzky Rivi a Michaela je popisováno tímto přirovnáním: „Netrpělivě, jako dvě kobyly s chvějícím se chřípím, čekáme na poslední zvonění, a klušeme ven“ (s. 128). Michaelino auto, které je znovu a znovu odváží na území jejich lásky, se jmenuje Rosinanta, podle „ušlechtilého“ koně Dona Quijota; jelikož spolupracuje na uskutečňování lásky těchto žen, prochází Rosinanta procesem feminizace a je v celém díle pojímána jako romantická kobyla: „Někdy spolu zpíváme, zatímco Rosinanta nás na svém hřbetě unáší k lesu“ (s. 159). Někdy je však Rosinanta přirovnávána k trójskému koni (s. 128) – dle E. Adivi-Šošan tím je vyjádřeno, že ukrývá ve svých útrobách vítězné „vojáky“ schovávající se v koňském bříše, to znamená odvahu a překročení rámce, které v této fázi hrdinky nesmějí odhalit před společností⁸⁵ – a potom též k Pegasovi, bájnemu koni s křídly (s. 255) – tak ji vidí ve svých představách Rivi poté, co je jejich vztah odhalen a Michaela navrhuje, aby se spolu zabily v autě.

Dívka-spisovatelka – analogie s Annou Frankovou

Rivi naplňuje příkaz vykoupení dnů z jejich všednosti a neměnnosti jak skrze sexualitu a tělesnost, tak skrze tvorbu a slova. Jako odpověď na uspořádání tvůrčích-sexuálních-smyslových vztahů, které jí nabízí její učitelka, si otevírá další a důležitější cestu, při hledání „hlasu tlukoucího srdce“ coby žena-tvůrkyně. U Rivi – mladé dívky, která má žensko-feministický náhled na svět, se tento hlas utváří a pramení ze vztahu mezi dvěma ženami, popisovaného v románu jako „vztah smyčky“, zatímco různé ženy, z různých období života, jsou „svinuté, protkané, pronikající, čtoucí, písící, rodící a vpletené (a uvězněné?!)⁸⁶ v bytosti Rivi coby dospívající dívky a budoucí tvůrkyně. Tato ženská symbióza v podstatě Rivina bytí ji formuje coby ženu-tvůrkyni a Rivi sní o tom, že její poetické ambice dojdou smyslovo-vizuálního zhmotnění. Nejzjevnější realizace tohoto symbiotického vztahu je

⁸⁵ Adivi-Šošan, Esti: *Ejcha ešmor chasdo ha-pit'omi?* 'Iton 77, 284 (2003), s. 22. Tato studie se zabývá oběma romány i dalšími díly Jehudit Kacir, v nichž si všímá konfrontace společenského řádu a jeho překročení.

⁸⁶ Tamtéž, s. 23.

v tělesně-erotickém vztahu mezi Michaelou a Rivi. Michaela ztělesňuje pro Rivi „učitelku“ jak ve vztahu kulturně-literárním, tak ve vztahu tělesně-smyslovém; ztělesňuje náhradní postavu za chybějícího otce a za narcistickou matku.

E. Adivi-Šošan definuje Michaelinu úlohu takto: „Michaela jakožto učitelka literatury (!), která píše svou diplomovou práci o poezii Ley Goldberg, ztělesňuje ve své osobě jak ‚otcovský jazyk‘, ve významu ‚jazyk coby nositel národní kanonické kultury, dědictví předchozích generací‘ (...), tak ‚mateřský jazyk‘, ve významu ‚stará se o tělo, které porodila, pečuje o jeho život a blaho ve všech významech, a touto činností však neplní úlohu zprostředkovatele národního pořádku‘ (...); tyto principy chce předat Rivi v procesu její výchovy. Vztah s Michaelou, který má dvojí tvář a dvojí jazyk (realizující se ve třech rovinách), slouží jako akcelerátor toho, aby se z Rivi stala žena tvůrkyně.“⁸⁷

V románu *Hine ani matchila* Rivi rozpouští a mísí svůj obraz píšící dívky v jeho existující, kanonické podobě, zvěčněné v deníku jiné píšící dívky – Anny Frankové. Prostředníkem vztahu mezi dvěma tvořícími dívkami je právě učitelka Michaela, jež uloží svým žákům přečíst si deník Anny Frankové a napsat jí krátký dopis. Tento domácí úkol splétá navzájem životy a psaní dvou dívek. Deník Anny Frankové dostala Rivi jako dárek ke své bat-micva a má své určené místo u její postele; poté, co jej několikrát přečte, vybere si ona slova, která uvádějí deník Anny Frankové – „Zde začínám“. Tato slova jsou rovněž zvolena jako počáteční věta jejího deníku (s. 22), jako titul prvního sešitu jejího deníku (s. 8) a rovněž si je Jehudit Kacir volí za název celé knihy. Při hledání styčných bodů mezi sebou a mezi Annou Frankovou, jejichž základem je to, že se obě nacházejí v úkrytu, jejich touha po životě a jejich zasvěcení se psaní a tvorbě požaduje Rivi, fiktivní postava (či snad reálná postava Jehudit Kacir) autoritu Anny Frankové pro výměnu identity a rolí. Užíváním jména Kitty, imaginární adresátky Anny Frankové, se chce Rivi stát pisatelkou deníku, a Annu Frankovou, píšící původní deník, chce učinit svou přítelkyní a adresátkou svého deníku: „Co bych nejmíc chtěla (...), nejmíc bych chtěla být tvou Kitty, tou, jejímž očím a srdci jsi psala svůj deník (...) volím si pro sebe jméno, které jsi mi dala ty“ (s. 24). A svůj první dopis podepisuje „tvá staronová přítelkyně, Kitty“ (s. 30).

Není to poprvé, co se postava Anny Frankové objevuje v knihách Jehudit Kacir. Už v dřívější novele *Schlaffstunde* se pojí strach ze smrti vinoucí se v objevování sexuality mezi bratrancem a sestřenicí s hrou na úlohy, v níž přijímá sama vyprávějící dívka identitu Anny Frankové, tím, že si osvojí její jméno, prostor jejího života a její obavy. Hrdinka, stejně jako Anna Franková, nalézající a naplňující svou pučící sexualitu s „Petrem“ – který s ní sdílel „úkryt v úkrytu“, v podkroví, se rozhoduje, že musí stihnout „skutečně milovat“ Oliho, aby na rozdíl od Anny nepromeškala prožitek naplněné lásky. Ještě předtím, než ona a Oli svou lásku uskuteční, rekapituluji si oba scénu z deníku Anny Frankové: „Potom jsme vylezli do našeho špionážního štábu v podkroví, který byl někdy též úkrytem Anny Frankové, v němž jsme se tísnili a třásli se pod stolem a chroupali jsme slupky z brambor a oslovovali jsme se Anno a Petře a zvenčí jsme slyšeli hlasy německých vojáků, a padli jsme na zelenou sametovou pohovku (...), a najednou jsi začal uvažovat nahlas, zajímalo by mě, co cítí člověk, když zemře, a já jsem odpověděla, když je mrtvý, už necítí nic, a zkoušeli jsme pevně zavřít oči a zacpat si uši a zadržet dech, abychom se cítili jako mrtví, ale nepovedlo se nám to, protože i skrze zavřené oči lze vidět barvy, a řekla jsem, možná než zestárneme, objeví lék proti smrti, a dodala jsem, možná budeš vědec a objevíš ho sám a budeš slavný jako Albert Einstein“ (s. 17–18). Analogie s Annou Frankovou je v této povídce přijímána s vědomím, že navzdory různým dobám a odlišným okolnostem vzbuzuje u dvou dospívajících dívek tutéž silnou vůli naplnit milostný cit.

⁸⁷ Tamtéž.

V románu *Hine ani matchila* je postava Anny Frankové začleněna jiným způsobem. Je možné předpokládat, že na základě obdivu k učitelce literatury a své vůli rozvíjet se v budoucnu jako spisovatelka se Rivi ve třinácti letech rozhodla, že si bude vést deník v dopisech a psát do něj své zážitky jako Anna Franková. Ale Jehudit Kacir se s tímto nespokojí a vybavuje postavu třináctileté Rivi dvěma rozhodnutími, které předobraz Anny Frankové ještě dále přetvářejí. Prvním z nich je učinit Annu Frankovou adresátkou dopisů a podepisovat dopisy určené Anně pseudonymem Kitty; zatímco Anna sice psala dopisy imaginární přítelkyni, ale podepisovala je svým skutečným jménem. Posléze, v závěrečných pasážích románu, zdůvodní Jehudit Kacir roli Anny jako adresátky dopisů argumentem, že Rivi viděla v Anně ve třinácti letech vzor dívky-spisovatelky: „Hovořila jsem o Anně Frankové, podobě dívky-spisovatelky, první v mé sbírce spisovatelek, kterou jsem si pěstovala v hlubinách zárodku svého dětství a mládí a která dala oprávnění mé spisovatelské touze“ (s. 291).

Deník Anny Frankové, symbolický dokument o *šo'a*, se dochoval a znovu se stává osobním příběhem dívky. A tak též Rivi ujišťuje svou kamarádku Racheli, že přijít o panenství v den památky holocaustu je „věčným důkazem oživení židovského lidu a obnovení jeho země“ (s. 207). Při návštěvě Annina úkrytu v Amsterdamu vyjadřuje svou účast s Anniným životem dlouhým polibkem na připomínku prvního polibku Anny s Petrem: „Stáli jsme u vašeho okénka a pozorovali jsme kaštan, jehož svěží listy se lehce pohybovaly ve větru a tančily ve slunci, (...) a tak jsme tam stáli – dlouhou chvíli, delší než siréna na Den *šo'a* – a líbali jsme se se zavřenými očima na památku vás dvou, na památku vašeho prvního polibku, na památku vaší lásky, jež rozkvetla jedno léto a uvadla jako list“ (s. 259).

Každý detail z Annina života slouží též jako základ pro budování stavby z metafor. A takto popisuje Rivi v jednom z dopisů tajný byt Anny Frankové v Amsterdamu, který se mění v rozvětvenou metaforu pro lásku, prostřednictvím přirovnání milovaného člověka k domu: „Láska je, když ti člověk, kterého miluješ, otevře dveře, vezme tě za ruku a uspořádá ti v sobě exkurzi s průvodcem, jako v domě, který jsi až doposud viděl pouze zvenčí a teď jsi pozván, abys ho poznal zevnitř, jeho specifické barvy a vůně, a jak světlo slunce dopadá na předměty, ale i stíny a skryté kouty s chuchvalci prachu (například tvůj kryt, který měl hlavní patro, podkroví a sklad, do kterého bylo obzvlášť nebezpečné sestupovat a chodili jste tam jen v noci, aby vás nechytily) a vystupujete do podkroví a společně sledujete krajinu z okna (z okna vašeho podkroví jste se s Petrem dívali na korunu kaštanu, jediný kousek přírody, která vám byla útěchou po ta dvě léta v úkrytu, a tam jste se také poprvé líbali) a potom sejdete ruku v ruce do hlavního patra, kde jsou vyrovnané knihy a desky a sbírky a alba s fotografiemi, a nakonec sejdete do skladu a tam – v oblacích zvířeného prachu a pavučin – jsou naházené vzpomínky, sny a tajemství. Poté, co exkurze s průvodcem skončí, člověk, kterého miluješ, ti dovolí, aby ses po něm dál procházel podle libosti, vystupoval a zase scházel dolů, otevíral alba, přehraboval zásuvky, ochutnával z hrnců a strhával pavučiny z pomačkaných snů, zrezivělých jako staré plechové hračky, a dokonce abys mu narušil pořádek“ (s. 141).

Toto Rivino přirovnání k lásce, založené na metaforickém popisu bytu Anny Frankové v Amsterdamu, má být analogií pro její milostný vztah s Michaelou. Později Rivi píše, že vyprávěla toto přirovnání Michaele a ta ji objala a reagovala se smíchem: „Rozhodně jsi mi narušila pořádek“ (s. 141). To znamená, že Anna Franková je začleněna do tohoto románu nejen jako vzor mladé spisovatelky, písničičky, která Rivi vnukne nápad vést si deník v dopisech, ale též jako symbol svobodné lásky, lásky narušující pořádek, která má podle přirovnání dovoleno „všude vystupovat a zase scházet dolů“.

Dalším příkladem této role Anny Frankové v Riviných denících jsou Riviny úvahy nad rozhovorem se Simone de Beauvoir, kde je chválena bisexualita: „(...) žena, která chce být osvobozená, musí objevit schopnost milovat muže i ženy ,bez hrůzy, bez nátlaku, bez

závazku“ (s. 77–78). A Rivi hned napadá, že dívka-spisovatelka Anna Franková by zcela jistě naplňovala tento ideál, kdyby jí bylo dáno žít déle, vždyť ve svém deníku vypráví, že se líbala při jedné návštěvě se svou přítelkyní Jacqueline, a kdyby to Jacqueline nevyděsilo, dotýkaly by se i na nadrech. A navíc našla Rivi v Annině deníku poznámku, že ji naplňuje úžasem, když vidí nahou ženu, ať už ve skutečnosti, nebo na obrázcích v knize o dějinách umění (s. 78).⁸⁸

Dialog se spřízněnými ženami-spisovatelkami

Moto románu je převzato ze Zeldiny⁸⁹ básně *Ha-Karmel ha-i-nir'e* (*Neviditelný Karmel*) a utváří v průběhu ženského literárního dialogu „Karmel“ jako posvátný duchovně-tělesný společný prostor dvou děl: „Až jednou umřu/ a přejdu do jiného bytí – / odloučí se Karmel, který nevidíš/ který je celý můj/ celý zhmotněním štěstí/jehož jehličí, šišky, květiny a mraky/ jsou vryty do mého těla“⁹⁰ (s. 5). Další společné vyjádření těchto dvou děl je prožívání života jako světa, který má dvojí tvář a pohybuje se mezi protiklady: „Karmel viditelný“ a „Karmel neviditelný“. „Karmel“ se objevuje v tvorbě Jehudit Kacir jako místo Rivina dětství a dospívání, v jehož přírodních prostorách se uskutečňuje její první láska. Navíc se „Karmel“ proplétá jak jako fyzický prostor, tak jako objekt Riviny lásky v oné básni *Chamsin šel nisan*, kterou přednáší jako „odpověď“ Michaela na jejím pohřbu, a přitom si dovoluje vložit změnu do poslední řádky a vyjádřit, podvrtně a skrytě, před celým shromážděním, svou silnou lásku k své učitelce (a ke své matce). Tak namísto původního verše, jak se objevuje v básni Ley Goldberg a při jejím prvním a úplném přednesu učitelkou Michaelou v první den výuky: „A jméno města je jako jméno mé lásky“ (s. 53), Rivi čte, téměř křičí: „A jméno hory je jako jméno mé lásky“ (s. 303); a tak spojuje ústřední zastávky svého života: Karmel, matku Karmelu a prostor, v němž se uskutečňovala její láska. A ještě detailněji: Rivina dcera se jmenuje Karmel a jméno čtvrti Michaelina dětství je Karmelija. Připomeňme ještě, že už v závěrečné promluvě románu *Matisse...* je Rivi rozhodnuta, že její dcera se bude jmenovat Karmel či Karmela. Menachem Peri upozorňuje na to, že „hora se jmenuje Karmel, a právě Karmel je jméno Riviny dcery a Karmela je jméno její matky; ale Michaela je jenom Berg (hora). Duše také směšuje a přesouvá místa. Věci, které vidíme jako matka, nevidíme jako dcera“.⁹¹

Text další Zeldiny básně, *Le-kol iš ješ šem* (*Každý člověk má jméno*), se proplétá celým románem a jejím prostřednictvím utváří Rivi různá jména svých identit. Báseň začíná slovy: „Každý člověk má jméno, které mu dal Bůh a jeho otec a matka“⁹² a pokračuje výčtem dalších entit, které dávají člověku jméno: hory a moře, jeho hříchy a slepoty a touhy, jeho svátky a jeho práce, jeho nepřátelé a jeho láska. Tak se Rivi rozhoduje – jelikož ještě nemá „lásku“, „práci“ a „nepřátele“, kteří by jí vybrali jméno – zvolit si pro sebe jméno Kitty, „které jsi mi dala ty“ (s. 24). Když má vizi své existence jako ženy-spisovatelky v dospělosti a představuje si samu sebe, jak stojí na Týdnu knihy „na vnitřní straně stánku“ a podepisuje se do knihy, znovu používá Zeldina výroku: „jméno, jež mi dá má práce“ (s. 81). Hra s výměnou jmen umožňuje dospívajícím dívkám v jejich tvorbě shodit svou existující podobu a zvolit si jinou identitu, která se v nich skrývá a tají. Tak se Rivi a její kamarádka Racheli vzdávají své ženské identity, jak je jim osudem stanovena jmény jejich babiček, a vyměňují ji za mužskou přezdívku „Démon“, jež jim umožňuje vyjádřit jejich androgynnost a jejich nespoutanou

⁸⁸ Viz Franková, Anne: *Deník*. Praha, Triáda 2004, s. 133.

⁸⁹ Zelda Šneurson-Miškovska (1914–1984), všeobecně známá pod jménem Zelda, izraelská básnířka původem z Ukrajiny. Pocházela ze slavné chasidské rodiny, její tvorba je prostoupena tradiční a chasidskou symbolikou.

⁹⁰ Překlad J. Šedinová, in *Písek a hvězdy*, Praha, Mladá fronta 1997, s. 59.

⁹¹ Peri, doslov ke knize *Hine ani matchila*, s. 308.

⁹² Překlad J. Šedinová, in *Písek a hvězdy*, Praha, Mladá fronta 1997, s. 58.

podstatu, mladickou a nepředvídatelnou, která leží v jejich osobnosti: „V témže okamžiku byla zapomenuta naše stará jména, která jsme zdědily po svých babičkách, po té, která zahynula při šo'a, a té, která zemřela na rakovinu, a jsme Démon a Démon a mluvíme na sebe v mužském rodě. Každý člověk má jméno, které mu dá jeho nejlepší přítel“ (s. 92). Jméno „opička“, které jí dala teta: „Každý člověk má jméno, které mu dala jeho teta Tchija (s. 95); a jméno „jaldo“, tak jí přezdívá její milovaná Michaela, také tato jména dokládají oboupohlavní, androgynní podstatu její osobnosti. Matka jí přezdívá „golemiš“ jako výraz své slepoty a nevšímavosti vůči dceřině jedinečnosti a nadání a otec, zmizelý a lhostejný, pro ni vůbec žádné jméno nemá. Rivi si též sama obměňuje jméno na základě své aktuální četby či zážitků: Ta, jež nezná svou duši – parafráze básně od Avrahama Ben-Jicchaka, manžela Ley Goldberg (s. 118); Kitty Castorp – na základě četby *Kouzelného vrchu* (s. 135); Kitty Lvice – na základě vyprávění tety Tchiji (s. 99). Poté, co Rivi definitivně pohřbívá deníky (a potažmo i Annu) do úkrytu, dobrovolně se vzdává i jména Kitty, jež jí Anna dala: „Už se nechci skrývat za Kitty. Kitty si tu bude odpočívat pod borovicí a já, Rivi Šenhar, pokračuju od nynějška sama“ (s. 269).

Další „literární matka“, kterou Kacir začleňuje do své genealogie literárně činných žen, je Amalia Kahana-Carmon, a to prostřednictvím dialogu s povídkou *Neima Šošan kotevet širim* (*Neima Šošan píše básně*)⁹³, pojednávající o dívce, která se zamiluje do svého profesora a píše mu báseň nazvanou *Můj drahý učiteli*. Dvacet pět let poté, co tuto povídku napsala, ji Kahana-Carmon analyzuje a prohlašuje o jejích principech: „Tento příběh se pokouší říct, že život, lidská společnost, je něco organizovaného. Je v něm řád a režim. (...) Neboť je to především metafora řádu proti pusto a prázdnu. Že je zakázáno nechat pusto a prázdno, aby vládly. Jak? Pomocí rámců. Jež na sebe z vlastní vůle přijmeš. (...) Rámce, které zajistí rovnováhu, zajistí řád a režim, jako podmínky pro bezpečné proudění života.“⁹⁴

Na základě tohoto principu je v ději románu umožněno Rivi (a možná i Kacir) vyjádřit kriticko-posuzující postoj, který stojí v opozici vůči vztahu učitelky a žákyně. Úlohou Michaely v této epizodě je symbolizovat Rivin literárně-tvořivý záměr tím, že z povídky Kahany-Carmon cituje řádky vlastního zasvěcení se Neimy spisovatelskému poslání: „Každý ve svém srdci ten zázrak cítí. I já, až budu velká, dá-li Bůh, budu umět vyjádřit ten zázrak písemně, všechny ty zázraky. Musím. Jinak by život nebyl životem“ (s. 152). Oproti tomu Rivi si v odpovědi volí poukázat na odlišnost mezi učitelem Jechezkelem v povídce Kahany-Carmon a Michaelou, svou učitelkou. Na rozdíl od učitelky Michaely, která iniciuje, schvaluje, ospravedlňuje a uskutečňuje duševně-erotickejší milostný vztah se svou žákyní, učitel Jechezkel nesouhlasí s citově-osobním vztahem ke své studentce a tento nesouhlas dává najevo s principiální a epigramatickou přesvědčivostí, jak je patrné z vět, jež si vybírá žákyně Rivi k předčítání své učitelce před celou třídou, vyjadřujících její duševně-morální postoj vůči jejich milostnému vztahu: „Dnes je škola, zítra život. Slyš a pamatuj. Je tu rámec. Kdo je dobrý v jeho očích, to neučiní. Jedna Neima Šošan, jeden Jechezkel De Silva, necht' se prosím těmto zákonům přizpůsobí. Takto je to u nás. A z naší dobré vůle“ (s. 152). Tutéž principiální a epigramatickou formulaci používá Michaela později, když je příběh jejich lásky odhalen, k popisu tehdejších společenských norem, které nemohou příběh jejich lásky zahrnovat a schvalovat, jak jsou vyjádřeny v postavě Churgiho, ředitele školy: „Ze svého pohledu mají pravdu, to, co je mezi námi, odporuje všem jejich hodnotám, výchově, morálce i zdravému rozumu, pro ně nejsme malý princ a liška, ani hora a moře, ani Jaldo a Miši, které se hrozně milují, ale učitelka a žákyně, jedna Rivka Šenhar a jedna Michaela Berg, necht' se prosím těmto zákonům přizpůsobí, ne, nemohou připustit, aby se děly takové věci“ (s. 255).

⁹³ Tato povídka pochází z debutové knihy Kahany-Carmon *Bi-čfifa achat* (*Pod jednou střechou*, 1966).

⁹⁴ Adivi-Šošan, *Ejcha ešmor chasdo ha-pit'omi?*, s. 24, cituje ze studie Kahany-Carmon z roku 1987, *Neima Šošan bat 'esrim ve-chameš*, publikované v *Jedi'ot achronot*, s. 23.

Protiklad sil Erota a Thanata

Mezitím je důležité zdůraznit jiný stálý komponent u hrdinek Jehudit Kacir. Proti romantické touze po bouřlivém životě plném zážitků v nich přebývá i strach ze smrti. A skutečně, ve všech jejích knihách spojuje vypravěčka Erota (láska) s Thanatem (smrt). Smrt se v jejích knihách objevuje u jejích hrdinek jako strach z onemocnění rakovinou přebývajících v nich od dětství, rakovina přechází dědičně na ženy v rodině a zabíjí je v nejlepších letech. Strach ze smrti je u nich vyjádřen různými způsoby. Je tajemstvím přitažlivosti mladých žen ke starým mužům a je skrytým vysvětlením jejich milostných záležitostí s dvakrát tak starými muži. Ale smrt se vkrádá do knih Jehudit Kacir také jako způsob organizace zápletky, který rozděluje zápletku mezi dvě protikladné síly působící v životě. Jehudit Kacir často buduje zápletku v převráceném pořádku, od konce (Thanatos) k začátku (Eros), a organizuje ji jako retrospektivní pohled dospělé hrdinky na léta její výchovy, poté co její duše „vyrudla jako příkrývka, kterou zapomněli na slunci“ (s. 286).

Rozebereme-li to detailněji, lze konstatovat, že zápletky těchto příběhů se rozvíjí popisem nemoci či pohřbu někoho z hrdinčiných drahých, a ta v těchto situacích vyjadřující sílu Thanata v bytí začíná vzpomínat na zážitky lásky v dřívějších letech svého života, které vyjadřují sílu Erota v bytí. Povídka *Schlaffstunde* začíná pohřbem dědečka, na němž potkává hrdinka svého bratrance Oliho, a následně vzpomíná na společné prázdniny v dědečkově domě, v létě mezi sedmou a osmou třídou, a na lásku, kterou prožili ve svém úkrytu v podkroví, kde zanechali na pohovce důkaz své lásky, „temně rudou skvrnu, kvetoucí na zeleném sametu“. Setkání Erota s Thanatem se uskuteční i v povídce *Disni'el*, která začíná tím, že dospělá hrdinka čeká v nemocnici, kde operují její matku, aby jí odstranili rakovinný nádor z těla, a mezitím vzpomíná na svá dětská léta ve stínu rozpadu rodiny a rozchodu rodičů. Podobnou strukturu má i povídka *Ve ha- 'ananim nos 'im, nos 'im (A oblaka plují, plují)*⁹⁵, která začíná cestou hrdinky do Haify, aby navštívila svou nemocnou tetu Rut, a jejím souhlasem s tetinou prosbou, aby jí pomohla důstojně zemřít. Ale s příběhem o milosrdné smrti, který se odehrává v přítomnosti, se proplétají hrdinčiny vzpomínky na to, jak byla v patnácti letech zamilovaná do Joela, učitele kreslení.

Také výstavba zápletky jejích románů je podobná. Román *Matisse má v břicho slunce* začíná milostným vztahem Rivi s Jigalem, ale brzy se do něj začleňuje i nemoc její matky Karmely, a román je uzavřen dvěma konci, rozchodem Rivi s Jigalem a matčinou smrtí na rakovinu. Také zápletky románů *Hine ani matchila* začíná na hřbitově – a pohřeb Michaely je začátkem procesu rozpomínání. Osmatřicetiletá Rivi se po skončení pohřbu vrací na místo jejich lásky, nachází tam deníky, které před dvaceti lety pohřbila, a pomocí nich rekapituluje jejich milostný vztah.

V tomto románu je spojení mezi Erotem a Thanatem dokonce ještě těsnější. Proti lásce v různých podobách (Michaela, Avšalom) koncentruje Jehudit Kacir v tomto románu všechna vyjádření smrti a zničení, která se nacházejí porůznu v jejích předchozích povídkách: rodinný rozpad a rozvod rodičů už byly líčeny v románu *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* a v novele *Migdalorim šel jabaša (Majáky souše)*, smrt matky na rakovinu v poměrně mladém věku, pohřby prarodičů a moudré tety Tchiji, jejíž smrt je popsána pod jiným jménem též v povídce *Ve ha- 'ananim nos 'im, nos 'im*.

Onemocnění rakovinou je přítomno v tvorbě Jehudit Kacir nejen ve svém odhalení coby nemoc, která trestá jednajících ženy, ale též jako strach, který se stanoveným způsobem odvíjí v jejích vývoji a v jejích zavedení jako rodinných příslušnic. Už při rozboru prvního románu Jehudit Kacir jsme hovořili o tom, jak Rivi vypráví o strachu své matky z onemocnění rakovinou: „Ten strach ji provázal celá léta, od té doby, co babička Rivka

⁹⁵ In: J. Kacir, *Sipurej Cheifa*. Tel Aviv, *Ha-kibuc ha-me'uchad/Siman kri'a* 2005, s. 7–61.

umřela na rakovinu prsu (...) a pozdě v noci jsem ji slyšela, jak říká tátovi, já už jsem svou rakovinu dostala“ (*Matisse*, s. 82). A tak i samotná Rivi, dívka na prahu dospívání, identifikuje bolesti růstu jako onemocnění rakovinou a konci tohoto románu hovoří o rakovině jako o rodinné kletbě, která přechází v ženské linii z jednoho pokolení na druhé. V románu *Hine ani matchila* Rivi vypráví, že babička Rivka „zemřela dědovi v náručí na rakovinu prsu ve věku padesáti pěti let, rok předtím, než jsem se narodila, a odkázala mi jméno, které nenávidím, a strach z té nemoci“ (s. 28) a též znovu, jinými slovy, uvádí vzpomínku na svůj dětský strach z toho, že už dlouho v sobě nosí onemocnění rakovinou: „Víš, že každý den může být poslední, každá kniha, kterou čte, každý film a každá procházka k moři. A také tato *bat micva* znamená její poslední narozeniny. V noci, než usne, si otevírá okno a modlí se k černému nebi, učiníš-li, abych nebyla nemocná, budu v tebe celý život věřit a dokonce se obrátím a budu činit pokání. Ale teprve za rok, až jí bude třináct, začne cítit, že už v sobě dál nedokáže věznit to tajemství, a propukne v hrozný pláč, a máma ji vezme ke svému gynekologovi, a lékař (...) ji uklidní, že to jsou jen bolesti růstu, dívky v jejím věku nemůžou onemocnět rakovinou prsu, a ona bude vědět, že jí byl darován život, a v autobuse cestou domů si bude připomínat, že než půjde spát, musí Bohu poděkovat, ale nakonec usne a zapomene“ (s. 31). Na konci románu se tato rodinná ženská kletba začíná projevovat v další generaci, u Riviny dcery Karmel, poté co uslyší o tom, že Michaela zemřela na rakovinu prsu; ale Rivi už zná správnou odpověď: „Potom se zeptá, ale na co umřela, a já řeknu, na rakovinu, rakovinu prsu, a ona se na mě podívá s hrůzou a hlesne, víš, mami, někdy mě tam bolí, možná mám taky rakovinu prsu, a já si ji přitisknu k sobě a pošeptám jí do ucha, to jsou jen bolesti růstu, malé holčičky nemůžou onemocnět rakovinou prsu, a ona se zeptá, jak to víš, a já řeknu, kdysi mi to řekl jeden lékař, když jsem byla ve tvém věku“ (s. 304).

Dalším výrazem zániku a smrti je existence *šo'a*, které se v románu *Hine ani matchila* mnohokrát objevuje: hlavní část románu je vystavěna v podobě dopisů, které Rivi píše Anně Frankové, a ústřední ženské postavy, které v něm vystupují, jsou z druhé či třetí generace po *šo'a*, které je pojímáno jako zážitek zakládající jejich svět.

Jako odpověď na přítomnost *šo'a*, na hrůzu z onemocnění rakovinou a na stále drtivé vědomí jistoty smrti si volí ženské postavy v tvorbě Jehudit Kacir překročit „rámeček“, „zákon“, vymknout se z rutiny „neměnného dne“ a zatížit banální a všední „kámen“, „večer“ a „píseček“ „zvukem tlukoucího srdce“, „barvou pomeranče“, „líbajícím rty“ (jak je vyjádřeno v básni *Chamsin šel nisan* od Ley Goldberg). Tak si volí matka v románech *Matisse* i *Hine ani matchila* rozvod se zákonným manželem, předvídatelným a nudným, s nímž má při tanci „suché a prázdné oči“ (*Hine ani matchila*, s. 34) a vybírá si jiného muže, skrytého a tajemného, jehož mužnost se uskutečňuje metonymicky kyticí krvavě rudých růží, které matce posílá.

Ale k těmto událostem vzatým z biograficko-rodinné narace připojuje Jehudit Kacir v tomto románu též příklady z kultury, vyjadřující její intelektuální poznání závažnosti, kterou má smrt v existenci. Tak je v románu k různým potřebám využíván život Anny Frankové, dívky, která zahynula při *šo'a*. Anna Franková zde nefiguruje proto, že je to tak známá oběť holocaustu, ale proto, že je hrdinčina vrstevnice, která se jí ve svém deníku jeví jako duševně spřízněná, duše bouřlivá, romantická a žíznící úplně stejně jako Rivi žít život plně a bez kompromisů, ale smrt, která ohrozila její život ve druhé světové válce, jí zabránila tento život uskutečnit. Podle Orenovy interpretace se právě kvůli setkání Erola a Thanata v životě Anny Frankové Rivi rozhodla převzít model Annina známého deníku, do nějž Anna zapisovala svůj život v bytě-úkrytu v Amsterdamu jako román v dopisech adresovaných fiktivní přítelkyni Kitty. V jejích stopách začne také Rivi popisovat svůj milostný vztah s Michaelou, přičemž si vybírá za svou imaginární přítelkyni právě Annu a dopisy podepisuje jménem Kitty, fiktivní adresátky Anny Frankové. Třebaže si nebyla vědoma vztahu, který tím vytváří mezi milostným citem k Michaelou a svým strachem ze smrti, nespokojila se Rivi jen s tím, že si

vypůjčila formu deníku v dopisech pro zápisky do svých sešitů, ale i svůj první sešit zahájila stejnými slovy, jako svůj deník zahájila Anna: „Zde začínám.“

Začátek i konec románu *Hine ani matchila* jsou situovány do „cypřišové brány“ hřbitova v Haifě. Po pohřbu Michaely, své učitelky literatury, navštíví Rivi, její bývalá žákyně, rodinné hroby na téže hřbitově, kde jsou pochováni její matka, dědeček a babička. „Dnes mě život už nemůže překvapit, jenom smrt,“ říká osmatřicetiletá Rivi (s. 12). A z druhé strany, při návštěvě matčina hrobu na začátku knihy, je popisován hřbitov právě obrazy třídní tabule – „Černá tabule s rozvrhem pohřbů je prázdná, se stopami křídly, jako by ji smazala vyčerpaná ruka učitelky na konci vyučování“ (s. 11) – a třídní knihy – „Hlídač otevírá dlouhý sešit v černých deskách, který připomíná třídnici, a listuje“ (s. 14), a Rivi si chce zakoupit parcelu, aby se mohla schoulit vedle matky. Tím je román s Michaelou jako by přenesen ke smrti a k matce, které Rivi přišla oznámit Michaelinu smrt: „Ale dnes je 16. elul, 4. září 2001. A přišla jsem sem sama, abych ti zvěstovala její smrt; víš, mami, ta, kterou sis tak hnusila, už také odpočívá v zemi, jen já zůstávám nad ní, konečně osvobozená od vás dvou. Ale co udělám s tou svobodou, vyděsím se, co si tu sama počnu, a najednou zatoužím schoulit se matce po boku, v úzkém prostoru mezi ní a uličkou“ (s. 13). V úplném závěru románu, který čistě z chronologického hlediska o něco málo předchází jeho začátek, se popisuje ukládání drobného ženského těla do země, koktání kadiše jejím manželem a synem, hromadu prachu, pokládání květin na čerstvý hrob a zpečetění obřadu básní *Chamsin šel nisan* od Ley Goldberga, již si Rivi vybírá, aby ji přednesla nad hrobem své učitelky-milenky.

Konkrétní přítomnost smrti, zasahující všechny připomínané postavy (učitelka Michaela, matka Karmela, děda Imanuel, babička Rivka a samotná Rivi) v úvodu románu a na jeho konci zdůvodňuje, proč si tři ústřední ženské postavy – Rivi, její matka a její učitelka Michaela – rozhodně volí protichůdnou možnost, aby vzdorovaly smrti: život smyslný a tvůrčí, „oranžový a červený“ život „touhy, jíž podobné nebylo“, podle básně Dalii Ravikovič *Chemda*.

Vztah matky a dcery – rentgenové oči

Už v minulé kapitole jsme rozebírali, že v románu *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* je popisována matka jako oslnivá krasavice, zastíňující formování krásy a ženství své dcery. Hovořili jsme o tom, že Rivi, když slyší od svého přítele Šaje obdivnou větu: „Ty jsi ale krásná“ (s. 10), není schopna přijmout toto tvrzení, usouvztažnit přívlastek „krásná žena“ k sobě. Podobně jako dcera nadšeně obdivuje a vychvaluje matčinu krásu, též utváření její ženskosti působí jen jako „zbytek“ ženskosti matčiny, například v obřadu u švadleny v románu *Matisse*: „(...) když jsem byla malá, máma chtěla po své švadleně, paní Luně, aby mi ušila šaty ze zbytků látek (...), a pak jsme stály před zrcadlem, na mámě vypadalo všechno tip top, protože se jí vůbec nezměnily míry, a já vedle ní, taková tělnatá, s brýlemi, nehezká, navlečená v něčem, co bylo vždycky moc dlouhé nebo široké jak pytel“ (s. 63).

I v románu *Hine ani matchila* se Rivi pojímá jako nevzhledná a nepůvabná, kvůli svým vnějším i vnitřním vadám, které podrobně popisuje Anně ve svém prvním dopise. Vzpomíná, že když byla malá, všichni ji obdivovali, jak je krásná, ale ve třetí třídě upadla a vyrazila si dva přední zuby; a potom se jí zhoršil zrak a musela začít nosit brýle: „A tak se změnila ‚otevřená jezírka‘ ve dvě kaluže v rámečcích a ‚zoubky jako perličky‘ v otvor do jeskyně mezi skalami. Můj odkrytý obličej se začal skrývat“ (s. 25).

Také zde se Rivi definuje jako naprosto odlišná od své matky; zatímco však v románu *Matisse* se tato odlišnost týkala především porovnání vnějšího vzhledu, matčiny krásy oproti Rivině nevzhlednosti, zde se zaměřuje spíše na jejich naprosto protikladné duševní založení. Matka je opakovaně charakterizována jako chladná, necitlivá, malicherná a v podstatě povrchní žena, na rozdíl od Rivi, která má citlivou, romantickou a bouřlivou duši. Z matčina

hlediska je závažným proviněním, když má dcera nevyžehlenou košili při slavnostním předčítání na Den šo'a (dokonce natolik závažným, že se v průběhu zvedne a odejde), zatímco dcera je plná očekávání, jak se bude matce líbit její slohová práce o Anně Frankové, která byla na tuto slavnost k předčítání vybrána. Problematický vztah Rivi a její matky je rozkrýváno při jednom rozhovoru s Michaelou, který Rivi reprodukuje ve svých denících: „Když jsme jedly, Michaela se zeptala, jestli jsem s mámou vždycky tak obtížně vycházela. Chvilí jsem přemýšlela a odpověděla jsem, že kdysi, když jsem byla hodně maličká, jsme si byly blízké. Nepamatuju si, co jsme spolu dělaly, zkrátka jsme byly, dcera a máma, máma a dcera, ve dnech, které se navzájem tolik podobaly, jako by to byl jeden dlouhý den, čtverec slunce, který se vkrádá škvírou pod velkými skleněnými dveřmi na balkon, a teplá vůně stoupající ze žehlení a z vaření a nekonečné ticho...“ (s. 138). Potom Rivi formuluje své zrady, „neodpustitelné činy“, jichž se vůči matce dopustila: zeptala se jí, jestli je opravdu nejstarší matkou ve čtvrti; ztratila se a přišla domů za tmy, „s vilím prachem ve vlasech“, který se mezitím změnil v písek. A konečně omylem stříhla bratra Orena do ucha a matka s ním musela jít na kliniku, ačkoli se zrovna vrátila z porodnice s druhým svým synem, Noamem.

Také co se týče vztahu matky a dcery, Rivi se ztotožňuje s Annou Frankovou, neboť se v jejím deníku dočítá, že Anna rovněž špatně vycházela se svou matkou, která byla stejně jako ta Rivina „sarkastická, posměvačná, obviňující a tvrdá“ a její slova „bodala a zraňovala jako šípy“ (s. 160). „Jednou, po vaší hádce, jsi napsala, že ona ti tíží srdce nejvíc ze všeho, ale nejsi schopna jí předhazovat její nedostatky a jsi nucena stát se sama sobě matkou, protože máš představu toho, jak má vypadat správná matka, a v té ženě, kterou musíš nazývat matkou, nedokážeš najít ani špetku tohoto vzoru. „Kéž bych si zasloužila, a ne jen jednou, podporu člověka, který mne doopravdy miluje,“ napsala jsi, a jakousi útěchu jsi našla v otci, který většinou rozuměl tvému srdci, v Petrovi a v psaní Kitty. Zatímco já nalézám útěchu v tobě, Anno, a v Michaele, která mne doopravdy miluje. Ona také příliš dobře nevychází se svou matkou (...) Ani Racheli ne. Třeba takový je vztah mezi matkami a dcerami a třeba to tak bude navždycky, i když my samy budeme matkami a naše dcery se stanou matkami a tak až do konce pokolení. Ale já jsem si přísahala, a ty jsi svědkem, že budu jiná než ona, úplně a naprosto opačná. Budu si vážit svých dětí, i když budou jiné než já, a budu se zajímat o jejich duši“ (s. 160).

Jedna z mála věcí, které Rivi na matce obdivuje, je její manuální zručnost v domácích pracích, například šití – Rivi se vyznává, že by také chtěla být takhle šikovná, ale má „obě ruce levé“⁹⁶ (s. 45); a potom popisuje, proč je z ní matka zklamaná: „Chtěla by dceru, která by se jí víc podobala, s kterou by si mohla povídat o šatech a botách a svých milovaných televizních seriálech (...). Namísto toho se jí narodila dívka příliš vážná, pomalá, která je zahrabaná do knížek, zasněná, píše básně a všechno jí padá z rukou. „Golemiš“, tak mi někdy říká. Tvrdí, že nehnu ani prstem, abych jí doma pomohla, že se pořád zavírám ve svém pokoji, že jsem nespolečenská. Ve skutečnosti se zavírám před ní, schovávám se před jejíma rentgenovými očima, které všechno vědí, všechno soudí, vidí mi až do nejhlubšího nitra. Někdy si nejsem jistá, jestli mě má doopravdy ráda“ (s. 46).

Oči matky hlavní hrdinky Rivi jsou metonymií její zářivé krásy, ale též jejího pronikavého, útočného a omezujícího mateřství. Jak v *Matisse*, tak v *Hine ani matchila* přezdívá dcera-vypravěčka znovu a znovu matčiným očím – ať už je matka naživu, či mrtvá – „rentgenové oči“, a to vždycky v souvislosti s dceřinou zakázanou touhou po jiných dívkách a s pocity hanby a zrady, které k matce následkem tohoto zakázaného vztahu k ženám pociťuje. V románu *Matisse* je Rivinou první láskou též žena, kamarádka Noa, jakýsi předobraz

⁹⁶ Viz 5. kapitulu této práce, kde je dávana do souvislosti metafora ženských ručních prací s vyjádřením tvůrčího díla, na základě studie Adivi-Šošan, *Ejcha ešmor chasdo ha-pit'omi?*, s. 25.

Michaely z *Hine ani matchila*. Takto Rivi popisuje matčinu reakci poté, co došlo k prvnímu milostnému kontaktu mezi ní a Noou: „A když se máma vrátila, upřela na mě své rentgenové oči a podezřívavě pronesla: cos tu těch čtrnáct dní dělala, určitě sis užívala s tou svojí chuligánskou kamarádkou (...), věděla jsem, že jsem udělala tu nejhorší věc, jakou může dcera provést matce, a že kdyby to zjistila, neodpustila by mi do konce života. Snažila jsem se scházet s Noou jen u ní doma, aby neměla žádné stopy a důkazy, ale bála jsem se, že mi na tváři vidí tu vášeň a hanbu“ (s. 42). Tak je tomu i v románu *Hine ani matchila*, kde Rivi přiznává, že se zavírá v pokoji „před jejíma rentgenovými očima, které všechno vědí, všechno soudí, vidí mi až do nejhlubšího nitra“ (s. 46). Když si Rivi pere prádlo, aby z něj odstranila každou podezřelou známku tělesného vztahu s učitelkou, zdůvodňuje to slovy: „Bála jsem se mámy, svými rentgenovými očima uvidí, že jsem něčím prošla, že jsem nová dívka“ (s. 120). Rivi v duchu oponuje Michaeli, která soudí, že „všechno lze odpustit, je to jen otázka vůle a lásky“ (s. 140), neboť cítí, že se v tomto Michaela mýlí, že některé zrady jsou neodpuštělné – „třeba zamilovat se do své učitelky literatury“ (s. 141).

Při popisu posledních dní matčina života vystupuje proti sobě kontrast smíření matky a dcery – které k sobě v tomto těžkém období znovu našly cestu – a přetrvávající „jediné neodpuštělné zrady“: „Psala jsem ti o matčině nemoci, o melanomu, který napřed strávil zevnitř jedno z jejích rentgenových očí, až jí ho museli vyoperovat a nahradit umělým okem, ale po několika málo měsících melanom dál pokračoval ve své invazi a vyslal jí metastázy do jater. Po mnoho dní jsem u ní seděla v nemocnici, zkoumala jsem úroveň hladiny v sáčku s infuzí, nastavovala jsem výšku pelesti, natřásala polštáře, nutila jsem ji jíst, podkládala jsem pod ni nočník a vylévala ho, voňavým krémem jsem jí masírovala nohy, které byly opuchlé následkem silných dávek léků, a nateklé ruce, jejichž zažloutlé nehty už nezdobil lak; a máma se na mě pokoušela otevřít své jediné oko a usmát se, ty máš ale šikovní ruce, úplně jako profesionální masérka, a na chvíli jsem se zaradovala, už ne obě ruce levé, už ne golemiš, a věděla jsem, že ta nemoc, která k nepoznání znetvořila její tělo a její tvář, která byla kdysi považována za nejkrásnější na Karmelu, strhla i její obranné hradby, její kritičnost, podezíravost a sarkasmus, a najednou jsme se sblížily, tělo a teplo a vůně, jako v dobách zavínutých do plenek, když ještě nejsou slova, před začátkem paměti, ve ztracené Atlantidě. A mezi námi zůstala stát jen jedna zeď z pancéřovaného skla, o níž jsme obě věděly, ale ani jedna z nás se neodvážila se jí dotknout či na ni jen slabě dýchnout – aby se nezřítla“ (s. 278).

Motiv skleněné zdi jako symbolu dceřiny zrady vůči matce ohledně zakázané touhy po ženách se v *Hine ani matchila* objevuje ještě několikrát. Po odhalení vztahu s Michaelou a jejím odjezdu Rivi přiznává, že s mámou se na sebe snaží být navzájem milé, „nemluvíme o tom, co se stalo, jako bychom to pohřbily, ale moje zrada mezi námi vystavěla zeď z pancéřovaného skla, která tam možná zůstane už navždy“ (s. 262).

Skleněná zeď je dále motivem Riviných snů, v nichž vystupují dvě zásadní ženy jejího života: „Jedu karmelským metrem k Hadaru, na knižní veletrh nebo někam jinam. Dívám se z okna a namísto svého odrazu na pozadí tmy tunelu vidím Michaelinu tvář. Má vážný pohled a něco říká, ale neslyším ji, protože nás rozděluje okno a metro dělá hluk. Víím, že se mi pokouší sdělit něco zásadního pro mou duši, pro mou bytostnou podstatu, a pokouším se jí odezírat ze rtů, ale nedaří se mi to a ona smutně zavrtí hlavou a klade dlaň na sklo. Položím z druhé strany svou dlaň na její a hledíme si navzájem do očí, naše ruce jsou tak teplé, že sklo mezi nimi taje jako žele a na okamžik se téměř setkají, a potom se Michaela rozplyne a zmizí. Probudila jsem se, s bušícím srdcem a vyprahlými ústy, v břiše a po celém těle sladkost, pro niž těžko nacházím slova, abych ti ji mohla popsat“ (s. 84).

Ve druhém snu je Rivina matka těhotná a porodí mrtvé dítě: „Jdu ji navštívit do nemocnice a vidím ji přes sklo novorozeneckého oddělení. Volám na ni, křičím z plných plic, maminko, mami, ale ona mě neslyší ani nevidí, a najednou mi dojde, že to mrtvé dítě, které se jí narodilo, jsem já“ (s. 189).

Trest za zpupnost, či za vzdálení duše od života?

Michaela věnuje lásku své nedospělé žákyni, a nikoli, jak by bylo žádoucí podle zákonů společnosti, svému manželovi či novorozenému synovi – a nevyhnutelně tyto zákony přestupuje. Toto přestoupení se uskutečňuje, v jeho radikálnosti, v převedení a přesunutí činnosti kojení z jeho přirozeného místa – uskutečnění symbiotického vztahu mezi matkou a miminkem, které se právě narodilo, za účelem jeho krmení a vychovávání – na místo nepřirozené – obnovení erotického vztahu mezi dvěma ženami, učitelkou a žákyní, za účelem dovedení jejich vášně k vrcholu: „Michaela si rozepnula blůzu z tenkého hedvábí a pak podprsenku, vždycky si budu pamatovat dotyk její vztyčené bradavky a překvapivou chuť, která se mi vlévala do úst, sladkou a vzdušnou. Vždycky si budu pamatovat její výkřiky zdušené v hrdle. I já jsem dospěla k orgasmu bezděčně, rychle a silně“ (s. 202). „Za toto nestoudné překročení ‚rámce‘ a ‚zákonů‘ jsou učitelka a žákyně potrestány v čase dění příběhu, když je přistihne policie, představitelka zákonů společnosti, a ve vzdálenější budoucnosti bude Michaela potrestána tím, že se jí narodí postižený chlapec, že jí vypadají vlasy a uříznou jí prs, části ženského těla, jimiž v minulosti uskutečňovala jak svou *hybris*, tak svůj hřích.“⁹⁷

Už v době těhotenství své milenky se Rivi bojí, že se Michaela narodí dítě s pomačkanou hlavičkou nebo dokonce s postižením mozku. Po několika letech se skutečně ukáže, že chlapec, který neustále pláče a nereaguje na své jméno, trpí autismem. A tak je Rivi přesvědčena, že Ido, Michaelin autistický syn, navždycky ponořený ve vlastním vnitřním světě, je „zkažený plod naší lásky, lásky příliš silné a příliš podivné, ke které možná vůbec nemělo dojít“ (s. 262). Rivi a Michaela jsou dokonce těmi, kdo vybraly pro chlapce jméno Ido (podle postavy Agnonovy povídky *Ido ve-Inam*⁹⁸), zatímco Michaelin manžel, otec dítěte, nemá na výběru jména pro svého potomka žádnou účast. Tím, že se v mentálním světě postiženého chlapce čas jakoby zastavil, symbolizuje jakousi věčnou připomínkou *hybris*, které se Michaela dopouštěla: „Jako by jeho čas zmrzl, pomyslela jsem si, jako by neuplynulo devět let od té doby, co byl miminko v košíku a tys ho odkládala před televizi, abychom si mohly zalézt do postele a oddat se jedna druhé“ (s. 270).

Podle analýzy Adivi-Šošan je amputace prsu v tvorbě Jehudit Kacir trest pro postavu za její narcismus, za výstřednost proti běžnému životu, za život „podle vlastní libovůle“, jako symbolický výraz zranění prsu života, tělesnosti, ženskosti a vitality.⁹⁹ Když Rivi v dospělosti přijede navštívit svou učitelku do New Yorku, dlouho nemůže uvěřit svým očím, že „místo tvého levého ňadra – z nějž jsem sála onoho horkého suchého večera ve dnech po narození Ida, než nás přistihla policie – se nyní táhne dlouhá narudlá jizva“ (s. 283); a rovněž se dozví, že Michaela po chemoterapii vypadají vlasy, takže „bude konec tvému koňskému ohonu, který odráží záblesky slunce“ (s. 284).

Z tohoto hlediska je zajímavé porovnat, jak je v románu trest interpretován v podání samotné postavy Michaely. Ohledně zakázané lásky ke své žákyni si ona sama definuje jako dostatečné tvrdé potrestání vyhnanství, život v cizí zemi (to ovšem ještě netuší, že ji stihne zhoubná nemoc): „Podle Freuda a podle tvého přítele jsem skutečně nemorální bytost, a kvůli tomu žiju už osm let v tomhle polstrovaném vyhnanství a teskním po vzduchu a borovicích na Karmelu. Ano, bezpochyby jsem už svůj trest obdržela“ (s. 274). Na svůj milovaný Karmel se vrátí až po své smrti, když je její tělo převezeno do Haify k pohřbu.

⁹⁷ Adivi-Šošan, *Ejcha ešmor chasdo ha-pit'omi?*, s. 23.

⁹⁸ Šmuel Josef Agnon (1888–1970). Tato povídka pochází ze sbírky *Ad hena (Doposud)*, 1952).

⁹⁹ Stejným způsobem je potrestána hrdičina matka v novele *Disni'el*, která podobně jako matka v obou sledovaných románech naváže za zády své rodiny vztah s charismatickým milencem.

Svou rakovinu Michaela interpretuje z hlediska své morálky jako trest za popření něčeho podstatného v sobě, co uvolnilo místo pro zhoubné bujení: „Co ze mě schází, že mu poskytlo to místo, čeho ze sebe jsem se vzdala, kde jsem lhala své duši, zkroutila jsem ji, uvázala jsem ji jako nit, aniž bych věděla, že ten uzel se nerozváže a jen bude sílit? V manželství s Joelem? V naší lásce? V těhotenství? V přestěhování do New Yorku? Vždyť kdysi dávno byly život a duše jednotné, vzpomínáš? (...) A pak někdy, bezděčně, jsem připustila, aby se duše vzdálila od života, jako pevnina, která se rozpoltila vedví. Říkala jsem si, že když se v myšlenkách vrátím zpátky a najdu ten bod zlomu, to místo, kde dech přestal být hluboký a vdechovat vítr a vůně, a stalo se z něj povrchní dýchání, ploché, jen pro přežití – možná mi to pomůže se vyléčit“ (s. 283–284).

Literární cesta – deníky

„Zde začínám,“ tak zahajuje Rivi po vzoru Anny Frankové svůj první deníkový sešit adresovaný fiktivní přítelkyni. Začíná svůj deník? Nejenom; i **ona sama** zde začíná. „Já“ začíná, když je vyprávěno adresátovi (smyšlenému). Ne nadarmo Rivi po dvaceti letech, když hledá své tehdejší deníky zakopané pod borovicí, na otázku, zda něco ztratila, odpovídá: „Ano, a hlavně sebe“ (s. 19). Z formulace Rivi, hrdinky románů Jehudit Kacir: „Zde jsem já, Anno Franková, a zde začínám bouřlivé dobrodružství, jímž je můj život“ (s. 22) – vyplývá, že počátek psaní se rovná počátku hrdinčina života. Psaní nepřichází kvůli tomu, aby dokumentovalo, co se stalo dříve, ale vytváří dobrodružství života. Stejně jako v předchozím románu *Matisse* je psaní pro hrdinku jedinou skutečně autentickou formou existence. „Žádná věc se mi nezdá skutečná, dokud ji nezajmu do sítě slov,“ píše Rivi (s. 23). Před psaním existovala jen silná chtivost po něčem, co dosud nemá jméno. Aby žila, aby existovala, musí psát samu sebe, vyprávět samu sebe; a jako formu tohoto vyprávění si volí deník.

Každý z deníků, a tedy každá ze čtyř kapitol nese název, který je opět jako u románu *Matisse* dialogem s jiným literárním textem, vpleteným do textu příslušné kapitoly. První kapitola nese stejný název jako celý román, „Zde začínám“. Jedná se o první větu z deníku Anny Frankové a o její zapojování v kontextu celého románu už bylo pojednáno výše. Kapitola druhá, „Skryté na mořském dně“, je parafrází verše z básně Avrahama Ben-Jicchaka¹⁰⁰, manžela Ley Goldberg. Tuto báseň Michaela předčítá, když je u ní Rivi poprvé na návštěvě (s. 118). Též později, při oslavě Michaeliných narozenin, Rivi popisuje, jak stály na pláži proti rozbouřenému moři a „dívaly jsme se na sebe celou dobu jako tenkrát při naší první schůzce, než jsme se staly dvěma perlami ukrytými ve výšivce na mořském dně“ (s. 196). Třetí a čtvrtá kapitola čerpá svůj titul přímo z textu Rivina deníku. „Mezi horou a mořem“, titul třetí kapitoly, je názvem příběhu, který si Rivi plánuje napsat o sobě a o Michaela: „V malém tichém městě mezi horou a mořem žily jednou mladá žena a dívka, které se nesmírně milovaly, i když to bylo zakázané.“ Pokud někdy po mnoha letech najdu odvahu sepsat náš příběh, toto bude úvodní věta. Možná ten příběh nazvu ‚Láska mezi horou a mořem‘, co myslíš? Michaela je ta hora, můj kouzelný vrch (*Berg* znamená v němčině hora, jak víš), její teplé hnědé oči jsou země a kmeny stromů, a já jsem moře, modrošedé jako moje oči, rozbouřené jako má duše. Hora sestupuje k moři a moře tiskne horu. Moře miluje horu a hora miluje moře. Daří se jim navzájem se dotýkat“ (s. 178). A titul čtvrté kapitoly, „Úkryt v úkrytu“, neznamená nic jiného než deník; primárně tedy znovu odkazuje k Anně Frankové. Když Rivi se svým přítelem Avšalomem jede na zájezd po Evropě a navštíví v Amsterdamu Annin úkryt, popisuje: „Tvůj skutečný deník v červenobílých kostkovaných deskách, se

¹⁰⁰ Avraham Ben-Jicchak, vlastním jménem Avraham Sonne (1883–1950). Za svůj život publikoval pouze dvanáct básní, které většinou vyšly před první světovou válkou, přesto je považován za jednu z nejvýznamnějších postav moderní hebrejské poezie.

zámečkem, který se mezitím polámal, tvůj soukromý úkryt v úkrytu, *kodeš ha-kodašim*, je vystavený před zraky všech ve skleněné schránce v jedné z místností“ (s. 259).

Rivino psaní, které „dává jméno“, je psaním dialogickým, obráceným k „ty“. Rivi primárně píše Anně, ale také se záměrem ukázat to, co napsala, Michaelae, a dokonce i budoucím čtenářům, o nichž doufá, že možná deník najdou (s. 30). Spisovatel se podle ní pozná „také podle touhy, aby jiní četli to, co napsal“ (s. 292). Její psaní je také nástrojem k dosažení věci – jeho prostřednictvím navazuje vztah s Michaelou, když píše slohové práce vymykající se z průměru ostatních žáků a následně jí přináší k posouzení své básně. A především se Rivi pokouší psaním kultivovat vlastní duši a zápasit o svůj jedinečný postoj, prostřednictvím „dopisování si“ s desítkami textů, které byly napsány před ní. Celistvý svět příběhu je zde vystavěn cestou dialogu s texty, které dívka Rivi nadšeně vstřebává.

Autorka zde skutečně předkládá, stejně jako u předchozího románu *Matisse*, dvojnásobnou hru s tím, do jaké míry máme před sebou skutečné deníky a do jaké míry se jedná jen o fikci. Na rozdíl od *Matisse*, kde se tato uskutečňovala formou ostentativního předvádění moci Rivi-vypravěčky volit si „scenerie podle libosti“, zde v postavě Rivi reflektuje Jehudit Kacir její i svou tvorbu coby spisovatelky a potažmo i tvorbu tohoto románu: „Někdy jsou deníky jen smyšlenkou či fantazií; spisovatel si vždycky může vymýšlet detaily, pohrávat si s nimi nebo je upravovat. Někdy je deník jen formou psaní, po letech,“ říká Rivi na přednášce Michaeliným studentům (s. 291), a rozehrává tak moment noetické nejistoty: je to/není to hra, je to skutečnost/fikce. Rázem se tak ukáže jako dvojsmyslné, zda Rivi, osmatřicetiletá spisovatelka, opravdu po dlouhém kopání v zemi nachází své pohřbené deníky, či zda je jen rekonstruuje ze své paměti a vzpomínek v oné noci roku 2001 po Michaelině pohřbu. Občas to působí dojmem, že Rivi nečte reálné sešity, který napsala ve čtrnácti, ale že znovu buduje celý příběh ze vzpomínek, píše znovu sebe samu, s vhladem dospělé ženy, pokoušející se rekonstruovat někdejší dívku, a přechody mezi dětstvím a dospělostí se stále více uzavírají. Všechny příliš dospělé věty v denících tak získávají jakési pozdější ospravedlnění.

Poté, co je vybídnuata, aby napsala příběh o sobě a Michaelae, Rivi zaváhá, neboť si uvědomí, že má „paměť pokrytou bílými místy“ (s. 11). A to je impulsem k tomu, aby začala hledat svůj tehdejší deník, který „je někde pohřbený“ (s. 11): „Teď, když tvé tělo odpočívá v zemi, už mám dovoleno vyzvednout z hrobu ty roky, o nichž jsem nikdy nepsala a téměř nikomu nevyprávěla, a i já sama dokážu těžko uvěřit, že skutečně existovaly a že my dvě byly spolu, a nechala jsem je spát hluboko ve svém nitru a věděla jsem, že mám zakázáno je budit“ (s. 11).

Jehudit Kacir tedy předkládá minimálně jako jednu z možností, že se v případě deníků jedná o jejich nové „zrození“. I pokus o jejich nalezení je popsán v termínech porodu, jako by dospělá Rivi rodila onu dívku, svoji tehdejší podobu: „Ruka šmátrá, už je otvor na tři prsty, které se pohybují nahoru a dolů v prostoru, který se rozpolcuje, aby ho rozšířily, a za chvíli je uvnitř celá ruka, poslepu bloudí mezi stěnami, otlouká se znovu a znovu o podlahu a o strop, ale lůno je prázdné, ruka nevytahuje nic. Srdce mi zledovatí, je po sešitech, někdo cizí je náhodou našel, před dvaceti lety a možná až včera, a jeho oči zhanobily uvnitř tu dívku a ohnivý květ. Brána je uzavřena a míhající se plamenný meč¹⁰¹“ (s. 19).

Nejen dospělá spisovatelka Rivi píše prostřednictvím rozvláčné citace dívky Rivi, ale i Rivi, talentovaná dívka, má ve své literární tvorbě více než jeden hlas; a navíc žije dvojitým životem. Pod slupkou jejího vnějšího života se skrývá život „skutečný“, jež se odehrává v úkrytu – a o něm vypráví „v úkrytu, který je uvnitř úkrytu“, tj. v deníku – tato Rivi se právě ve svém „skutečném“ životě převléká za Kitty: „Než se rozloučím s tímto sešitem a ukryju ho do útroeb skříně, znovu jsem si ho četla a zjistila jsem, že jsem ti psala jen o Michaelae a naší

¹⁰¹ Hebr. *lahat ha-cherev ha-mithapechet*, což je citace části verše Gn 3, 24, tedy narážka na vyhnání z ráje.

lásce. Přitom bylo i učení, písemky a známky, máma, děda a bratři, rodinné i národní záležitosti. Ale nic z toho mi nepřipadá opravdu skutečné. Podkroví, které jsme si pro sebe vytvořily s Michaelou, to je můj skutečný život, a všechno ostatní je, jako bych sledovala film, v němž vystupuji v převleku a v masce a pokouším se v něm ztělesnit roli hodné holky a pilné žákyně,“ píše Anně Frankové na konci druhého sešitu (s. 172). Opět jako v románu *Matisse* pro Rivi představuje už od mládí její vytvořený příběh, její tvorba jakýsi zázrak odhalující skryté náznaky a znamení, který pokládá za „skutečný“, svůj vlastní život: „Když napíšu báseň, naplní mě zvláštní rozrušení, jakési vnitřní teplo a vrcholné soustředění a potom mě nic nemůže zranit. Někdy mi připadá, že svět ke mně promlouvá v náznacích, moře vysílá světelné záblesky jako Morseova abeceda, vítr mi šeptá tajemství, nic není takové, jak se zdá, všechno je ve skutečnosti znamením pro něco jiného, skrytého, a básně, které čtu nebo píšu, jsou klíčem, který mi pomáhá porozumět těmto náznakům, spojovat je a rozluštit, aby se duši odhalilo něco skutečného a důležitého“ (s. 23). A potom vysvětluje, proč se rozhodla zvolit si pro své psaní formu deníku: „V básních nemůžu vyprávět všechno, co se mi stalo a co si myslím, a protože se mi nic nezdá skutečné, dokud to nezajmu do sítě slov, rozhodla jsem se, že si začnu psát deník. (A možná jen klamu sama sebe, protože jak je možné zachytit hloubku nebe po dešti, přesnou barvu večera, dotek větru na kůži? Někdy jsou v mé síti příliš velké otvory a mnoho věcí jimi propadne...) Deník bude pro mě i příležitost se trénovat, taková malá laboratoř, v níž budu dělat pokusy, a tak se zlepší i můj styl“ (s. 23–24). „To, co jsem napsala v těch sešitech, je celé úplně vymyšlené, trénuju se, abych se stala spisovatelkou, a věci, které si vymýšlím, mi prýští přímo ze srdce, proto taky píšu Anně Frankové, která už dávno zemřela, a ve skutečnosti se nejmenuju Kitty, a takhle to taky povím policii, Michaela a já jsme dobré přítelkyně a zbytek je výplodem mé bujné fantazie, vždyť ona je vdaná a nedávno se jí narodil syn, a já mám taky přítele, spolužáka Avšaloma,“ říká řediteli školy, když jsou její deníky odhaleny světu (s. 254) – je možné chránit skutečnost, jako by byla jen fikcí, ale je možné žít ve fikci, jako by byla skutečností.

Dospělá Rivi, po letech, se znovu vrací k tématu deníků: „Štěstí, že jsem měla kdysi odvahu žít. Teď musím povolát jen odvahu psát, a potom píšu jakoby pro sebe, jako že to nikdo jiný na světě nebude číst, jako když jsem si tenkrát psala deníky“ (s. 286). A téma deníků se v románu uzavírá Rivinou připomínkou a usouvztažením k Anně Frankové při přednášce studentům o vlastní tvorbě, čímž se reálná existence deníků znovu ukáže nejistou: „Někdy přemýšlím, co by se stalo, kdyby Anna přežila, vrátila se do Amsterdamu a viděla, že její drahé deníky zmizely a ztratily se. Určitě by o těch dvou letech v úkrytu napsala román (...) a možná by ten román napsala v podobě dívčích deníků“ (s. 292).¹⁰²

Hledání definice příběhu v rámci deníků

„Duše si vybírá příběh, který bude sama sobě vyprávět“ (s. 274). Dívka Rivi si vybrala příběh jedinečné a strhující lásky: tak píše svůj román s Michaelou. V následujícím úryvku, který si zapsala poté, co se jejich vztah odhalil matce a řediteli školy, je předkládána argumentace, jíž Rivi v duchu obhajuje svou učitelku: „Byla jsi jediný člověk, kterému záleželo na tom, co se mi děje, jediný, který mě viděl takovou, jaká jsem, a chtěl mě poslouchat a objímat a vzít na sebe mé bolesti a utírat mi slzy, jediný člověk, který mi důvěřoval a říkal mi, že jsem krásná, chytrá a talentovaná (...) – takže teď mi chcete uloupit nuzákovu ovečku, potrestat Michaelu za to, že mi její láska zachránila život, vždyť láska postrádá věk i pohlaví a je čistá a svatá, dar od Boha jako sám život, tak jak je možné ji pokládat za hřích“ (s. 253–254).

¹⁰² A. Franková zpočátku psala (po dobu dvou let) své deníky jen sama pro sebe, ale posléze se rozhodla, že je po skončení války publikuje knižně. Z toho důvodu už napsané pasáže upravovala a přestylizovávala. Mezitím si dál vedla původní, autentický deník. Viz předmluvu k českému vydání *Deníku* A. Frankové, s. 13.

Ale jiné možnosti nejsou ani tehdy úplně „za jejími zády“. Dokonce ani ona jakožto dívka není slepá k dvojznačnosti Michaeliny postavy a k manipulacím, které na ni snad uplatňuje. „Tak já jsem tvoje pubertální vzpoura?“ ptá se Rivi Michaely na počátku jejich vztahu, poté co si Michaela posteskuje, že celý život musela naplňovat očekávání své matky – vynikat ve škole, vystudovat univerzitu a vdát se za lékaře (s. 137). Poté, co se jednou Michaelin manžel vrátí nečekaně domů a Michaela Rivi nelítostně vyhodí, Rivi dotčeně bilancuje: „V parku za Rotschildovým domem jsem dopadla na jednu z laviček a z očí mi vytryskly slzy – nad šálou, kterou jsem večer co večer celý měsíc tajně pletla a nad sešitem, který jsem pro ni opisovala svým nejhezčím písmem a nad tím, jak mi přikázala obléknout se a odejít, jako bych byla nějaký její Sancho Pancho. Slyšela jsem její hlas, jak mi šeptá: „Čím jsem si to zasloužila, že mě tak miluješ, Jaldo, asi jsem musela někdy vykonat nějaký strašně moc dobrý skutek,“ a pomyslela jsem si, že ji opravdu miluju až příliš a možná si to ani nezaslouží, třeba mě potřebuje jen proto, aby se její dny nestaly zvykem, jako v té básni od Ley“ (s. 150). „Jako by v ní byly dvě Michaely, jedna známá a milující, která je jen a jen moje, a druhá cizí a zavrhuje, která náleží Joelovi a všem ostatním. Myslíš, Anno, že budu schopná usmířit v sobě ty dvě, aby naše láska mohla pokračovat?“ přemítá Rivi (s. 153). O několik měsíců později vyjadřuje své rozhořčení, že si Michaela nenechá jejich vztahem nijak narušit svůj běžný život a že se nepřizná ke své lásce k ní: „(...) jen ti okořeňuju život (a ve velkém množství. Div že z toho nekýcháš...)“ a pokračuje: „Já jsem určitě obětovala o hodně víc: dokonalost a nevinnost (nakolik to zní banálně) své první lásky“ (s. 194).

Když se při jedné hodině literatury rozebírá Flaubertův román *Paní Bovaryová*, Rivi obhájí hlavní hrdinku Emu, „ženu lékaře“ jako její Michaela, proti výkladu profesora Benjamin Kenana; nakonec se však sama sebe ptá, „jestli jsem pro ni nějaký Rudolf nebo Leon, fantazie, jíž se pokouší zaplnit nějakou díru v duši, která možná ničím na světě zaplnit nejde“ (s. 242).

Nejvýrazněji vystupuje ambivalentnost Michaeliny postavy ve scéně, kdy vezme Rivi na výlet do Tel Avivu a seznamuje ji se svým přítelem, sochařem Lev-Arim, u něž zůstanou přes noc. Při večeři napájí dva dospělí svou návštěvnicí alkoholem a před spaním ubalí Lev-Ari na její počest marihuanu a umožní jí zkušenost s kouřením drog. K ránu se Michaela miluje s patnáctiletou Rivi před sochařovými zraky a prakticky mu ji předloží připravenou k tomu, aby se jí zmocnil. V této fázi je Rivi přesvědčena o Michaelině zlém úmyslu: „A najednou jsem pochopila, že to všechno naplánovali předem, protože Michaela věděla, že už dlouho jsem to chtěla zkusit s mužem, a zorganizovala celou tuhle cestu, aby mě mohla vidět poprvé (...) a ti dva mě sem přivedli, a opili mě a omámili, aby jejich plán vyšel“ (s. 224). Michaela však namítá, že tomu tak nebylo, že si nic neplánovali, „zkrátka se to stalo“ (s. 226).

Hledání definice příběhu v epilogu

Mnohohlasnost románu však zahrnuje ještě víc. Posledních pětáct stran knihy znamená posun v příběhu, jež dospělá Rivi vypráví sama sobě a hledá, kudy vede hranice mezi láskou a vášní, mezi dáváním a zneužíváním. Pro Jigala, známému nám z románu *Matisse* jako muž, do něhož se Rivi zamilovala toho roku, co jí matka onemocněla rakovinou, má Rivi stále ještě podobnou interpretaci příběhu jako v době, když čelila řediteli školy při objevení deníků. Ještě při první návštěvě za Michaelou v New Yorku se Rivi cítí vůči Michaela zavázána vděčností za to, k čemu mezi nimi tenkrát došlo: „Dalas mi to, co jsem chtěla nejvíc ze všeho, o čem jsem se neodvážila ani snít. Zlobit se na tebe by bylo jako zradit samu sebe“ (s. 275). Různé možnosti se však pomaličku hroubí. Michaela jí vypráví, že na škole, kde teď učí, se zamilovala do jedné studentky. Ukáže se tedy, že Rivi není pro Michaelu jedinou ženou v jejím životě, jak se Rivi doposud domnívala: „Celá ta léta jsem si myslela, že tvá láska ke mně byla jediná a zvláštní svého druhu, že to nebylo jen proto, že

miluješ ženy, nýbrž proto, že jsi milovala **mne**. Kdybych mě plně nezaměstnávalo zotavování z bolesti [kvůli rozchodu s Jigalem], snad bych i žárlila“ (s. 276).

O možnosti, že by se sama mohla ještě někdy zamilovat do nějaké ženy, Rivi pochybuje: „,Asi je to někde hluboko uvnitř, zamčené v nějakém sklepeč jako spící zvíře, ale klíč už jsem dávno ztratila,‘ uvažovala jsem nahlas, a ty jsi dodala: ‚Dokud se neobjeví některá, co se jí podaří rozlámat zámek, a probudí zvíře polibkem a promění ho v princeznu.‘

„Myslím, že to se nestane,‘ odpověděla jsem ti onoho podzimního večera a teď ti to píšu znovu, v noci po tvém pohřbu, na prázdné stránky, které zůstaly v Annině sešitě. ‚Byla jsi jedinou ženou v mém životě. Bylas pro mne všemi ženami najednou‘ (s. 276).

Zůstává jen možnost realistické volby příběhu, volby skrze rozhodnutí, skrze oznámení jiných možností. Duše si může volit a vědět, že není jisté, že si zvolila ten pravý příběh.

Tak Rivi znovu opakuje původní verzi svého příběhu a přetváří ji, noří se do hlubin, aby nahlédla další a další možnosti: „Ano, v průběhu let jsem sama sobě vyprávěla tenhle příběh: zamilovala jsem se do tebe ohromnou láskou, která tě strhla s sebou jako řeka. Jako přírodní živel byla má láska. Nedala ti svobodu volby. Potom přišly dny, kdy jsem pochopila, že jsi se mohla svobodně rozhodnout. Říkala jsem si, že až budu stejně stará jako ty, pochopím, jak sis mohla dovolit takovou volbu. Když jsem dosáhla tvého tehdejšího věku, věděla jsem, že já bych to sama sobě nikdy nedovolila. Ale stále jsem byla vděčná.

Potom jsem přemýšlela, že až budu stejně stará jako matka a možná sama budu mít dceru, obsáhnu v panoramatickém pohledu celý ten obraz. Dnes, kdy se blížím tehdejšímu věku své matky a sama jsem matkou dvou dcer, to chápu: dívka, jíž se otec zřekl a jejíž matka se zajímá jen o svoje záležitosti, si našla mladou ženu, která je ochotna jí naslouchat, která ji chce objímat a říkat jí, že je krásná a hodná úcty. Ta mladá žena, před nedávnem provdaná, se možná zamilovala do svého vlastního odrazu, do svého mládí, které už oplakala, a dokonce i do duše nevyzrálého umělce, kterou u dívky rozpoznala. Vždyť ta dívka se od mládí učila, jak si získat srdce prostřednictvím slov. (...)

A možná je důležité jen čerení na hladině, kterou rozvířil kámen hozený do vody, naše volby a naše útky: tys uprchla do New Yorku a zvolila sis milovat ženy. Já jsem uprchla do Tel Avivu a zvolila jsem lásku k mužům“ (s. 276–277).

Síla knihy je v tom, jak stále umožňuje mnoho formulací argumentů ohledně toho, co se přihodilo mezi Rivi a Michaelou a co hledaly jedná u druhé. Jedná se o lesbický příběh, či kompenzaci chybějící postavy matky? Je před námi metafora cesty po normálním ženském oidipovském komplexu? Máme před sebou příběh o velké a jedinečné lásce silnější než život, nebo příběh o zneužití? Jedná se o skutečnost, či o fantazii? Byl na Rivi spáchán zločin, nebo jí byla prokázána milost? Propracované dialogy a mnohokrát se zrcadlící detaily spolu s perspektivou roku 2001 umožňují víc než jediný náhled. Duše si vybírá příběh, který bude sama sobě vyprávět, a Rivi vědomě vytváří příběh o milosti a spáse, který je víc než co jiného příběhem lásky. Není ani tak podstatné rozhodnout mezi těmito formulacemi, která z nich je správná; ale ukázat, jak je příběh vyprávěn stále z přítomného bodu a jak přítomnost je tím, co zbarvuje minulost. Nezmrazený čas, který se nezastavil ve svém postupu, je časem, v němž přítomnost vypráví pokaždé jinou minulost, čas, který klade na minulost další vrstvu života. „Teď už se nesnažím porozumět. Chci se jen vrátit do těch temných dní svého života, které byly zároveň těmi nejžárlivějšími, shazovat ze sebe slupky dospělosti, které se na mně s léty navršily, a sestupovat skrze vrstvy času, dostat se až na dno a znovu se dotknout, a nejen na chvíli, těch čistých vod. Hledím do nich a hledám svůj odraz – rozzářenou dívčí tvář, s očima planoucímá láskou,“ píše Rivi v epilogu po první návštěvě za Michaelou (s. 277).

Pro proměny hledisek, z nichž je nahlížen příběh, užívá Kacir metaforu Escherova obrazu s ptáky, kteří jsou v závislosti na vnímání pozorovatele buď bílí, nebo černí. Tento motiv se objevuje už v románu *Matisse*, kdy Rivi přirovnává začátek jejich příběhu k

„okamžiku, který v ní všechno převrátil jako na Escherově obrazu, černí ptáci na bílém pozadí a mrknutím oka ptáci bílí na černém pozadí“ (s. 14). V *Hine ani matchila*, na samém konci, Rivi-vypravěčka uzavírá svůj příběh: „otevřu kuchyňské okno a nechám Escherovy ptáky, aby vylétli z toho příběhu a vznášeli se venku, na pozadí nebe, mávajíce černými a bílými křídly...“ (s. 304).

V dialozích mezi Rivi a Michaelou, ať už reálně v příběhu proběhnuvších, či vedených prostřednictvím deníkových záznamů, jakož i mezi Rivi a dalšími postavami románu se příběh ukazuje stále v novém světle. Jehudit Kacir uvádí v tento dialog různé postavy, jejichž prostřednictvím je zprostředkován vždy nový úhel pohledu na milostný vztah Rivi a Michaely. Z těchto postav jsou nejvýznamnější Jigal, Rivin průvodce životem a milenec z románu *Matisse*, a potom Rivin manžel Jair. Prostřednictvím dialogu s Jigalem z příběhu vyplývá znovu zásadní protiklad – život v rámci přijatých společenských norem oproti životu, který plyne s sebou, je plný „náhlé milosti“ a otevřený všem možnostem. Michaelinými slovy to lze definovat též jako protiklad mužské a ženské morálky: „Často jsem přemýšlela, jestli existuje jen jeden druh morálky (...) Freud tvrdil, že morálka je mužská a ženy mají superego defektní. I velcí filosofové zabývající se etikou byli muži, a jejich teorie nepomohly lidstvu, aby se vyhnulo zločinům, válkám a masovým vraždám. Možná mají ženy jinou morálku, niternější, vztahovější, která proudí s životem a pro život“ (s. 274).

Toto je Rivina obhajoba vlastního příběhu, kterou předkládá Jigalovi: „Bránila jsem tě celým srdcem. Prohlásila jsem, že ve čtrnácti letech už jsem byla hotový člověk s dospělým vědomím, a opakovala jsem to, co jsem celá léta říkala sobě, že jsem se do tebe zamilovala ohromnou láskou, která smetla i tebe s sebou jako řeka. Jako přírodní živel byla má láska. Nedala ti možnost volby.

‘Vlastně já jsem si začala s ní,’ povídám, ‘ona byla čerstvě vdaná a ani by ji to nenapadlo. Vždyť předtím ani potom neměla poměr s žádnou jinou studentkou ani s jinou ženou. Vůbec není lesbička, udeřilo to do nás jako blesk. Naše láska byla výlučná a zvláštní případ. (...) Ty mě vidíš jako oběť, jako objekt v jejích rukou, ale ona ve mně neviděla objekt a i já se můžu nahlížet jen jako subjekt. Volba byla na mně a vybrala jsem si celým srdcem.’ Snažila jsem se ho přesvědčit, že mi to nezpůsobilo žádnou újmu, naopak, na začátku našeho vztahu jsem obrýlená a stydlivě káčátko, a během dvou let jsem se změnila ve tvých rukou v labuť plnou hrdosti, která si je jistá, že má moc každého okouzlit, uskutečnit každý sen a dobýt svět“ (s. 272).

Jigalovo stanovisko je v souladu s všeobecnou společenskou morálkou: Michaelu jednoznačně odsoudil jako „zkaženého člověka“. Podle něj zneužila potřeby a slabosti čtrnáctileté dívky se špatným rodinným zázemím a zneužila „svou moc, aby uspokojila své pudy, které její manžel patrně uspokojit nedokázal“ (s. 272). Když se Rivi snaží nabourat jeho morální soud prostřednictvím kritiky jeho vlastní morálky, že sám cestuje po Evropě se svou milenkou, i když je ženatý a dvojnásobně starší než ona, Jigal tento argument odmítá akceptovat: „Mezi třiadvacetiletou a čtrnáctiletou dívkou je rozdíl, a nikdy jsem nebyl tvůj učitel“ (s. 273).

Jeho jednoznačnému zavržení milostného vztahu, který je dvojnásobně nepřipustný z hlediska morálky a zákona, vztahu dospělé s nezletilou a vztahu učitelky s žákyní, Rivi oponuje slovy: „Jen já vím, bylo-li na mně spácháno bezpráví, nebo mi byla prokázána milost, nikdo jiný to nemůže soudit, vždyť duše si vybírá, jaký příběh bude sama sobě vyprávět, jestli příběh o zneužití, nebo příběh o záchraně, a já jsem si vybrala příběh o milosti a záchraně, který je víc než co jiného příběhem lásky“ (s. 273–274). V průběhu let, v celé závěrečné části epilogu, Rivi zmírní svůj zápal posuzovat takovou lásku, která byla mezi ní a Michaelou, jen z hlediska subjektivní pravdy jejích aktérek, to znamená bez zřetele k normám společenské morálky.

Opačně než Jigal reagoval Jair, za nějž se Rivi provdala poté, co skončila její romance s Jigalem. Rivi mu sice o svém vztahu s Michaelou neřekla před svatbou, ale vyprávěla mu o něm přímo o svatební noci. A takto reagoval: „Co na tom sejde, co já si myslím, já tě miluju a tenhle příběh je tvou součástí. Co mě udivuje, je, že ses nedokázala rozejít, jako miminko, které lpí na svojí první příkrývce, s sebou vlečeš všechny svoje lásky od jeslí až do hrobu“ (s. 238).

Pokud jde o Rivi – její soud o svatební noci, když vypráví příběh svému manželovi, byl ještě slitovný, ale jeho zastávání se značně zmírnilo, potom co sama byla matkou dvou dětí a přiblížila se věkem ke čtyřicítce, „věku, který naši dávní moudří definovali v traktátu *Avot* a v Mišně jako věk porozumění“.¹⁰³ Takto předkládá Rivi Michaela, když ji roku 1999 navštíví ve Spojených státech, své váhání, jaký příběh zvolit, svou posunutou optiku způsobenou tím, že už je téměř ve věku své matky a sama matkou: „Někdy se snažím si představit, jak bych se cítila, kdybych za pár let najednou zjistila, že Karmel má románek se svou učitelkou, a zastaví se mi dech. Nelituju toho, co se stalo, ale zkrátka si neumím představit, jak jsi to mohla sama sobě dovolit, líbat žákyni, které ještě není čtrnáct, svlékat jí jeden kus oděvu za druhým, pomaloučku, celé týdny, aby se nevyplašila, a pokračovat v tom nemožném románku celé dva roky, jako bychom byly dvě nymfy v lese a nikdo jiný neexistoval, jako bychom za to nemusely nic zaplatit. Jak ses odvážila“ (s. 287).

A jako reakci na to nás Rivi seznamuje s Michaeliným vysvětlením svých bodavých otázek, s její verzí příběhu, která zůstává v podstatě nezměněna za celou tu dobu – viděla v Rivi sama sebe, svoji podobu: „Asi jsem tehdy měla obrovskou, dětinskou a primitivní potřebu být pro některou vším,“ říká Michaela po letech, poté co jí Rivi předestře svůj údiv, jak mohla takovou věc dopustit. „Tak jsem si vyprávěla pohádku, udělala jsem si z tebe osiřelou princeznu, které se ujmu, bez táty a bez mámy, úplně opuštěnou, otevřenou ránu, jíž na ramenou leží všechn žal na světě. Chtěla jsem, aby ti zase zářily oči, vychovávat tě, učit tě různé věci, a možná i žít tvým prostřednictvím, jako břichomluvec, který mluví skrze někoho jiného. Všechno se to stalo z lásky, možná byla domýšlivá a sobecká, protože nikdo nemůže být pro druhého vším, ale byla to nekonečná láska, a jak se pozná, kudy vede hranice mezi láskou a vášní, mezi dáváním a zneužíváním?“ (s. 287). Toto Michaelino vysvětlení však Rivi nepřesvědčuje a neuklidňuje její obavy jakožto matky. A je tedy žádoucí všimnout si myšlenky, která jí prochází hlavou jako reakce na Michaelina slova: „Nikdo není chycen v hodině své nemoci (...), nikdo není chycen v hodině své lásky. Tehdy jsme obě věřily, že láska všechno ospravedlní, a od té doby si každá z nás nese kříž svého příběhu, jehož je hrdinkou“ (s. 288). Ale teprve po rozhovoru s Michaeliným manželem, Joelem, který ji zavádí do hlubin svého a Michaelina dětství, Rivi možná odkryje nejspodnější vrstvu: „Věděla jsem, že ta dívka nikdy ve skutečnosti nedospěla, jen se obalila jakýmsi požadovaným pláštěm dospělosti a stesk po sobě samé ji nutil hledat znovu a znovu další své podoby, zahalovat se do nich, aniž by věděla, kdo z nich je matka a kdo dcera, a pomyslela jsem si, že být já učitelkou téhle dívky, možná bych se do ní zamilovala“ (s. 299).

A takto Rivi shrnuje příběh, když opíše celý kruh a vrátí se na začátek, druhý den ráno po Michaelině pohřbu. Pokud ještě při přednášce studentům v New Jersey, necelé tři roky před Michaelinou smrtí, teoreticky definuje, že někdy psaní „vyžaduje nechat život ztuhnout“ – což prakticky vyjadřuje ve svém deníku metaforou kapky jantaru, v níž jsou uvězněny všechny tři hlavní ženské hrdinky příběhu navždy ve svém tehdejším věku (s. 277) – a že „někdy chce vyhnat ze života demony, silou napnout záhyby času a opravit ho, jako starý německý hodinář“ (s. 290), v posledním odstavci knihy už vyjadřuje svou pokoru před svou spisovatelskou mocí měnit minulost: „A teď, než všichni vstanou, sesbírám pomačkané květy pláče a vhodím je do plechovky a otevřu kuchyňské okno a nechám Escherovy ptáky, aby

¹⁰³ Oren, „*Hine ani matchila*“ – *Jehudit Kacir*, s. 124.

vylétli z toho příběhu a vznášeli se venku, na pozadí nebe, mávající černými a bílými křídly, a osvobodím se z toho krytu, který už pětadvacet let nosím uvnitř v sobě, a je to příběh mé slabosti a mé síly, a dovolím mladé ženě, kterou jsi byla, a dívce, již jsem byla já, navždy odpočívat mezi záhyby času, které žádný hodinář a žádný spisovatel nedokážou opravit“ (s. 304).

Příběh viděn zvnějšku

Román jako žánr se jeví jako dvojdomá struktura, pro nějž je charakteristická oscilace mezi fiktivní a skutečností polohou. V diachronním smyslu se obvykle jeho vývoj pojímá jako spění od neskutečností, fiktivní, romaneskní podoby k podobě skutečností (románové). Ve skutečnosti je však vývoj románu složitější a tvoří dialektickou řadu, v níž se stará podoba románu vždy hodnotí jako neskutečností, fiktivní (např. realistický román 19. století je ve dvacátém století pokládán za smyšlenku).¹⁰⁴

Yudkin definuje jako jeden ze specifických znaků moderní literatury rozlišování mezi historiografií reprezentující čistou skutečnost a literárností, jež v sobě zahrnuje interpretaci skutečnosti a reakci spisovatele na ni. V současném románu se pak rozdíl mezi fikcí a biografii stírají: „Charakteristickou známkou pro moderního spisovatele je pravděpodobně rozpoznání této nevyhnutelné zprostředkovanosti, plynoucí z narativní oprávněnosti. Jedním z charakteristických znaků současné literatury je nejistota vytvořená ve vztahu k hranicím mezi skutečností a interpretací, a to buď proto, že tento rozdíl je nahlížen coby irelevantní, či proto, aby se mohla nejistota záměrně vynořit v mysli čtenáře. (...) V takovém příběhu si nemůžeme být jisti, zda máme co do činění s přesnou a nepřikrášlenou reprezentací životů a situací, či z variací na tato témata vzešlou z fantazie.“¹⁰⁵

Tyto principy jsou reflektovány i v románu *Hine ani matchila* ústy vypravěčky-spisovatelky Rivi, která při své druhé návštěvě ve Spojených státech přednáší Michaeliným studentům o své tvorbě a probírá zde především otázku možné míry autobiografičnosti ve své tvorbě a možnosti věrohodné autobiografie v literatuře vůbec. Tato její přednáška je ambivalentní, je jakoby vyznáním a odkrytím karet, zároveň však i další hrou se čtenářem, protože i sama Rivi ve vnitřním proudu vědomí připouští, že to, co říká, je jen dalším z jejích převleků: „Mluvila jsem o kostrách vymyšlených zápletek a o zápletkách vymyšlených napůl, na něž kladu, vrstvu po vrstvě, podoby a pocity, které jsem si v sobě uchovala. Řekla jsem, že skutečnost je veliký hák, na nějž se zavěšují kusy příběhu, a že je pro mě zajímavější napínat hranice skutečnosti, hrát si s tím, co-by-bylo-kdyby, spíš než vydávat svědectví o událostech, tak jak se přihodily. Věděla jsem, že tahle řeč je jen další maska, protože někdy právě psaní vyžaduje koagulaci života, aby mu vztyčilo pomník, aby do něj zapáchalo špendlíky jako do vysušených motýlů, a někdy chce vyhnat ze života demony, silou vypnout záhyby času a opravovat ho... když se snažím psát vymyšlený příběh, vyjde z toho autobiografický, a naopak; takže se neustále nacházím v podivné zemi nikoho mezi klamající paměti a výmyslem“ (s. 290).

Na základě zapojení reflexí z úst studentů živě reagujících na její přednášku, které pomáhají vypravěčce-spisovatelce k ucelení vlastní sebereflexivní výpovědi, je v románu *Hine ani matchila* předkládána čtenáři úvaha, že i autor nejvěrnější autobiografie musí zacelovat mezery v paměti a vymýšlet si část detailů, neboť si je z odstupů let nemůže všechny pamatovat. Spisovatel píše z určité perspektivy, která se v jiném bodě v čase možná změní, a rozhodně si vybírá, na co se bude dívat zvětšujícím či zmenšujícím pohledem; a i

¹⁰⁴ Hodrová, Daniela: *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha, Československý spisovatel 1989, s. 6–7.

¹⁰⁵ Yudkin, Leon: *Public Crisis and Literary Response: The Adjustment of Modern Jewish Literature*. Paris, Les Éditions Suger 2001, s. 134.

autobiografický příběh může být plný překrucování a divokých lží. Závěrem Rivi dodává hledisko, jež zobrazuje danou problematiku z opačného úhlu pohledu: „A také na tom nezáleží, důležité je, co příběh vzbuzuje ve čtenáři“ (s. 291).

6. Vztah mezi narativním světem a postavami románů *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* a *Hine ani matchila*

Román *Hine ani matchila* vypráví jiným způsobem Rivi Šenhar z románu *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* a množství detailů z tohoto románu prošlo proměnou, některé jen drobnou, jiné zásadní. K témuž vývoji došlo i u mnoha jiných detailů, obsažených v povídkách a novelách Jehudit Kacir. Postava Rivi je v obou románech vybavena shodnou vnější charakteristikou a rovněž se vyznačuje shodným duševním založením. Jako jeho nejvýznamnější složky můžeme jmenovat nadšené očekávání vůči všemu, co život přináší, touhu vyzkoušet všechno a naplnit šedivý každodenní život barevností a smyslností. Tato touha úzce souvisí s touhou stát se spisovatelkou či básnířkou, neboť ve vnímání této postavy pocházejí rozkoš tělesná a tvůrčí ze stejného zdroje. K tomu se coby protichůdný proud dotvářející její identitu pojí strach ze smrti, představovaný v obou sledovaných románech motivem rakoviny, postihující ženy v jejím nejbližším okolí. K vývoji této postavy dochází jednak prostřednictvím průvodcovských postav, které mají klíčový vliv na utváření vztahu sil Erot a Thanata v její bytosti; jednak prostřednictvím psaní vlastního příběhu, jehož prostřednictvím se snaží hledat, nalézt a uchopit samu sebe. Hrdinka vystupuje v obou románech ve dvou podobách a funkcích: jako hlavní jednající postava v čase dění událostí a jako vypravěčka příběhu o sobě samé, nacházející se v odstupu od aktuálního dění, v časové rovině „po letech“.

Uplatníme-li na tuto postavu charakteristiky literární teorie podle D. Hodrové, můžeme stanovit, že Rivi v tomto naplňuje charakteristiku postavy-hypotézy. Toto pojetí postavy záleží především na způsobu, jakým k ní autor přistupuje; postava není nahlížena jako totalita, celek hotový ve chvíli tvorby a do díla pouze jakoby přenesený, ale jako silueta, která v neurčité podobě vstupuje do díla, kde se ho autor pokouší rekonstruovat, či alespoň pokus o rekonstrukci předstírá. Autorka se snaží prostřednictvím podobného pojetí postavy uchopit proces myšlení jako nezavršený, chaotický, protikladný, „pravdivě“ zobrazitelný právě jen ve své procesualnosti, ve své stále unikající, neurčité a neúplné totalitě.¹⁰⁶

Též prostředí, do něž je děj obou sledovaných románů zasazen, se shoduje – Rivi jako dospělá sice žije v Tel Avivu, ale Haifa, její rodné a domovské město, je klíčovým způsobem spjata s jejím dětstvím a mládím. V obou románech je shodně vylíčena historie hrdinčiny rodiny, životní osudy dědečků, babiček a ostatních příbuzných. Kromě rodinných příslušníků se v obou románech vyskytují například postava Jigala či učitele literatury Benjamina Kenana.

Žádný z posuzovatelů a kritiků příliš nerozebírá spojující prvky těchto dvou románů, shody a rozdíly mezi hrdinkami a jejich příběhem. E. Adivi-Šošan reflektuje pouze ústřední motiv „rakoviny jako trestu pro ženy v rodině“ a metafory milostného vztahu dvou žen. „Patnáctiletá Rivi je tatáž postava jako třiadvacetiletá Rivi z *Matisse*, třebaže je spojují pouze narativní okolnosti a mimo ně vztah mezi těmito dvěma knihami není příliš podstatný. Pouze umisťuje Kacir na její domovské pole – dětství v Haifě v sedmdesátých letech – a umožňuje jí oživit kolem Rivi svůj stálý kompars, sestávající ze všemožných praštěných Aškenázů a jejich

¹⁰⁶ Hodrová, Daniela: *Postava-definice a postava-hypotéza*. In: *Proměny subjektu*, Pardubice, Mlejnek 1994, s. 90.

metastáz, kteří se cpou jablečným štrúdlm a kdákají nad hlavami svých dětí, dokud jim nezničí život.“¹⁰⁷

Zaměříme se nyní na porovnání několika verzí různých epizod, přítomných v obou románech. Dalo by se upozornit na to, že často jsou některé dílčí pasáže, popisující převážně vzpomínky na klíčové události z dětství, vyprávěny v každém ze románů pokaždé v nepatrně pozměněné verzi, přizpůsobené aktuálnímu příběhu. Tak například antologie básní s názvem *Mladá poezie*, zásadní pro počátek formování Riviny básnické duše, figuruje v obou románech; zatímco však v románu *Matisse* k této knize Rivi přišla tak, že si ji vypůjčila z knihovny a jednoduše se rozhodla ji nevrátit (*Matisse*, s. 8), v *Hine ani matchila* ji dostává darem k *bat micva* od Tamar, matčiny kamarádky ze střední školy, která je v očích Riviny matky příliš volnomyšlenkářská a výstřední, Rivi ovšem připadá zajímavá. Zajisté není náhodou, že v románu, kde hlavní postava buduje svou identitu pomocí vytváření pouta se spřízněnými ženami-spisovatelkami, je hrdince tato kniha zprostředkována nekonvenční ženou uhrančivého vzhledu, svobodnou matkou, která vychovává syna bez manžela a navíc se o ní dovídáme, že sama také píše básně (*Hine ani matchila*, s. 35). Též Rivi při rozhovoru se svou kamarádkou Racheli prohlašuje, že se nechce vdávat, „protože lidé, kteří jsou k sobě dlouhá léta připoutáni, si nakonec začnou jeden druhého ošklivit a zůstávají spolu jen ze zvyku, kvůli domácnosti a dětem a taky proto, že mají strach zůstat sami se sebou“ (s. 77) a propaguje názor, který převzala od francouzské spisovatelky Simone de Beauvoir, že manželství je otroctví dnešní doby, a když žena chce přesto dítě, má ho porodit bez svatby, protože manželství je největší past. „Ona sama děti nemá, neboť se rozhodla zasvětit svůj život literatuře,“ pokračuje Rivi tímž obdivným tónem (s. 77). V románu *Matisse* Rivi ve své dvaadvacetileté podobě zastává tentýž postoj k manželství a prohlašuje: „Já se taky nikdy nevдам (...), svůj život zasvětim psaní, cestování po světě a sbírání milenců“ (s. 68). Všimněme si dále, jak cynicky hodnotí Rivi tuto úlohu v románu *Hine ani matchila*, když před Jigalem hájí svůj vztah s Michaelou: „A dokonce jsem se stala výsostně heterosexuální, způsobilou stát se manželkou a matkou a rozmazlovat vojáky pro izraelskou armádu“ (s. 272).

Zdálo by se, že je možné interpretovat hrdinčin vývoj tak, že dívka přes všechny překážky, které se jí kladly do cesty, dospěla a stala spisovatelkou, starostlivou manželkou a svědomitou matkou.¹⁰⁸ Daleko případnější je však vnímat její vývoj jako budování identity, v němž je centrální vlastní příběh. To se skrývá i v Jigalově provokativní odpovědi na Rivin výše citovaný výrok, v níž jakoby předvídá její osud: „Vdáš se ze strachu, jako všechny (...) a budeš mít domeček s manželkem, vychované děti a pomocníci v domácnosti, možná i psa, a občas budeš psát příběhy o cestování a o milencích. (...) Já ti můžu jen citovat Lessinga: Ne každý, kdo se posmívá provazům, se z nich osvobodí“ (s. 68).

Porovnáme-li dvě verze Riviny dětské vzpomínky na příhodu při hraní šachů, získáme další ilustrativní příklad přetváření detailů ve dvou sledovaných románech, z nějž je možno vyvodit několik zdůvodnění. Takto je událost popsána v románu *Matisse*: „Jednou, vzpomněla si, když jí bylo asi pět, jí spadl bílý kůň, možná to byla věž, a ona se shýbla, aby ho zvedla, a pod stolem bylo něco, co vypadalo jako vzorek na koberci, ale najednou se to začalo pohybovat směrem k ní, a ona se napřímila a hlesla: ‚Tati, pod stolem něco leze,‘ a táta se sklonil a nařídil: ‚Uхни stranou, to je štir,‘ a tloukl do něj sandálem, svíral překřížené pásky a zasazoval další a další rány, s tváří zkřivenou nenávistí, a rozmačkaný štir se najednou přestal zmítat, a ona běžela do kuchyně s hrdostí v srdci a křičela: ‚Mami, táta mi zabil štíra‘“ (s. 92).

A toto je druhá varianta, jak jí Rivi podává v *Hine ani matchila*: „Chce si vzpomenout na okamžik, kdy jí zachránil život. Byly jí čtyři nebo pět, seděli v obýváku a hráli šachy (...), a pak jí najednou upadl černý král a kutálel se po červeném koberci pod stolem a ona se

¹⁰⁷ Kibus, Aviad: *More tov – more le-chajim*. <http://e.walla.co.il/?w=/1000/434664>.

¹⁰⁸ Takto interpretuje příběh hlavní hrdinky Erez Ešrov v recenzi románu *Hine ani matchila* nazvané *Michaela šeli*, <http://literature.kolyom.co.il/Article.php?TopID=1&CatID=14&SubCaID=7&ArticleID=2283>.

shýbla a natahovala ruku, aby ho chytila, a vyděsila se, když viděla, že mu narostly nohy a dlouhý ocas, a na hlavě se mu kroutí dva rohy, a hlesla, tati, můj král se změnil v obrovského rohatého brouka, a táta se sklonil a řekl, jdi od něj dál, to je nebezpečný štir, a ona vylezla na pohovku, stoupla si tam a udiveně pravila, to jsem netušila, že moje znamení zvěrokruhu je nebezpečné, ale táta neodpověděl, jen si zul svůj ohromný sandál, velikost čtyřicet pět, a zasazoval štírovi další a další rány a obličej mu zrudl a zkřivil se samou námahou, až se černý ocas přestal zmítat, ale on dál tloukl do jejího znamení, i když už bylo rozmačkané na kaši, a nakonec nabral rozmlácené kousky masa na složené stránky novin *Davar*, odešel do kuchyně a vyhodil to do koše, a když se vrátil, znovu se shýbl a našel skutečného černého krále, který se zakutálel až dozadu pod pohovku, a řekl jí, pojd', hrajeme dál. Ale ona už nechtěla hrát, protože všechny černé figurky jí připomínaly nebezpečné štíry, a od té doby už šachy nehrála...“ (s. 60).

Rozdílné vyznění těchto variant může pramenit z toho, že zatímco první ukázka je verzí dvaadvacetileté ženy, ve druhém případě se jedná o pohled třináctileté dívky. Je tedy patrné, že tato verze je podána detailněji, s větší dávkou imaginace a dramatičnosti, více implikuje magicky dětské vidění světa. Rivi ve třinácti letech si ještě vzpomíná, že černý král se tehdy v jejích očích „změnil“ v černého brouka, zatímco když je o deset let starší, interpretuje si racionálně, že štíra napřed pokládala za vzorek na koberci. A opět, tyto dvě verze mohou být svědectvím toho, co chce Kacir dokázat: jak paměť neustále selhává, uchovává si jen pocity či dojmy, a jak si duše v každém okamžiku vybírá jinou verzi příběhu, který bude sama sobě i druhým vyprávět.

Největší průrva nastává v propojení centrálního tématu románu *Hine ani matchila*, tj. Rivina láska k ženě. Příběh s Michaelou v románu *Matisse* nefiguruje explicitně, ale v jakési své zárodečné podobě. Také zde prožila hrdinka Rivi svou první erotickou zkušenost se ženou. Nejednalo se však o její učitelku, ale o její vrstevnici, kamarádku Nou, která představuje jakýsi předobraz Michaely z *Hine ani matchila*. Na druhou stranu, postava Noy samozřejmě nevystupuje v románu *Hine ani matchila*, neboť její místo plně zaujímá postava Michaely.

Noa, stejně jako Michaela, rozpozná v Rivi tvůrčí nadání a spojuje odvážný milostný akt mezi nimi jakožto ženami s přirozeností umělce: „Teď žádné hryzáni svědomí, slyšíš, žádné pocity viny, velký umělec musí v životě vyzkoušet všechno, a my budeme ohromné umělkyně, ty budeš psát básně jako Dalia Ravikovič a Rachel a já budu herečkou jako Chana Rubina a Chana Maron...“ (s. 42). Tuto větu Rivi často opakuje v románu *Hine ani matchila*, vždy v souvislosti s oprávněním lásky ke stejnému pohlaví – například při rozhovoru s kamarádkou Racheli, s odvoláním na Simone de Beauvoir, či při rozhovoru s Avšalomem, s odvoláním na Virginii Wolfovou, či na základě četby knihy od Ben-Amoce.

Jigal, Rivin ženatý mileneček a průvodce životem, jedna z hlavních postav *Matisse*, vystupuje i v *Hine ani matchila*, coby pevná součást minulosti dospělé osmatřicetileté Rivi. Z tohoto hlediska je zajímavé ukázat nynější Rivinu interpretaci jejich příběhu, možná ještě „o více let později“, než jak byla podávána v *Matisse*: „Na podzim roku 1988 jsem se rozešla s Jigalem, svým o mnoho let starším milencem, který se rozhodl utnout náš dvouletý románěk – poté, co jeho žena našla stvrzenky za letenky do Španělska a on, který už se prohýbal pod tíhou pocitů viny, jí všechno přiznal. Rozhodla jsem se jet za tebou (...) a Jigal trval na tom, že mě odveze na letiště“ (s. 269). O několik stran později Rivi vystihuje rozdíl mezi nimi slovy, že „dokonce i na známém obraze Escherových ptáků byl schopný vidět jen ty černé, zatímco já jsem se tehdy snažila vidět jen ty bílé“ (s. 274). To se shoduje se závěrem, k němuž jsme došli při analýze románu *Matisse*: Jigal zůstává bytostně zakotvený ve svém pesimismu, zatímco Rivi tehdy při vztahu s ním podléhala iluzím, z nichž byla posléze vyvedena.

Jigalova úloha se v *Hine ani matchila* omezuje na to, aby reagoval na příběh Rivi a Michaely jednak coby zastánce obecně přijímaných morálních zásad, jednak z pozice otce

dospívajícího syna, o nějž se přirozeně obává. Za připomenutí rovněž stojí fakt, že rozhovor na toto téma se odehrává v kavárně ve Florencii, při prvním společném výletu Rivi a Jigala, a pravděpodobně v téže kavárně, kde se v románu *Matisse* probíhalo vyprávění o Noe. Navíc, v románu *Matisse* Rivi výslovně upozorňuje, že Jigal je první a poslední člověk, komu tento příběh ze své minulosti vyprávěla, zatímco v *Hine ani matchila* byl příběh jednak proti vůli jeho účastnic odhalen matce, řediteli školy i ostatním spolužákům, jednak už si jej od samotné Rivi vyslechli před Jigalem mnozí jiní, ať už Rivina nejlepší kamarádka Racheli či její první přítel Avšalom a další muži, kteří se na rozdíl od Jigala „vzrušeně zajímali o sexuální záležitosti – co jsme dělaly, jak a jak často – zatímco Jigal prohlásil, že jsi zkažená, a že kdyby někdo, učitel či jiný dospělý, provedl něco takového jeho synovi, rozmlátil by mu ksicht“ (s. 272).

Příběh výchovy hlavních ženských postav – průvodcovské postavy

U všech hrdinek v příbězích Jehudit Kacir se objevuje žízeň po plném a výjimečném životě, vymykajícím se z přijatých rámců a norem. I když se v každém věku tato touha uskutečňuje různým způsobem, v souladu s různými životními zkušenostmi, tyto hrdinky čelí životu vyzbrojené mocnou vitální silou a nezdolnou vůlí prožít všechno, co se nabízí. Tato odvaha a připravenost všechno vyzkoušet a zvláště touha po životě vzrušujícím a plném překvapení je vystavuje ohrožení, protože jsou nuceny čelit nečekaným důsledkům, někdy příjemným, ale jindy též nebezpečným.

Jelikož mají hrdinky románů a povídek Jehudit Kacir velké sny, očekávání a nadšení, nacházejí se v období mezi dětstvím a stářím v postavení těch, kdo potřebují výchovu a průvodce ze strany dospělých a zkušenějších. Z hlediska výše uvedených charakteristik lze obě knihy přiřadit k výchovným románům, pro něž je typická postava hrdinova přítele-zasvětitelce; tento přítel bývá opačného založení než hrdina a jeho příběh se zpravidla odvíjí jakoby ve stínu hlavního příběhu.¹⁰⁹ „Někdy je tímto průvodcem žena (většinou teta obdařená zkušenostmi či milenka jako Michaela) a jindy muž dvakrát tak starý (jako Jigal); a obecně to musí být člověk výjimečný a nekonvenční, znalý světa, případně umělec vytvářející světy ze své imaginace.“¹¹⁰ Dle výkladu Menachema Periho je pro tvorbu Jehudit Kacir od její debutové sbírky příznačné, že hlavní postavy, jež zprostředkovávají a předávají příběh, vždy potřebují jakýsi svůj protipól, druhou postavu, jejímž prostřednictvím nalézají svou vlastní identitu. Hlavní postava přejímá a realizuje sen protipólné postavy, s níž ji navíc pojí též milostný vztah. To jí dává životní sílu, příslib věčného pouta a společného projektu. Tento příslib však není naplněn a protipólné postavy, jejichž sliby se odhalí jako bezcenné a „šarlatánské“, se uchylují do ústraní, aby žily svým vlastním životem. Hlavní postava je ponechána o samotě a sama v sobě dál uchovává a opravuje roztráštěný sen. Místo do budoucnosti se nyní obrací nazpět, k rozlehlým prostorám paměti, a snaží se odkrývat různé úrovně a vrstvy v sobě samé. „Skutečně se dá říct, že ve světě Jehudit Kacir je největším prokletím ztráta paměti. Její hrdinky se děsí ubíhajícího času bez útěchy a bez pocitů, ‚vyrudnutí duše‘, ztracené bouřlivosti, nucené anestézie. Psaní (a paměť ‚písařky‘) je jakousi útěchou. Spisovatel má volnou jízdenku do tunelu času. Psaní, které se zdá být nostalgií, konzervací, ožívováním – potom, co ‚ve skutečném životě‘ všechno skončilo – se stává poznávacím znamením knih Jehudit Kacir.“¹¹¹ Podle Periho toto vše ovlivňuje způsob interpretace příběhu, který je předáván „z různých časových úrovní, přičemž se tyto jednotlivé

¹⁰⁹ Hodrová, Daniela: *Hledání románu*. Praha, Československý spisovatel 1989, s. 190.

¹¹⁰ Oren, Josef: „*Hine ani matchila*“ – *Jehudit Kacir*. In: *Ha-sifrut ha-jisra'elit bi-šnot ha-intifada*, Rišon Le-Cijon, *Jachad* 2005, s. 113–114.

¹¹¹ Peri, Menachem: *Sogrim et ha-jam* (doslov na zadní straně obálky). Tel Aviv, *Ha-kibuc ha-me'uchad/Siman kri'a* 1990; znovu citováno též v doslovu k *Hine ani matchila*, s. 305–306.

časové vrstvy mísí; příběh se obrací k imaginárnímu „ty“, které je současně též zvnitřněné v „já“, a empatie postavy ke své minulé podobě vede k „poskvrnění“ příběhu jazykem a výrazy prožívajícího „já“, někdejší dívky či mladé ženy. Vypravěčka příběhu se podle svých vlastních slov neustále nachází „v podivné zemi nikoho mezi klamající pamětí a výmyslem“ (*Hine ani matchila*, s. 290).

Pokud bychom se snažili najít nějaké spojující prvky postav Jigala a Michaely jakožto dvou nejpodstatnějších Riviných učitelů a průvodců, pak by se daly jmenovat jejich nenaplněné umělecké ambice, které je vedou k tomu, že svůj skutečný život, své umělecké vyjádření hledají prostřednictvím jiné bytosti, citlivé a tvárné duše, kterou mohou zasvěcovat do tajů tvorby a která je schopna zrealizovat to, co oni sami nezvládli. S tím souvisí i jejich nenaplněnost v osobním životě: manželský svazek Michaely i Jigala je založen na povinnosti a zodpovědnosti, a lásku tedy hledají právě u postavy Rivi. Jigal se už dlouho intimně nestýká se svou ženou Galjou, která je plně oddána své práci. „Miluju tě, jako jsem ještě nikoho nemiloval, i když jsem si myslel, že něčeho takového nejsem schopný,“ říká Jigal Rivi v románu *Matisse*, když proti němu Rivi vznesla zásadní obvinění z nedostatku lásky, či přílišné zbabělosti, „ale mám syna, a můj syn bude vyrůstat se svým tátou, a mám ženu, která se mnou válčí už léta, den za dnem, vysilující, malichernou a někdy ubohou válku o existenci, a spojuje nás přátelství a zodpovědnost bojovníků...“ (s. 117). Také Michaela, když má se svým manželem dvanáctileté výročí svatby, říká, že necítili potřebu to oslavovat: „Už dlouho si každý žijeme svůj vlastní život a jen každodenní péče o Ida nás nutí zůstat spolu“ (s. 275).

Jigal studoval v mládí výtvarnou školu, ale poté, co viděl jednu Picassovu práci, která ho nadchla svou geniální jednoduchostí, pochopil, „že Picasso z něj nebude“ (s. 23), a od té doby vytváří sochy z drátů „do šuplíku“. Své umělecké ambice dokáže naplnit pouze sekundárně, ve psaní knihy o dějinách umění, kde zúročí své rozsáhlé znalosti. Rivi pro něj představuje nadšenou posluchačku, jíž tyto své znalosti předává. Také Michaela několikrát výslovně definuje svou nenaplněnou touhu z mládí, kdy toužila stát se umělkyní, neboť byla všestranně nadaná. Jako dospělá však dodává svůj racionální náhled na sebe samu a své ambice: „Dnes si myslím, že kdybych byla opravdu talentovaná, už bych si sama našla cestu, hledala bych si dobré učitele, kteří by mne vedli. Možná jsem neměla odvahu zajít až na okraj, vystavit se ohrožení, nahlédnout až do hlubiny propasti a také se odhalit. Místo toho jsem se stala učitelkou a mým největším potěšením je objevit otevřenou a žíznící a zanícenou duši, jako máš ty, a dát ti všechno, co jsem sama nedostala“ (s. 132). Rivinu duši přirovnává Michaela ke vzácné orchideji, která ji okouzila. Rivi si s hrůzou uvědomuje svůj vliv, když se pokouší rozkrýt význam učitelčiny pochvaly a polibku, kterých se jí dostalo jako odměny za báseň o hrdé královně Jezábel: „Pokouším se pochopit, jak mohla ta báseň v ní vzbudit takové pocity, možná dokonce lásku ke mně, jako by slova, jež jsem napsala, měla svoji vlastní sílu, hrozivou moc kouzla, nad nímž nemám žádnou vládu“ (s. 112). I po dvaceti letech od skončení jejich vztahu Michaela přiznává, že Rivi plnila v jejím životě úlohu realizátorky nenaplněných ambic a toho, kdo vrací zoufalou postavu průvodce „zpět k životu“: „Chtěla jsem, aby ti zase zářily oči, vychovávat tě, učit tě různé věci, a možná i žít tvým prostřednictvím, jako břichomluvec, který mluví skrze někoho jiného“ (s. 287). Rivi tedy ve své podvojnosti funguje v románech nejprve jako pasivní, tvarovaný a manipulovaný objekt, tedy jako určitá analogie loutky; ale poté, co se od svého průvodce, který selže, odpoutá, stává se sama iniciační postavou, která má ze své pozice vypravěčky moc spřádat znovu osud svůj i ostatních postav podle své libosti.

Michaelu a Jigala, jakožto „protipólné postavy řídící sen“, dále spojuje jejich úloha jednak zprostředkovávat „snový“ svět, jenž se v díle Jehudit Kacir vždy spojuje s vedlejšími iluzivními světy filmu, divadla, opery, malířství a divadelních her, jednak být posuzovateli Riviny tvorby a pomáhat jí, aby se v tomto ohledu rozvíjela. Zatímco Jigal jí radí:

„Nejdůležitější je, aby sis uchránila tu svou lačnost, sytý spisovatel rovná se mrtvý“ (s. 162) a povzbuzuje ji slovy „pokračuj, v tom je tvoje velká síla, zaznamenávat meteorologickou mapu bouří své duše“ (s. 187)¹¹², Michaela upozorňuje Rivi na to, že musí brát svůj talent víc vážně; vytýká jí, že je příliš zamilovaná do slov, která jí někdy ovládají, místo aby ona ovládala je. Upozorňuje ji, že její psaní se zlepší, jen když se oprostí od velkých slov a naučí se tajemství omezení: „Abys napsala příběh, budeš muset sedět každodenně několik hodin a nebrat to jako záležitost momentálního duševního rozpoložení, ale jako práci, špinavou dělnickou dřinu, i když to třeba znamená tupě sedět před bílým nepopsaným papírem (...) Nakonec se to musí uspořádat, přepisovat a vybrušovat“ (s. 183–184).

Ne náhodou je v obou románech připomínán výčet knih, které hrdinku zásadním způsobem ovlivnily; také to je jedním z charakteristických znaků výchovného románu¹¹³. Tak jsou v románu *Matisse* připomínány *Cesty s tetičkou* od Grahama Greena, z nichž je citována věta zásadní pro děj románu, jehož nedílnou podstatnou součástí tvoří cesty obou hrdinů: „Cesty zpomalují průběh času a prodlužují život, protože pevně daná není jejich skutečná délka, ale vzpomínky“ (s. 108). Touto větou se vyjadřuje poznání hlavní postavy, že zážitek ve své aktuální přítomnosti trvá velmi krátce. Čas, co se týče jeho subjektivního významu, tedy plyne nerovnoměrně, a tyto krátké časové úseky, „ukradené“ prázdniny v Evropě, Egyptě či Španělsku, se stávají jedním ze stěžejních bodů života hlavní postavy, a tím též centrálními epizodami celého románu.¹¹⁴

Mezi svými dětskými hrdinkami Rivi Jigalovi vypočítává Helen Keller, spolu s Annou Frankovou, Jo z *Malých žen*, madame Curie a Goldou Meir (s. 68) a dále vzpomíná na knihu, kterou musela číst v knihovně potají, protože podle slov knihovnice nebyla vhodná pro její věk, „o krásné devítileté Gabriele, která umírá na leukémii, a její matka tu knihu napsala vedle jejího nemocničního lůžka, jako deník, jako dlouhý dopis milované dceři, a neustále na ni myslela, na krásnou Gabrielu starou stejně jako ona, Gabrielu-dvojče“ (s. 85–86). Rivi a Jigal spolu často chodí do antikvariátů, „a přes její protesty odsud vždycky vyšel s úlovkem, svými dětskými knížkami, a žádal od ní, aby si je přečetla – Evžen Oněgin, Cyrano de Bergerac, Pelle, Gösta Berling, Till Eulenspiegel...“ (s. 15). Také v *Hine ani matchila* si Rivi potají půjčuje knihy z oddělení pro dospělé; klíčové jsou pro ni dále opět antologie *Mladá poezie* a deník Anny Frankové, které dostává k bat micva. Michaela jí doporučuje knihu Jamese Joyce *Portrét umělce v jinošských letech* a k patnáctým narozeninám jí věnuje knihy Virginie Wolfové *Orlando* a *Vlastní pokoj* (s. 185); na knižním veletrhu si Rivi kupuje román *Pod skleněným zvonem* od Sylvie Plath, básnické sbírky od Jony Valach a její nejoblíbenější básničky Dalji Ravikovič, a dále Michaele pyšně vyjmenovává svou sbírku ženských autorek, jež kromě výše zmíněných děl zahrnuje samozřejmě Annin deník, romány *Malé ženy* od Louisy Alcott a *Anna ze Zeleného domu* od Lucy Maud Montgomery, *Ha-raki 'a ha-chamiši (Páté nebe)* od Rachel Ejtan, *Daniel Deronda* od George Eliot a *Strach z létání* od Eriky Jong, a potom též rozhovor se Simone de Beauvoir; dalšími knihami, které ji v jejím dospívání ovlivní, jsou *Smrt v Benátkách* a *Zpověď hochštaplera Felixe Krulla* od Thomase Manna, Buberovo *Já a ty* a konečně *Ha-zijunim ze lo ha-kol* od Dana Ben-Amoce.

¹¹² Dle rozboru L. Yudkina (*Public Crisis and Literary Response...* Paris, Les Éditions Suger 2001, s. 145) touto větou, vyřčenou těsně po jejich rozchodu, Jigal vyjadřuje své uznání a ocenění Riviny schopnosti uchovat onu esenci jejich vztahu, která podle Nachumova proroctví přetrvá navždy, a přetvořit ji do písemné formy.

¹¹³ Hodrová, *Hledání románu*, s. 221.

¹¹⁴ „Nerovnoměrná a nevyvážená kvalita času je v moderní literatuře opakovaně se vyskytujícím tématem. Význačné momenty byly samozřejmě vždy nahlíženy s větší pozorností či soustředěněji; události nejsou pojímány rovnocenně, nelze tedy odvozováním z jejich proporcionální délky obdržet ekvivalentní množství prostoru. Zde je však zvýšená míra uvědomování si prchavosti vzpomínky zobrazena samostatně prostřednictvím různých časových úseků, jak jsou zachyceny pamětí a vybavovány. Tyto ‚fragmenty‘ jsou extrémním dokladem rozpoznání pomíjivosti věci“ (Yudkin, *Public Crisis and Literary Response*, s. 144).

V obou románech dále figuruje antologie *Šira ce'ira (Mladá poezie)*, o jejímž významu jsme již hovořili v počátečním oddíle této kapitoly, a poté další „výchovní román“ či román zasvěcení, *Kouzelný vrch*, a to v souvislosti s jinou klíčovou větou, citovanou v obou románech: „Jak je možné nemilovat někoho, kdo tě tolik miluje“ (*Matisse*, s. 101; *Hine ani matchila*, s. 132). A navíc ke knihám přistupuje v obou románech k procesu duševního utváření hlavní hrdinky též svět filmu (filmy od Truffauta, Bergmanna, Allena...) či výtvarného umění (klíčovou roli hrají například Picassovy, Matissovy či Escherovy obrazy).

Dalším spojujícím prvkem mezi postavami Michaely a Jigala je motiv „veškerého času na světě“, po němž Rivi, kterou děsí neustálá pomíjivost všech věcí a jejich rozpadání, bytostně touží a doufá, že ho od svých průvodců obdrží. Ve čtvrté kapitole *Matisse* se odehrává mezi hrdiny následující rozhovor, kdy Rivi s pláčem sděluje Jigalovi: „Musím začít psát, musím, jinak umřu, ale na to mi nezbyvá čas, pořád samá škola a pitomá práce, potřebuju čas, ne ten, co se měří na minuty a hodiny, ale čas pro duši, chápeš? (...) Víš, od té doby, co je máma nemocná, mám pocit, jako když se brána mezi životem a smrtí pomalíčku a neúprosně zavírá a já musím rychle strčit nohu a rameno mezi veřeje a stihnout pořídít ještě několik fotek, než se uzamkne nadobro“ (s. 112). A Jigal jí dává následující radu: „Tak přestaň studovat (...), dej v práci výpověď, půjčím ti, kolik budeš potřebovat, čas si musíš ukrást, nikdo ti ho zadarmo nedá, jen sto kroků, pamatuješ?“ (tamtéž).

„Jak marnotratně jsme zacházeli se svým časem (...), jako bychom měli všechnen volný čas, řeky, moře a hory, pevniny a hvězdy, galaxie volného času,“ přemítá Rivi, když popisuje šťastné období ve svém a Jigalově příběhu (s. 74). Poskytnutí „veškerého času“, který bude Rivi pro sebe potřebovat, je podstatou Jigalova nesplněného slibu, k němuž se zaváže poté, co jí sdělí, že neopustí svou ženu a syna: „(...) slibuju ti, že ti náleží veškerý čas, který budeš potřebovat, všechnen čas, který po mně budeš chtít, až do chvíle, než mě pošleš pryč“ (s. 117).

Na Michaela, druhé ze svých průvodcovských postav, Rivi obdivuje její vlastnost, že „i když pospíchá, pozorně poslouchá a hovoří pomalu, jako by měla všechnen čas, co je na světě“ (s. 86). A o tom, že jí byl konečně darován „všechnen čas na světě“, hovoří Rivi ve chvíli, kdy nalezne čtyři sešity se svými deníky (s. 20).

Další průvodcovskou postavou na Rivině cestě je její prateta Tchija; v obou románech slouží jako faktor smiřující síly Erola a Thanata, život se smrtí. V románu *Matisse* vypráví, jak radila Rivině matce: „Karmelinko, každý má svoji smrt, kterou si za sebou musí vláčet celý život, těžkou jako pytel brambor, ale nedá se nic dělat, musíme pokračovat“; a dodává: „tehdy jsem ještě nevěděla, že to není jen jeden pytel, ale spousta, čím víc stárneme, tím víc jsme obtíženi pytli, a jen čekáš na chvíli, kdy se sama proměníš v pytel...“ (s. 140). Rivi přejímá jako životní postoj tetin přístup, že osud je šprýmař, který s námi žertuje; nikdy nemůžeme vědět, co nám přichystá, a tak je lepší s ním uzavřít smlouvu (s. 139; s. 215).

V *Hine ani matchila* Rivi tetě při večeři vypráví, že někdy má strach a hrůzu z toho, že jednou zemře a nebude. Přejde jí nepochopitelné, že její oči, její ruce, tvář a hlavně mozek, „který toho tolik pamatuje a uvědomuje si i svou vlastní smrt – prostě jednoho dne zhasne a přestane fungovat jako porouchaná televize“ (s. 97). „Smrt je jako hádanka, kterou musím, s vynaložením maximálního úsilí, rozluštit, jako Rubikova kostka složená ze spousty malinkých barevných kostiček, kterými se musí otáčet a otáčet, dokud každá strana velké kostky nebude mít stejnou barvu, nebo jako slavný Escherův obraz, ruka kreslící ruku“ (s. 97). A teta Tchija jí poskytne vysvětlení, které ji uklidní. Život přirovnává k hostině a touhu žít k chuti k jídlu – nakonec se přestaneme bát, že hostina skončí, protože už jsme stejně tak přejedení, že nemáme na nic chuť: „Ale ty jsi teprve na začátku a máš ještě velkou chuť, a proto máš i velký strach, že hostina najednou skončí (...) Jediný rozdíl mezi hostinou a životem je, že v životě jíme sladký zákusek na začátku a potom teprve ten zbytek (...) Nezáleží ani tak na tom, co jíme, ale na tom, že tvoje chuť, stejně jako čich a ostatní smysly,

je ještě vytríbená a schopná vychutnávat různé nuance, které se později, jak stárneme, otupí. A tak si celý život stýskáme po dětských jídlech, po krajině z dětství, po hudbě, kterou jsme poslouchali v dětství. To není kvůli tomu, že by tenhle baklažán (...) byl lepší než ten, který budeš jíst za dvacet nebo za třicet let, ale že tvůj jazýček je ještě zvědavý a nezkažený, a stejně tak i nos, oči, uši a srdce, obzvláště srdce“ (s. 97–98). Rivi přemýšlí a ptá se tety, jestli se nebojí smrti. „Nebojím se. Ještě je sice pár zemí, které bych ráda navštívila – třeba Čína, to by mohl být zajímavý zákusek – ale jinak už jsem hlavní jídlo snědla, a co jsem nesnědla, roztrhala jsem jako lvice, se vším všudy, i s krví, kůží a kostmi“ (s. 98). A Rivi si říká: to je přesně to, co musím udělat se životem. Svůj dopis, v němž líčí tento rozhovor, dokonce podepisuje jménem „Kitty Lvice“. V kontrastu s tím vystupuje pohled dospělé Rivi z roviny čtení deníků – uvědomuje si, že teta Tchija jí tenkrát neřekla všechno: „Nevyprávěla mi, že čím je dnů víc, tím jsou kratší, a čím jsme starší, týdny, měsíce a roky se scvrkávají, jako valencijské pomeranče mého dětství v přihrádce v lednici. Ponižující ubývání času mě nechala objevit samotnou. Teď už vím, že čas se stále smršťuje a co nevidět půjde i tělo v jeho stopách, a já jsem roztrhala, co jsem mohla, a nechala, co jsem chtěla, a už nežije teta Tchija, abych jí mohla vyprávět, co jsem rozsápala a co nechala, ani ty, která jsi rozsápala všechno a nenechala nic“ (s. 103).

A konečně posledním zásadním pomocníkem na cestě hlavní hrdinky Rivi je v obou románech jakýsi „osvícený blázen“, který odhaluje věci skryté v hloubi. V analýze románu *Matisse* už jsme hovořili o chromém koktavém proroku Nachumovi, který svými věštbami o matčině smrti a konci vztahu s Jigalem dává do souvislosti protikladné síly Rivina života a konečně jí zvěstuje i její budoucí poslání. V *Hine ani matchila* vystupuje podobný typ postavy, bezdomovec a žebrák, přezdívaný Joe Deset liber, který nalezne a vykope její deníky, uschová je a čeká, až si pro ně jejich majitelka vrátí. Přesněji řečeno: pokládá Rivi za Annu, která si přišla pro své dopisy, jež jí psala Kitty. Tento žebrák jí tak zvěstuje její dosavadní místo v uspořádání věcí, a dochází zde tedy k jakési výměně pozic – Rivi se v tomto okamžiku stává z vypravěčky a pisatelky adresátkou. Jak sama říká, ztratila především sebe a přichází se nalézt; tato část jejího života, která je zachycena v denících, je prozatím – dokud deníky nezačne opět číst – mrtvá a pohřbená, jako Anna Franková.

Metafora ožívování pohřbeného příběhu lásky mezi ženami

Další vyjádření způsobu, jímž se Rivi vypořádává se zážitkem smrti, která ji obklopuje, se objevuje v provedení protikladného činu, jak konkrétního, tak metaforického, a to činu pohřbení v prach. Rivi hrabe v prachu, nikoli aby pohřbila, ale aby odhalila démona života, který je v něm skryt, a aby ho vytáhla na denní světlo, jak je popsáno metaforami rození. Tak už v ranější novele *Schlaffstunde* navrhuje dívka-vypravěčka svému ustaranému bratranci, aby pohřbil své sperma do země v igelitových sáčkích, a potom se jedné noci potají plíží na toto místo: „A vyšla jsem bosa do lesíka, kolem mne temnota, ztemnělé koruny stromů, cvrkání cvrčků a tajemné kvílení a šumění, a objevila jsem ta místa, kde byly hromádky suchého borového jehličí a pod nimi změkklá půda, a hrabala jsem rukama zaníceně, zvědavě a s hrůzou, a vyzvedla jsem igelitové sáčky z hrobu a dlouhou dobu jsem hleděla na měsíční světlo, jak se odráží v zázračné tekutině“ (s. 21–22). Podobným způsobem chce Rivi v dospělosti v úvodu románu *Hine ani matchila* kopat v zemi a vyndat čtyři sešity s deníky, démona své tvorby, aby je proměnila v příběh.

Dalším důležitým významem, který je obsažen v symbolice procesu vyndání z prachu a vdechnutí života věcem pohřbeným a skrytým, je to, aby byl příběh lásky mezi ženami vytažen na světlo, rozkryt do nejmenších detailů a ukončen. Tento pohřbený a skrytý příběh

začal v první novele Jehudit Kacir *Disni 'el*¹¹⁵ a za léta její tvorby se stále více obnažuje, až k jeho plnému odhalení v románu *Hine ani matchila*.

Tento příběh má tři základní jádra: zakázaná láska, která stojí proti hodnotám společnosti a běžné morálce, a tudíž se musí velmi pečlivě schovávat a ukryvat; naruživost, skutečná a silná tělesně-erotická vášeň; a konečně nutnost ukončit vztah, který prolamuje hranice, jménem normativních představitelů společnosti dospělých. Tento stanovený příběh doprovázejí další pevně dané motivy: sladké či červené jídlo a jeho smyslné animální požívání a červenooranžová barva jako by značily a předjímalily silnou naruživost, a „srdce uhánějící jako koně“ či závratný párový tanec jsou znakem uskutečněné lásky, síly Erota, oproti tomu stárnutí, nemoci či mechanický tanec symbolizují umírání. Dalším znakem vášnivé ženy, která lačně touží po životě, je její těhotenství – objevující se u Noy, Rivi, Michaely i dalších postav.

V novele *Disni 'el* nachází smyslná a zakázaná láska mezi vdanou matkou a rodinným přítelem Michaellem své symbolické vyjádření v lahvích šumivého šampaňského, které Michael přináší s sebou na návštěvu, a hlavně v jeho závratném a úchvatném tanci s matkou v rodinném salonu před zraky jejího manžela a dcery: „Ty a Michael jste tančili (...) a točili jste se a otáčeli, až se mi zdálo, že se otáčí celý pokoj, možná i kvůli šampaňskému, které jsem pila“ (s. 101). I dívka-vypravěčka, svědkyně tohoto milostného příběhu, se ocitne v podobně závratném tanci s matčíným milencem: „A najednou mě Michael zvedl nahoru a tančili jsme a otáčeli se po koberci okolo nového televizoru, a smála jsem se...“ (s. 101).

Ve *Schlaffstunde* se zakázaný erotický vztah mezi mladými příbuznými, bratrancem a sestřenicí, objevujících svoji sexualitu, odehrává o letních prázdninách, v době, kdy „byl celý svět oranžový, a všechno bylo možné, vše bylo na spadnutí“ (s. 12), a je doprovázen tím, že se cpou ukradenou čokoládou, kterou si navzájem ochutnávají z úst, a „srdce jim uhánějí jako koně, v šíleném běhu“ (s. 22). V novele *Sogrim et ha-jam* je předjímající podobou Michaely postava Tami, přítelkyně hlavní hrdinky z dětství, což je patrné v červené barvě jejích tváří, v jejích „malinových“ ústech a v jejím těhotenství. Tami je úspěšnou herečkou, čímž se předjímá sen postavy Noy z *Matisse*. Když se hlavní hrdinka Ilana dozví, že její přítelkyně je v jiném stavu, reaguje na tuto zprávu způsobem, jehož pohnutky jsou i pro ni samou nepochopitelné: „Její tělem najednou otřásla vlna pláče. Paže jí jako samy od sebe obemkly kamarádčiny boky a její vlhké tváře se skryly na bílém voňavém těle, pod těžkými ňadry. Přestaň, přestaň, co to vyvádíš, kárala ji vyděšená Tami a pokoušela se osvobodit z jejího sevření. Ale Ilana pevně objímala její tělo a z hrdla jí stoupal trhaný nárek, až skoro lapala po dechu. Tak dost, to už by stačilo, co je to s tebou, řekla Tami s odporem a vytrhla se z jejích paží. (...) Tami se šla obléknout a Ilana se pokoušela vyhnat si mlhu z hlavy a pochopit, co se s ní děje. Věděla jen, že udělala něco hrozného, co nikdy nebude moci odčinit“ (s. 148).

Noa z románu *Matisse* je postavou nejpodobnější Michaelle, což je vyjádřeno výslovným uskutečněním erotické vášně mezi ní a Rivi. Jejich podobnost je naznačena v popisu smyslnosti ženy s rezavými vlasy, metaforou hadů, která se v nich skrývá. Vlasy Noy jsou popisovány slovy: „Hádci jejích narezlých vlasů, které se kroutily tlusté a zářící ve slunci na růžových lících“ (s. 40) a rozpuštěné kaštanové vlasy Michaely jsou rovněž přirovnávány k hádkům na hlavě bájně Medúzy (s. 126). Konečně dalším souvisejícím symbolem je červený a sladký pokrm, sloužící jako metafora pro realizaci ženské vášně. Když si v románu *Matisse* prohlížejí mladé dívky svá nahá těla v zrcadle, Rivi popisuje výjev takto: „Velké zrcadlo se naplnilo medovým světlem, či spíše světlem podobným zavařenině, jako průsvitná marmeláda z růžových plátků“ (s. 41). A v románu *Hine ani matchila* se charakterizuje ženská chuť do života v samotném aktu lásky mezi Rivi a Michaelou, uskutečňujícím se vzájemným olizováním marmelády z těla.

¹¹⁵ Matčín mileneček se zde jmenuje Michael; Adivi-Šošán to interpretuje jako možné předjímání pozdější postavy Michaely; Adivi-Šošán, Esti: *Ejcha ešmor chasdo ha-pit'omi?*. *Iton* 77, 284 (2003), s. 24.

Nejodvážnější a nejméně očekávané vyjádření vztahu dvou žen je ztělesněné v pseudodokumentární divadelní hře *Dvora Baron*. Do hry založené na reálných postavách a dobře známém historickém pozadí „zasazuje“ Kacir, coby jakýsi obezřetný a odvážný poetický pokus předcházející román *Hine ani matchila*, příběh lásky mezi Verou a Ciporou, dcerou Dvory Baron. Postava Very je také jednou z předchozích podob Michaely. Její ženskost a vitalita jsou v jejím vzhledu (světlovlasá, slovanský typ, šťavnaté tělo, tváře plné života) a smyslnost této postavy a její překypující lačnost po životě je zvláště dobře patrná z režijních poznámek ke scéně, v níž Vera pojídá rajče: („Sedí, jí rukama hladově, vášnivě, smyslně, v naprostém protikladu k Dvoře a Cipoře) To je tak dobré... (zvedá rajče a dívá se na něj) taková červeň... v tomhle rajčeti je všechno izraelské slunce (kouše do rajčete, šťáva jí stéká po tváři, stírá ji hřbetem ruky a směje se) rajče, rajče, to je ale směšné slovo“. Vera uskutečňuje tělesný vztah s Ciporou, otěhotní s britským vojákem a nabízí Cipoře, že s ní bude sdílet život, ženství a mateřství.¹¹⁶

Když postava vypravěčky-spisovatelky Rivi hovoří o třech druzích postav, které se v jejích knihách objevují, rozčleňuje je do tří skupin: „(...) první se pokouším okopírovat ze skutečnosti, pouze změním některé skutečné detaily za vymyšlené, kvůli potřebě maskování, nasazuju jim na tvář masku s dlouhým nosem, knírem a brýlemi. Druhé se ve mně zrodí z nicoty, nikdy jsem je neznala a teprve potom, co je uvedu do rukopisu, je hledám mezi živými lidmi a poznávám je na ulici; a konečně jsou postavy iniciační, které jsou ve mně vryty a vracejí se stále znovu v různých koloběžích a převlecích“ (s. 289–290). Tyto postavy zůstávají živé ne proto, že jsou paměti znovu a znovu ožívovány, ale proto, že se o nich vypráví pokaždé v jiném koloběhu, v jiném příběhu, v němž se minulost rodí z přítomnosti. A jednou z těchto iniciačních postav je bezpochyby i učitelka Michaela, „neboť jsem psala o ní a oné době v převlecích, v masce s nosem a brýlemi“ (*Hine ani matchila*, s. 290).

Metafora nemoci jako trestu

Formou realizace smrti v tvorbě Jehudit Kacir, jejím poslem na zemi, je rakovina, kterou si předávají ženy v její rodině jako osudovou kletbu; představuje též autobiografický motiv, který se proplétá celou její tvorbou. E. Adivi-Šošan ve své studii cituje z knihy Susan Sontag nazvané *Nemoc jako metafora*: „Podobnosti sentimentální či trestající lidi za to, že si sami pro sebe ‚namíchají‘ stav nemoci, nepředstavují pravdivou geografii, ale stereotypy národní povahy (...), nemoc jako podobenství či metaforu.“ S onemocněním rakovinou se pak podle Susan Sontag mimo jiné pojí metafora, že „rakovina je nemoc, která udeří se záměrem potrestat“. E. Adivi-Šošan z toho vyvozuje, že v tvorbě Jehudit Kacir vládne rakovina sice způsobem konkrétně-reálným, ale hlavně způsobem metaforicko-symbolickým.¹¹⁷ Tato nemoc trestá ty, kteří (či hlavně které) se vymykají běžnému zaběhanému životnímu pořádku, rámcům a zákonům. Trest je uskutečňován tím, že si tato nemoc speciálně vybírá, požívá a ničí metonymický orgán nemocného člověka, jehož prostřednictvím ztělesňoval v minulosti jak „svou pýchu – vrchol své existence“, tak „svůj hřích“ – svou „osudovou chybu“.¹¹⁸

Například v novele *Schlaffstunde se hybris* a hřích postavy strýce Alberta, bývalého studenta pařížské konzervatoře, který byl i po letech schopný kdykoli zapět árie z Rigoletta, La Traviaty nebo z Figarovy svatby, ztělesní právě v jeho hlase, „temném, libém a sladkém“ (s. 19). V ději příběhu využije svého hlasu k tomu, aby překazil první sexuální hrátky bratrance a sestřenice a požadoval „objasňující rozhovor“ s Olim, v jehož průběhu odhalí své

¹¹⁶ Citováno dle studie Adivi-Šošan, s. 25, která používá vydání hry *Dvora Baron* od Jehudit Kacir in: *Ha-antologia ha-chadaša*. Ed. Menachem Peri. Tel Aviv, Ha-sifrija ha-chadaša 2000, s. 575.

¹¹⁷ Adivi-Šošan, *Ejcha ešmor chasdo ha-pit'omi?*, s. 20.

¹¹⁸ Tamtéž.

potlačované homosexuální sklony. Proto jej autorka „potrestá“ rakovinou plic, symbolickým vyjádřením zranění jeho hlasu, jímž dosáhl „vrcholu své existence“ v minulosti (operní zpěv), a nyní jím páchá hřích (vychytralé svádění mladého chlapce pod maskou výchovné domluvy).

Celou délkou románů *Matisse* i *Hine ani matchila* se proplétá motiv onemocnění rakovinou. Symbolizuje prokletí, které stíhá ženy v Rivině rodině a propojuje rodinnou ženskou trojici coby prvek zásahu shůry, který obsahuje trestající potenciál. Tato nemoc je tematizována především u postavy Riviny matky; zrovna tak je opakovaně připomínána babička Rivka, jež zemřela na rakovinu prsu, a především v *Hine ani matchila* k tomu přistupují další ženy, alternativní podoby matky, skutečné stejně jako fiktivní, které rovněž zemřely na rakovinu prsu – například básnířka Lea Goldberg a milovaná učitelka Michaela.

U Riviny matky Karmely je tímto metonymickým orgánem, který je „potrestán“ rakovinou, její oko, do něž je soustředěna jak matčina zpupná krása, tak její „hřích“: „bílý obvaz zakrývá to, co kdysi bylo nádherným pavím perem“ (*Matisse*, s. 81), tak její útočné a omezující mateřství, chladný a pronikavý rentgenový pohled: „její rentgenové oči, které všechno vědí, všechno soudí, vidí mi až do nejhlubšího nitra“ (*Hine ani matchila*, s. 46). Po matčině smrti se Rivi cítí osvobozena od jejího soudícího pronikavého pohledu: „A dýchám zhluboka, až se mi nadýmá hrud', protože odnynějška už mě nebudeš sledovat svýma rentgenovýma očima, abys v mé přítomnosti odhalila tu vášeň a hanbu, protože sis teď vzala s sebou do hrobu i tu zradu, která mezi námi vždycky stála“ (*Matisse*, s. 207). V tomto duchu je i v *Hine ani matchila* opakovaně popisována matčina nemoc: „Melanom, který napřed zevnitř vyhlodal jedno z jejích rentgenových očí, až jí ho museli vyoperovat a nahradit umělým okem (...) nemoc, která k nepoznání znetvořila její tělo a její tvář, která byla kdysi považována za nejkrásnější na Karmelu“ (s. 278).

Postup tohoto trestu lze však sledovat i v rafinovanějších náznacích. Matka hlavní hrdinky, která je počínaje novelou *Disniel* přes romány *Matisse* a *Hine ani matchila* líčena jako žena s vybraným vkusem, vždy dokonale upravená, jejíž největší zálibou je zkoušet a kupovat si nové šaty, si v románu *Matisse* při oslavě svých posledních narozenin po dlouhém vybírání koupí namísto původně zamýšlené zelené blůzy (symbolizující barvy jejích očí) blůzu červenou, v barvě vitality a smyslnosti, která se jí však, podle dceřiných slov, „vůbec nehodí k sukni“ (s. 183). A v poslední kapitole líčí Rivi matčinu podobu znetvořenou nemocí k nepoznání. Žena, která se celý život ráda marnivě prohlížela v zrcadle, nyní nepoznává svůj vlastní odraz: „(...) všimla jsem si, že se díváš na podobu, která se odráží v zrcátku nad umyvadlem, jako na něco děsivého a pochybného – žluté vyzáblé tváře kostlivce, s hadičkami s kyslíkem v nosních dírkách a umělým okem – a věděla jsem, že samu sebe nepoznáváš, ale za chvíli se poznáš, a zatáhla jsem plentu, abych před tebou skryla tvou vlastní tvář“ (s. 193).

Strach z rakoviny usmrcující ženy v rodině, který si v sobě nosí Rivi, je podle Orena skrytou příčinou její ochoty ke vztahu k dvojnásobně staršímu muži z románu *Matisse* i k lásce ke její učitelce literatury z *Hine ani matchila*. Tento závěr vyvozuje z Riviny reakce na výrok jejího manžela, že se neumí loučit, „vláčí si s sebou všechny lásky od jeslí do hrobu“. Rivi na jeho slova reaguje následovně: „Asi jsem dost brzy pochopila, že život a hlavně smrt mi zařídí dost loučení i bez toho, abych je způsobila já. Ten, kdo je znovu a znovu opouštěn proti své vůli, si musí u sebe chránit ty, kteří jsou ochotni zůstat“ (s. 238).

Už v románu *Matisse* Rivi přemítá, kam ona dostane „svou rakovinu“ – tj. kde má své zranitelné místo, zdroj své největší pýchy i největšího hřichu, a nakonec dospěje k tomu, že se jedná o srdce: „Kde mám já své zranitelné místo, svoji největší chloubu, v mozku, v děloze, v srdci? Existuje to vůbec, rakovina srdce?“ (s. 84). A skutečně, nemoc symbolického významu, jíž trpí postava Rivi v obou analyzovaných románech (více je však tematizována v druhém z nich, *Hine ani matchila*), není sice rakovina, zato postihuje srdce – jedná se o tachykardii. V románu *Matisse*, před odletem na první společný výlet s Jigalem, vyjadřuje teta Tchija nelibost nad vztahem své neteře s ženatým mužem a svou obavu o ni varováním:

„Musíš si dávat pozor, s tím svým srdcem, které uhání rychlosti dvě stě tepů za sekundu...“ (s. 33). Když se Rivi představuje a popisuje Anně, uvádí mezi svými vnitřními vadami „záchvaty rychlého tepu, které mě přepadají, když mám horečku nebo když se příliš rozruším, a někdy i úplně bez příčiny“ (*Hine ani matchila*, s. 26). Rivi pravidelně dostává záchvaty bušení srdce v emocionálně vypjatých chvílích, například: „Srdce se na chvíli zastavilo, svět se zatočil a potemněl, a potom srdce znovu začalo bušit ohromnou rychlostí, jako by mi splašení koně uháněli hrdlem a celým tělem“ (*Hine ani matchila*, s. 57).

Metafory spojené s pokrmy

Popisy v románech Jehudit Kacir jsou plné velmi konkrétní obraznosti, dotýkající se všech smyslů, především zraku a chuti. Smyslnost postav a jejich touha po životě se v jejím díle úzce pojí se smyslnou konzumací různých pokrmů, jejichž symbolická souvislost se silami života je naznačována jejich sladkou chutí či zlatožlutou, oranžovou či červenou barvou. Důležitou skupinou pokrmů se symbolickým významem jsou sladké ovocné plody, které jsou metaforou uskutečněné vášně. V románu *Matisse*, po prvním milování Rivi a Jigala, krmí Jigal cestou autobusem Rivi ohromnými hruškami zlatozelené barvy, „jejichž chuť je plná toskánského slunce“, a potom čokoládovými bonbony Bacci (s. 39). V popisu Matissova obrazu se zase objevuje ohromný pomeranč, který si postava malíře vkládá do úst. Na konci třetí kapitoly, večer, kdy Rivi předává Jigalovi dárek k narozeninám, je zapadající slunce přirovnáváno ke zralému plodu churmy (s. 99). Po poslední milostné noci v Římě si Rivi objedná těstoviny, které mají navrchu „žloutek jako malé sluníčko“ (s. 48). V Egyptě popíjejí Rivi a Jigal limonádu s vůní jasmínu a pojídají mandlové koláčky máčené v medu (s. 108).

V románu *Hine ani matchila* Rivi do nejmenších detailů popisuje, jak si na zahradě u tety Tchiji pochutnává na mangu, a v tomto smyslném líčení se jeho chuť pojí s vitalitou, kterou zde čerpá od dětství: „Nad hlavou mi visí protáhlé plody, oranžové a tak zralé, až téměř pukají, a čas od času líně natáhnou ruku a jeden si utrhnu, rozkrájím ho nožem z obou stran a po délce i po šířce zraňuju zářivou dužinu a loupu slupku směrem ven jako želví krunýř a okusuju jednu kostičku za druhou a celá ústa jsou prostoupena sváteční oranžovou chutí, chutí slunce a života, a po bradě mi stéká šťáva. Nakonec olížu chlupatou pecku, která je nejsladší, a důkladně si olížu prsty a vstanu, abych si opláchla ulepené ruce a obličej pod zahradní hadicí, a dál si čtu a jazykem si pohrávám s tenkými vláčkem, která mi uvízla mezi zuby“ (s. 94–95). V období, kdy Rivi se začíná ohlížet po příteli, se jí zdá sen, v němž se spojuje touha po uskutečnění erotické touhy s požíváním ovocných plodů: „V tom snu mi neustále vkládal do úst fíky a upíral na mne ty své oči. Fíky byly velmi zralé a sladké a on mi dával stále další a další, až se mi už z toho začalo chtít zvracet, ale nemohla jsem mu říct, aby přestal, protože jsem měla ústa plná dřeně a lepkavé šťávy z těch fíků“ (s. 205–206).

O tom, že smyslné požívání může vést k velké nevolnosti, svědčí následující výčet příkladů. V novele *Disniel* po dramatickém večeru, kdy je matka nucena rozhodnout se mezi svým manželem a svým milencem Michaelem, popisuje dcera-vypravěčka druhý den ráno: „(...) a vešla jsem do kuchyně, tys seděla u stolu a snídala jsi, celé kuře, co táta včera nechal, trhala jsi jeden studený kousek za druhým a jedla rukama, hryzala jsi velká sousta a olizovala kosti, a táta se opíral o lednici a prosil, Ilono, už dost, přestaň, a tys mu neodpovídala a dál ses zabývala kuřetem (...) a nějakou dobu jsem tě pozorovala a pak jsem se zeptala, a co Michael, a tys ke mně zvedla oči, tvrdé a suché jako ty kosti, a řekla jsi ústy lesknoucími se od omastku, Michael už k nám nepřijde“ (s. 103). V optice této metaforiky lze vnímat i jednu z vypjatých scén rozpadu vztahu Rivi a Jigala z *Matisse* odehrávající se v Madridu, která je též spojena s jídlem. Jigal má velký hlad a je ochotný najíst se kdekoli, ale Rivi trvá na tom, že musejí najít „tu pravou“ restauraci a v záchvatu vzteku od Jigala uteče. Posléze Rivi konečně

nachází místo, které jí vyhovuje, zavede tam Jigala a přinutí ho, aby s ní jedl, ačkoli on už mezitím večeřel; a navíc jim objedná pečené selátko. Neochota sdílet společný pokrm souvisí pro Rivi s vyhasnutím vášně a vitality, ochoty ke kompromisu. Při oslavě svých posledních narozenin v románu *Matisse* si Rivina matka, tehdy už těžce nemocná, chce udělat hezký den. Když spolu pak obědvají v restauraci, dávají si červené víno a těstoviny s rajčatovou omáčkou: „Matka jedla rychle, skloněná nad talířem, kapky rajčatové omáčky na bradě“ a pak dort s krémem a šlehačkou: „I ten dort polykala chvatně, téměř bez žvýkání...“ (s. 184). Pokud si připomeneme výše citované podobenství z úst tety Tchiji života jako hostiny – nakonec nám přestává být líto, že hostina končí, protože už jsme stejně tak přejedeni, že nemáme na nic chuť – pak bezprostřední následek, jímž je u všech tří popisovaných postav nevolnost, zvracení či průjem, svědčí o tom, že ve třech výše uvedených příkladech tato hltavá konzumace jídla symbolizuje násilnou a neoprávněnou touhu urvat si poslední sousta z „hostiny života“ (třebaže Jigal, činící tak proti své vůli, zde funguje zástupně za Rivi).

Metafory spojené s ženskými pracemi

Další výraz volby života skrze uskutečnění ženskosti, jak v lásce, tak v tvorbě, je použití starobylé metafory šití a látání jako vyjádření příběhu života, tvůrčího díla a jejich vzájemného propojení, která se nachází v mytologických příbězích o ženách: Arachné, první umělkyně, která byla potrestána a změnila se v pavouka, poté co se chvástala před bohy, že umí lépe tkát než oni; Ariadna, která svého milence vyvedla z labyrintu pomocí nitě; Penelopé, která sedí a čeká na svého muže a odbývá své nápadníky nekončícím tkaním (a páráním). Adivi-Šošan cituje Freudovu teorii, podle níž sice ženy málo přispěly k objevům a vynálezům v historii kultury, ale co skutečně vynalezly samy, je právě technika splétání a tkaní. Podle Freuda tkalcovská práce napodobuje přirozenost ženského těla, kterému v etapě dospívání vyrostou ochlupení na pohlavních orgánech, aby zakryly intimní ženské orgány. Podobně symbolicky slouží i tkaní a předení jako umění ženského skrývání „intimních orgánů“.¹¹⁹

Metafory vázání, šití a vyšívání, splétání a stehování používá Kacir k popisu sprádaní ženského pouta mezi Michaelou a Rivi či k vytváření mezilidských pout obecně, k popisu činnosti psaní, k popisu rodinné harmonie a k popisu vazby mezi ženským životem a ženskou tvorbou. V *Hine ani matchila* Rivi, aby zdůraznila svou nehotovou ženskost oproti své matce, lituje, jak je na rozdíl od ní málo zručná a nešikovná: „Chtěla bych umět dělat věci rukama jako ona, ale mám obě ruce levé. Za celý rok se mi při hodinách ručních prací podařilo ušít jen jednu zástěru, ze zeleného plátna s ozdobnou fialovou lemovkou na okrajích, kterou jsem našila dost nakřivo, se dvěma višněmi vyšitými řetězovým stehem, nad něž jsem vyšila nápis „Mamince od věčně milující dcery Rivi“. Sice si tu zástěru občas oblékne, ale vím, že je ze mě zklamaná“ (s. 45–46). Při závěrečné školní slavnosti, kde jsou parodováni učitelé, sehrají děti scénku, jak roztržitá Michaela v průběhu hodiny literatury žádá pomoc od Rivi, své žákyně: „Kdo mi může připomenout, kde jsme byli, přetrhla se mi nit myšlenek, nemohla bys mi je navázat, Rivi, vím, že máš z ručních prací jedničku“ (s. 166), což vzbudilo všeobecný smích, „protože Michaela se vždycky obrací na mě a navíc je o mně známo, že v ručních pracích jsem nejhorší ze třídy“ (tamtéž). Odpočívající těla Rivi a Michaely jsou popsána slovy: „Jsou navzájem propletena ve světle zimního odpoledne“ (s. 145). Při předzvěsti zásadního rozporu mezi Rivi a Jigalem v románu *Matisse*, když Jigal líčí při výletě v Egyptě svoji příšernou noční můru o tom, jak se jeho syn topí a on ho nemůže zachránit, Rivi to komentuje slovy: „Ano, té noci ses rozpadl na kousky, které jsem nemohla slátat“ (s. 110). Když chce Rivi popsat domácí idylickou atmosféru v přítomnosti, s manželem a dvěma

¹¹⁹ Adivi-Šošan, *Ejcha ešmor chasdo ha-pit'omi?*, s. 25.

dcerami, opakovaně používá metafory spřádání: „Polibky jsou jako očka; když ráno vstaneme, a předtím, než vyjdeme z domu, a odpoledne, když se vracíme, a večer před spaním. Spojujeme se navzájem do řetízku“ (s. 104); „Jair ke mně přistoupil a naše rty se sešily do polibku (...) dobrou noc, vyšil mi na rty a na čelo, jen aby se to nerozpáralo“ (s. 237–238). Tvůrčí postup dospělé Rivi-spisovatelky je rovněž metaforicky přirovnáván k provádění ručních prací: „Ve svém novém domě šiju a látám, stehuju mámu k tátovi, tátu ke Karmel, Karmel k Noze, Nogu k mámě a zase zpátky, den za dnem, noc za nocí, hodinu za hodinou, vytrvale, se zakalenýma očima, s rozpíchanými prsty na obou rukou levých, jen aby se to nerozpáralo“ (s. 15–16).¹²⁰

Před prahem trilogie

Rivi Šenhar, hrdinka románu *Hine ani matchila*, která prožívá jako čtrnáctiletá lásku se svou učitelkou literatury, byla i hrdinkou předchozího románu Jehudit Kacir *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten*, v němž zakusila jako dvaadvacetiletá a svobodná dívka heterosexuální lásku s Jigalem, ženatým mužem a otcem, dvakrát tak starým než ona, lásku, která se odehrávala ve stínu umírání a smrti matky Karmely. Pokusí-li se Jehudit Kacir v budoucnu přidat k této dvojici románů třetí svazek, který by vyprávěl o Rivi a jejích láskách poté, co minuly její dny manželky a matky, nebude to mít žádný vliv na ucelenost každého z těchto dvou románů ani na nesoulad různých jednotlivostí v jejich zápletkách. Logické zdůvodnění pro navrhovaný třetí díl se podle Orena zakládá na jednotě postavy Rivi v době jejího dospívání (*Hine ani matchila*) a v době, kdy byla svobodná mladá žena (*Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten*): „Mnohé trilogie jsou završeny, aniž by to spisovatel plánoval dopředu, a tak se Jehudit Kacir v této fázi své tvorby staví před práh možnosti dokončit trilogii, která by zahrnovala Rivin život skrze její lásky jako dospívající dívky, mladé ženy před svatbou a jako zkušené ženy, poté co splní svou úlohu Jairovy manželky a matky svých dvou dcer, Karmel a Nogy“.¹²¹ Strukturu pro navrženou trilogii podle Orena už si Jehudit Kacir vytvořila, a to nejen volbou opřít zápletky svých dvou románů o jednu a tutéž hrdinku, nýbrž také prostřednictvím hrdinek svých kratších próz, které se v mnohém podobají Rivi Šenhar. Už v souborech novel – *Sogrim et ha-jam* a *Migdalorim šel jabaša* – charakterizuje Jehudit Kacir své hrdinky duší podobnou, jakou udělila Rivi, duší bouřlivou, romantickou a žíznící po tom žít život bez kompromisů a naplno. Tyto ženské postavy se sice v jednotlivých příbězích liší svým věkem a životními okolnostmi, ale stejným duševním založením se vyznačují jak dětské hrdinky v novelách *Disni'el* a *Schlaffstunde*, tak hrdinky dospělé (*Ve ha-'ananim nos'im, nos'im, Na'alajim šel Fellini, Sogrim et ha-jam*). Ženy v jejím díle (a Jehudit Kacir ve své tvorbě) chtějí uskutečňovat svůj život, své tělo a své ženství, „touhu, nad níž nebylo“, a tak uchovat pomocí psaní a tvorby úder srdce dnešního dne a „jeho náhlou milost“, odmítající zážitek života jako „neměnného dne“ a rakovinu, která řeže a amputuje jak oko krásné matky, tak kojící Michaelin prs a vyměňuje je za „bílý obvaz“ a „dlouhou narudlou jizvu“.¹²² Tato podobnost svědčí o jednotě tvorby Jehudit Kacir, která se zabývá ženstvím ve všech fázích jeho vývoje, od dětství až po stáří. Přidáním třetího svazku k dvojici románů, jejichž hrdinkou je Rivi Šenhar, by Jehudit Kacir ve vzniklé trilogii obsáhla život výjimečné ženy skrze její milostný a citový život ve třech etapách jejího ženství.

¹²⁰ Opačný význam má tato metafora z hlediska postavy Michaely, u níž šití a splétání vyjadřuje násilí spáchané na vlastní duši (*Hine ani matchila*, s. 283), viz 5. kapitolu této práce, oddíl Trest za zřepnost, či za vzdálení duše od života?. Lze to interpretovat i tak, že na rozdíl od Rivi je postava Michaely vlastně netvůrčí, viz oddíl o průvodcovských postavách v této kapitole.

¹²¹ Oren, „*Hine ani matchila*“ – *Jehudit Kacir*, s. 128.

¹²² Adivi-Šošan, *Ejcha ešmor chasdo ha-pit'omi?*, s. 25.

7. Závěr

Práce se zabývala analýzou románů *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* a *Hine ani matchila* a postupně se snažila vytyčovat formální i obsahové paralely mezi nimi. Nejprve shrneme ty formální. Oba romány se vyznačují podobnou strukturou, založenou na konfrontaci dvou vypravěčských podob a dvou časových rovin. Jednou z rovin je vždy ta, v níž se odehrává příběh, zatímco druhá rovina je tou, v níž příběh vzniká, je psán. Zatímco v románu *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* se tyto dvě roviny povětšinou volně prolínají, s výjimkou poslední kapitoly, v *Hine ani matchila* jsou výrazněji odděleny, a existují zde tedy vlastně dva samostatné příběhy: rovina základního příběhu je pevně spjata s formou deníkových zápisků, zatímco druhý příběh, odehrávající se o mnoho let později, rámuje každý ze čtyř deníkových sešitů, přičemž funkci spojovacího můstku mezi nimi je pásmo tzv. epilogu. Na základě rozboru střídání vypravěčských hlasů v první a třetí osobě lze vyvodit, že v románu *Matisse* je třetí osoba používána jako základní a vstupy v první osobě vnášejí prvek narušení a dynamiky, v *Hine ani matchila* je tomu naopak – občasné vložky v er formě mají upozorňovat na citovou exponovanost příslušné pasáže.

Dalším spojujícím prvkem obou románů je výrazná metatextovost – oba romány mají ve své struktuře funkčně zapojeny citáty z jiných děl či odkazy na ně (shodně u obou románů se tento prvek vyskytuje například v názvech jednotlivých kapitol). Tento princip je hlouběji propracován v románu *Hine ani matchila*, vybudováním mnoháúrovňového dialogu s Annou Frankovou a jejími deníky.

Třetím výrazným znakem spojujícím tyto romány je technika vytváření různých úhlů pohledu na vyprávěný příběh – nad základní úrovní příběhu funguje jakási metarovina, která dává najevo literárnost, utvořenost vyprávění a z níž se příběh podrobuje jisté relativizaci. Zároveň je však vyprávění příběhu základním modem existence hlavní hrdinky, což je vyjádřeno jednak její touhou po spisovatelském povolání a základní bytostnou potřebou psát, jednak upozorňováním na kontrast mezi každodenním životem a svobodným narativním světem, který poskytuje prostor pro přetváření skutečnosti. S tím souvisí autorčin postup, jež bychom mohli nazvat „souborem se zrádnou a selhávající pamětí“. Tento princip je explicitněji vyjádřen v románu *Matisse* (vzpomínáním nad fotografiemi, výslovným upozorňováním na to, že na určitou věc si vypravěčka již nevzpomíná), v *Hine ani matchila* je oproti tomu vyjádřen metaforou vykopávání pohřbených deníků.

Co se týče tematické roviny, zápletka obou románů se shodně soustředí na milostné téma, které je vždy jistým způsobem kontroverzní – láska ke staršímu ženatému muži a otcí Jigalovi v *Matisse*, či láska čtrnáctileté dívky k učitelce literatury v *Hine ani matchila*. V pozadí ochoty hlavní postavy k výjimečné lásce stojí další konstantní prvek v tvorbě Jehudit Kacir – soubor mezi základními principy lidské existence, jež můžeme nazvat slovy J. Orena Eros a Thanatos či prostě princip života a princip smrti, přičemž princip smrti je vyjádřen povětšinou onemocněním rakovinou, jež má zároveň symbolický význam coby nemoc-trest.

Konečně se oba analyzované romány shodně vyznačují tím, že se jedná o romány tzv. výchovné. Proces výchovy hlavní hrdinky probíhá jednak ve sféře příběhu – v každém z analyzovaných románů plní postava milované bytosti funkci učitele a životního průvodce, a ve chvíli, kdy tuto svou úlohu dohraje, končí také milostný příběh. Hlavní postava sice dál se svou bývalou láskou komunikuje, ale už jako rovnocenný a nezávislý partner. Psaní příběhu je potom druhou, závěrečnou fází Riviny výchovy – slouží k ukotvení a „zmrazení“ či „mumifikaci“ protipólné postavy, konečnému osvobození od ní a od démonů minulosti a nalezení vlastní identity.

U Jehudit Kacir se tak objevují charakteristické tendence, jimiž se vyznačuje čtvrtá generace izraelské literatury, tzv. generace „nových hlasů“. Především se řadí do širokého

rámcem ženské tvorby, jež patří v několika posledních dekadách mezi nejnápadnější a nejkreativnější proud izraelské prózy. V románu *Hine ani matchila* je dokonce veden mimo jiné dialog s textem Amalie Kahany-Carmon, jež je považována za zakladatelku tohoto proudu.

Tematicky se tvorba Jehudit Kacir dotýká lidských podmínek, píše o individuálních osudech, bez přítomnosti jakékoli ideologie a zobrazuje univerzální svět, přístupný čtenářům i z neizraelského prostředí. Postavami jejích románů a novel jsou převážně ženy a děj se soustředí na ztvárnění jejich bohatého vnitřního a citového života. Též jazykově a stylově je typickou představitelkou své generace – na jedné straně používá běžný hovorový jazyk, který ovšem vyvažuje velkou obrazností a imaginativností.

Pro Jehudit Kacir je primární vyprávění příběhu. Závažnost, kterou tato autorka přikládá vykupitelské síle příběhu a moci slova, ji jednoznačně řadí do kategorie moderny. Přesto lze u ní nalézt některé prvky fikčního experimentování, které už jsou charakteristické pro postmoderní autory – například úmyslná odvozenost díla, vyjádřená ve výpůjčkách z předchozích literárních děl, začleňování citátů či úryvků děl jiných autorů či autorek, či přetvoření pohledu na postavu Anny Frankové, která zde nepředstavuje jeden z nejznámějších kulturních symbolů nacistické zvěle, ale především dívku, která stejně jako hlavní postava obou zkoumaných románů Rivi touží po životě, svobodné lásce a tvůrčím vyjádření.

8. Bibliografie

1. Primární literatura

1.1 Dílo Jehudit Kacir

Kacir, Jehudit: *Sogrim et ha-jam*. Tel Aviv, *Ha-kibuc ha-me'uchad/Siman kri'a* 1990.

Kacir, Jehudit: *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten*. Tel Aviv, *Ha-kibuc ha-me'uchad/Siman kri'a* 1995.

Kacir, Jehudit: *Hine ani matchila*. Tel Aviv, *Ha-kibuc ha-me'uchad/Siman kri'a* 2003.

Kacir, Jehudit: *Sipurej Cheifa*. Tel Aviv, *Ha-kibuc ha-me'uchad/Siman kri'a* 2005.

1.2 Ostatní primární literatura

Franková, Anne: *Deník*. Praha, Triáda 2004.

Písek a hvězdy. Výbor z moderní hebrejské poezie. Praha, Mladá fronta 1997.

2. Sekundární literatura

2.1 Sekundární literatura obecná

Auerbach, Erich: *Mimesis*. Praha, Mladá fronta 1998.

Hebrew Writers. A General Dictionary. Ed. Gershon Shaked. Tel Aviv, The Institute for the Translation of Hebrew Literature 1993.

Hodrová, Daniela: *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha, Československý spisovatel 1989.

Proměny subjektu. Ed. Daniela Hodrová. Pardubice, Mlejnek 1994.

Shaked, Gershon: *Modern Hebrew Fiction*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press 2000.

Šaked, Geršon: *Ha-sifrut ha-'ivrit 1880–1980*. Jeruzalém, *Ha-kibuc ha-me'uchad/Keter* 1993.

Šedinová, Jiřina: *Z diasporý do země izraelské a zpět*. Host 20, 9 (2004), s. 58–60.

Yudkin, Leon: *1948 and After: Aspects of Israeli Fiction*. Manchester, University of Manchester 1994.

Yudkin, Leon: *Public Crisis and Literary Response: The Adjustment of Modern Jewish Literature*. Paris, Les Éditions Suger 2001.

Wellek, René – Warren, Austin: *Teorie literatury*. Olomouc, Votobia 1996.

2.2. Internetové zdroje

Internetový katalog Institutu pro překlad hebrejské literatury, www.ithl.org.il.

Leibovitz, Liel: *Israeli Culture, From Pop To Avant-garde*.

<http://www.mayan.org/category.aspx?catid=1707>, 2005.

Mintz, Alan: *Fracturing the Zionist Narrative*.

http://www2.jewishculture.org/publications/wtjf/publications_wtjf_mintz.html, 1999.

Oren, Josef: *An Unconventional Attitude Towards Israeli Literature*. *Nativ*, 3 (2004), s. 1–75.

<http://www.acpr.org.il/english-nativ/03-ISSUE/oren-3.htm>.

Shaked, Gershon: *Towards the Nineteen-Nineties: A Generation without Dreams*.

<http://www.ithl.org.il/interview2.html>.

2.3 Sekunární týkající se románu *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten*

Adivi-Šošan, Esti: *Ejcha ešmor chasdo ha-pit'omi?* *Iton* 77, 284 (2003), s. 20–25.

Laufer, Rut: *Hamon ochel ve-jajin ve-dam*. *Iton* 77, 184 (1995), s. 8, 42.

Oren, Josef: *'Aza mi-mavet ahava*. *Apirjon*, 41 (1996), s. 21–33.

Šifman, Smadar: *Ha-im ani nimcet: Sipur ha-chanicha ha-naši ecel Cruja Šalev ve-Jehudit Kacir*. *Mikan*, 2 (2001), s. 125–141.

Yudkin, Leon: *The New Israeli Novel*. In: L. Yudkin, *Public Crisis and Literary Response: The Adjustment of Modern Jewish Literature*. Paris, Les Éditions Suger 2001, s. 143–145.

2.4.1 Sekunární týkající se románu *Hine ani matchila*

Adivi-Šošan, Esti: *Ejcha ešmor chasdo ha-pit'omi?* *Iton* 77, 284 (2003), s. 20–25.

Moked, Gavriel: *Sifrut karmelit li-vnej ne'urim*. *Achšav*, 69–70 (2005), s. 375–376.

Peri, Menachem: *'Al ha-sefer*. In: J. Kacir, *Hine ani matchila*. Tel Aviv, *Ha-kibuc ha-me'uchad/Siman kri'a* 2003, s. 305–308.

Oren, Josef: *"Hine ani matchila" – Jehudit Kacir*. In: J. Oren, *Ha-sifrut ha-jisraelit bi-šnot ha-intifada*. Rišon Le-Cijon, *Jachad* 2005, s. 112–129.

2.4.2 Internetové zdroje pojednávající o románu *Hine ani matchila*

Bejt Halachmi, Chana: *Sfarim mumlacim 'al jedej „derech lema'ala“*.

<http://www.haderech.co.il/book14.html>, 2003

Ešrov, Erez: *Michaela šeli*.

<http://literature.kolyom.co.il/Article.php?TopID=1&CatID=14&SubCatID=7&ArticleID=2283>, 2003.

Kisus, Aviad: *More tov – more le-chajim*. <http://e.walla.co.il/?w=/1000/434664>, 2003.

Lachman, Dan: *Jehudit Kacir/Hine ani matchila*. <http://www.e-mago.co.il/Editor/literature-719.htm>, 2003.

Peleg, Dana: *Ejn feminizm bli ahava*. <http://www.danapeleg.com/PandoraKatzir.htm#יניעב>, 2003.

Šamir, Tali: *Joman ha-gimnazist*. <http://e.walla.co.il/?w=/1000/434627>, 2003.

9. Résumé

Diplomová práce se zabývá zhodnocením vývoje současné izraelské novelistiky, jenž je demonstrován na srovnání dvou románů Jehudit Kacir, *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* (*Matisse má v břiše slunce*, 1995) a *Hine ani matchila* (*Zde začínám*, 2003). Nejprve je nastíněna obecná periodizace moderní hebrejské literatury. Hluběji se analyzuje tematický a koncepční vývoj současného izraelského románu během posledních tří dekad a izraelská novelistika představená tvorbou ženských autorek. Posléze práce předkládá základní biografické údaje o Jehudit Kacir, přehled jejího díla a stručnou charakteristiku tří z jejích knih, z nichž pak vycházejí analýzy následujících kapitol: souboru novel *Sogrim et ha-jam* (*Zavírají moře*, 1990) a dvou výše zmíněných románů. Zvláštní pozornost je zde věnována především reflexi těchto knih soudobou izraelskou literární kritikou.

Analýza románu *Le-Matisse ješ et ha-šemeš ba-beten* nejprve definuje jeho základní koncepci románu z narativního hlediska, střídání vypravěčské ich formy a er formy a změn časových rovin a vysvětluje možné důvody tohoto autorčina poetického rozhodnutí. Jako nejzákladnější společný motiv jednání obou hlavních postav, dvaadvacetileté Rivi a jejího dvakrát tak starého milence Jigala, je spatřován jejich fatalismus a strach ze smrti, který však vychází u každé z postav z jiných příčin. Zatímco Jigal se snaží zapomenout na tento strach pomocí hédonismu, což je v románu symbolizováno obrazy Matisse a Picassa, příčiny Rivina strachu leží především v opakování životního vzorce její matky. Rozbor dále stanovuje vzájemný vztah dvou ústředních témat románu – milostného vztahu Rivi s Jigalem a umírání Riviny matky na rakovinu. Aplikací studií J. Orena a S. Šifman je tento román zařazen k románům výchovným svého druhu. Na základě dvou odlišných přístupů v použitých studiích lze román chápat jako cestu k vykoupení pomocí smíření sil Erotu a Thanata, či jako vykoupení prostřednictvím psaní vlastního příběhu.

Analýza románu *Hine ani matchila* rovněž úvodem konstatuje střídání vypravěčské ich formy a er formy a změn časových rovin. S využitím studie E. Adivi-Šošan je jako základní princip pro jednání hlavních postav, čtrnáctileté Rivi a její učitelky Michaely, spatřováno očekávání výjimečného života a snaha učinit každý den jiným a zvláštním. Dále je rozebírán intertextový dialog mezi tímto románem a texty jiných žen-spisovatelek, především s deníkem Anny Frankové, z čehož vyplývá paralela mezi postavou Anny Frankové a hlavní hrdinky Rivi. Dynamickým momentem děje se opět jeví konfrontace sil Erotu a Thanata, která má vliv na postoj postavy Rivi k její matce. Upozorňuje se na metaforické pojetí nemoci coby trestu v díle Jehudit Kacir. Závěrečné oddíly se věnují hledání definice příběhu představované prostřednictvím promluv různých postav a autorčině hře s nejednoznačností autenticity či fiktivnosti předkládaného příběhu.

Porovnání narativního světa obou románů upozorňuje na styčné body především v hlavní postavě a prostředí. Pomocí příkladů demonstruje možné důvody variantnosti epizod vyskytujících se v obou románech. Oba romány jsou typově zařazeny jako romány výchovné svého druhu, analyzují se tzv. průvodcovské postavy a jejich funkce při výchově hlavní postavy Rivi. Závěrem je vytyčeno několik pevně daných okruhů metafor v díle Jehudit Kacir – ožívování pohřbeného příběhu lásky mezi ženami, nemoc jako trest, metafory spojené s požíváním pokrmů a s ženskými pracemi. Na základě těchto konstantně se objevujících prvků se předkládá možnost vzniku dalšího románu s hlavní postavou Rivi Šenhar.

Z výsledku celé práce vyplývá, že nejvýraznějšími prvky, které oba romány spojují, je způsob výstavby pomocí několika časových rovin, intertextovost, vytváření různých úhlů pohledu na příběh a milostné téma spojené s tématem výchovy hlavní postavy. Na základě těchto tendencí je posléze znovu definováno místo Jehudit Kacir v současné izraelské literatuře, s tím, že v tvorbě této autorky lze nalézt převážnou většinu znaků typických pro generaci „nových hlasů“.

Summary

The present thesis deals with the evaluation of development of contemporary Israeli novel, by comparing of two Yehudit Katzir's novels, *Le-Matisse jesh et ha-shemesh ba-beten* (*Matisse Has the Sun in His Belly*, 1995) and *Hine ani matchila* (*Here I begin/ Dearest Anne*, 2003). The distinction between several periods in modern Hebrew literature is suggested, with regard to the thematic and conceptional development of contemporary Israeli novel during the last three decades and the Israeli novel presented by women fiction. The basic biographical data about Yehudit Katzir, the compendium of her writing, and a summary of three of her books, subjected to analysis in the following chapters – a collection of novellas *Sogrim et ha-yam* (*Closing the Sea*, 1990), and two aforementioned novels – are submitted. Particular attention is given to the reflection of these books by current Israeli critique.

The analysis of the novel *Le-Matisse jesh et ha-shemesh ba-beten* begins by defining fundamental conception of the novel from a narrative point of view, the alternating of narrator's first and third person and the shifting of time levels, and explains the possible reasons for this poetic decision. Fatalism and fear of death are made out the essential common motives of both protagonists, Rivi in her twenties and her lover Yigal twice her age. Whereas Yigal endeavours to forget this fear by means of hedonism, symbolized in the novel by Matisse's and Picasso's paintings, source of Rivi's fear lies mainly in adapting her mother's life pattern. Moreover, the analysis correlates two central topics of the novel – Rivi's love affair with Yigal and her mother's dying of cancer. Using the studies by Y. Oren and S. Shifman, the novel is ranked among a kind of educational novels. Following the diverse approaches of Oren and Shifman, it is possible to perceive the novel either as a journey to redemption per reconciliation of Eros and Thanatos powers, or as redemption per Rivi's writing her own story.

The analysis of *Hine ani matchila* begins with statement of the alternating of narrator's first and third person and shifting of time levels as well. Using the study by E. Adivi-Shoshan, the fundamental action principle of female protagonists, fourteen-year-old Rivi and her teacher Michaela, is regarded in expectation of exceptional life and endeavour to make each day another and special. Furthermore, the intertextual dialog between the present novel and other women authors' texts, especially the diary of Anne Frank, the paralel of main hero Rivi, is analysed. Throughout confrontation of Eros and Thanatos powers, influencing Rivi's attitude towards her mother, appears a dynamic factor of the plot. It is referred to metaphorical concept of disease as a punishment in Yehudit Katzir's writing. The final paragraphs attend to searching of story definition presented by various novel characters' discourses, and author's playing with ambiguity of authenticity and fiction in the story.

Comparing the narrative world of both novels, the points of concurrence are found first of all in protagonist Rivi and her surroundings. Through using of examples, it demonstrates possible reasons for different versions of some episodes occurred in both novels. The both novels are classified as educational novels of their kind, the so-called guiding characters, and their educative function towards the protagonist Rivi is analysed. Eventually, several given metaphorical spheres used by Yehudit Katzir are demarcated – reviving the buried lovestory between women, disease as a punishment, metaphors associated with eating and feeding, and distaff. Upon these constant items, a possibility of creation of another novel with protagonist Rivi Shenhar is offered.

As a result of the whole thesis, the most distinct elements interconnecting both novels seem to be the plot-building by a way of several time levels, intertextuality, creating different angles of view on story, and love theme associated with protagonist's education theme. Following these purposes, the position of Yehudit Katzir in contemporary Israeli literature is re-posed, by finding most of the attributes typical for "the new voices" literary guard in her novels.