

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Blízkého východu a Afriky
Teorie a dějiny literatur zemí Asie a Afriky – izraelská literatura

Tereza Maizels

Moderní izraelská povídka

Modern Israeli Short Story

Disertační práce

vedoucí práce – Doc. Jiřina Šedinová

2013

Prohlášení

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

Poděkování

Poděkování patří v první řadě Doc. Jiřině Šedinové, bez jejíž obětovavé pomoci a vedení by tato práce nemohla vzniknout. Dík patří také Mgr. Šárce Doležalové, Mgr. Pnině Markétě Rubešové a Mgr. Magdaleně Křížové, které přispěly radou i okamžitou pomocí.

Abstrakt

Disertační práce s názvem *Moderní izraelská povídka* se zabývá současnou formou krátké prózy, studované na díle čtyř soudobých izraelských autorů, kteří patří k tamější spisovatelské elitě. Metodou srovnávání textů se snažíme ilustrovat tematický záběr a specifika moderní izraelské povídky. Práce tedy obsahuje jak teoretický přehled, tak analytický materiál. Autory jsme zvolili podle následujících kritérií: jedná se o dva muže a dvě ženy, což umožňuje prozkoumat, zda se v jejich krátkých prózách odráží *gender* a zda upřednostňují hrdiny určitého pohlaví či pojednávají spíše „mužské“ anebo variantně „ženské“ obsahy. Volili jsme též dva rodilé Izraelce a dva přistěhovalce. Tato skutečnost nám umožňuje porovnat jazykovou vrstvu a prozkoumat, zda se původ našich spisovatelů nějakým způsobem odráží v jejich dílech. Analytická část i přílohová část obsahují relativně velké množství ukázek, které dokládají i podtrhují naše závěry.

Abstract

The dissertation “Modern Israeli short story” focuses on the form of the current short prose studied on the work of four of the renowned Israeli contemporary authors. Employing the method of text comparison we try to illustrate the specifics of the modern Israeli short story. The dissertation contains both the theoretical overview as well as analytical material. The authors were selected according to several criteria: two male and two female writers which enables us to determine whether “gender” plays a role – meaning if each author favors heroes of a specific gender or if they focus only on “female” or “male” contents. We also chose two native Israeli writers and two authors of foreign descent that immigrated to Israel which enabled us to study the linguistic angle and to realize whether the writer’s background is reflected in his/her work. The analytical parts as well as the amendments contain a number of samples which prove our conclusions.

Klíčová slova:

Moderní izraelská literatura

Moderní izraelská povídka

Orly Castel-Bloom

Etgar Keret

Alex Epstein

Alona Kimchi

Izrael

Vývoj povídky

Keywords:

Modern Israeli Literature

Modern Israeli Short Story

Orly Castel-Bloom

Etgar Keret

Alex Epstein

Alona Kimchi

Israel

Development of the Short Story

Obsah

Úvod	1-3
1. První část: Periodizace vývoje povídky jako literárního žánru	4
1.1 Historický vývoj	4–9
1.2. Problematika definice povídky, její povaha a struktura	10–15
1.3. Závěr	16
2. Druhá část: Moderní izraelská literatura	17
2.1. Úvod do problematiky studia moderní izraelské literatury	17–19
2.2. Úvod do problematiky periodizace moderní izraelské literatury	20–24
2.3. Literární generace	25–41
2.4. Závěr	42
3. Třetí část: Textová analýza	43
3.1. Banalita a neurčitost – Orly Castel-Bloom a její dílo	43–49
3.1.1. Skutečnost podle Orly Castel-Bloom a její vyjádření	50–53
3.1.2. Jazyk a styl	54–58
3.1.3. Osoby a obsazení	59–61
3.1.4. Místo a čas	62–63
3.1.5. Tematické okruhy a motivy	64–74
3.1.6. Závěr	75
3.2. Etgar Keret – autor, jehož knihy jsou nejčastějším předmětem krádeží	76–80
3.2.1. Jazyk a styl	81–86
3.2.2. Osoby a obsazení	87
3.2.3. Místo a čas	88–89
3.2.4. Tematické okruhy a motivy	90–105
3.2.5. Závěr	106
3.3. Citlivý realismus Alony Kimchi	107–109
3.3.1. Inspirace a problém identity	110–111
3.3.2. Jazyk a styl	112–115
3.3.3. Osoby a obsazení	116
3.3.4. Místo a čas	117–118
3.3.5. Tematické okruhy a motivy	119–129
3.3.6. Závěr	130–131
3.4. Kódovaná realita Alexe Epsteina aneb tenká hranice mezi historickou skutečností a čirou fikcí	132–136
3.4.1. Jazyk a styl	137–143
3.4.2. Osoby a obsazení	144–147
3.4.3. Místo a čas	148–149
3.4.4. Tematické okruhy a motivy	150–157
3.4.5. Závěr	158
3.5. Srovnání	159
3.5.1. Úvod	159–160
3.5.2. Etgar Keret a Orly Castel-Bloom	161–166
3.5.3. Orly Castel-Bloom a Alona Kimchi	167–171

3.5.4. Alona Kimchi a Alex Epstein	172–174
3.5.5. Etgar Keret a Alex Epstein	175–176
3.5.6. Shrnutí	177–181
Závěr	182–185
Seznam použitých pramenů a literatury	186–192
Přílohy	
Orly Castel-Bloom, Úzká chodba	193–195
Orly Castel-Bloom, Mosty	196–199
Orly Castel-Bloom, Pasivně agresivní	200–202
Orly Castel-Bloom, Plivanec	203–205
Etgar Keret, Najednou někdo klepe na dveře	206–208
Etgar Keret, Bodnutí	209–210
Etgar Keret, Vyber si barvu	211–212
Alona Kimchi, Zatmění měsíce	213–232
Alona Kimchi, Hororová báseň aneb nepodařené vyléčení Mor Alkabec	233–238
Alex Epstein, Pracující lidé	239–242
Alex Epstein, Počasí v Terezíně, komiks bez ilustrací	243–244

Úvod

Práce nazvaná *Moderní izraelská povídka* se soustředí na představení současné formy krátké prózy, již dokumentujeme na díle čtyř soudobých autorů, kteří patří k izraelské spisovatelské elitě. Teoretický přehled tak doplňujeme o analytický materiál, jenž vypovídá nejen o tematickém záběru charakteristickém pro izraelskou literární scénu, ale také o dalších specifických rysech izraelské povídky. Dané autory jsme ne zvolili čistě náhodně, nýbrž podle dvou kritérií, od nichž se odvíjejí specifické otázky, na něž se pokusíme najít co nejpresnější odpověď. Jako první uvedme, že v našem výběru jsou zastoupeni dva muži a dvě ženy, což umožňuje prozkoumat, zda se jejich *gender* nějakým způsobem odráží v jejich krátkých prózách, zda upřednostňují hrdiny určitého pohlaví či pojednávají spíše „mužské“ anebo variantně „ženské“ obsahy. Feministické literatuře jako takové a jejímu protějšku, literatuře „mužské“, se však nevěnujeme. Vzhledem k tomu, že předmětem našeho bádání je nejmladší vrstva izraelské literatury, bylo klíčové vybrat autory, kteří se narodili v roce 1960 a po něm.

Druhým kritériem našeho výběru je původ autora. Orly Castel-Bloom a Etgar Keret se narodili v Izraeli, zatímco Alona Kimchi a Alex Epstein pocházejí z bývalého Sovětského svazu a do Izraele se přistěhovali v poměrně nízkém věku. Nasnadě je tedy otázka, zda je v dílech zvolených spisovatelů vystopovatelný původ autora, jakým způsobem spisovatel nakládá s místem a časem děje, v tomto případě nás hlavně zajímá, zda mají lokality, jež si ten který autor volí, přímou souvislost s místem jeho narození či současného pobytu.

Zkoumání podrobuje i užitý jazyk. Všichni autoři píšou hebrejsky, vzhledem k jejich odlišnému původu je zde však nasnadě otázka po jazykové rovině a obecné úrovni zvolené literární řeči. Pokusíme se tedy zodpovědět otázku, zda lze z této evidence určit, je-li autor rozeným Izraelcem či nikoliv. Předmětem naší analýzy je i prozkoumání, do jaké míry se v krátkých prózách naší čtveřice projevuje autorský subjekt. V neposlední řadě popisujeme hlavní tematické okruhy a motivy vyskytující se v pojednávaných povídkách a také zhodnotíme, zda je možné dílo našich autorů označit za charakteristicky izraelskou literaturu. Jinými slovy, zda jejich krátké prózy obsahují „neodmyslitelně izraelské“ elementy, anebo by se daly zařadit do univerzální kolonky „světová próza“.

Všichni čtyři autoři se mimo své další literární aktivity zabývají povídkovou tvorbou. Po úvodním představení autora se tedy věnujeme výhradně a pouze této oblasti, u zbylé autorovy produkce se zastavíme pouze krátce, podrobněji jen v případě, že bude daný poznatek relevantní pro naše zkoumání. Orly Castel-Bloom, Etgar Keret i Alex Epstein mají na svých kontech hned několik povídkových souborů. Výjimkou je v tomto případě Alona

Kimchi, jež dosud publikovala pouze jedinou sbírku. Domníváme se však, že i ta poskytuje dostatečné množství srovnávacího materiálu.

Naše práce sleduje následující strukturu – nejprve se věnujeme dvěma teoretickým celkům, v prvním z nich si stručně představíme vývoj povídky jako samostatného literárního žánru, problematice definice, povaze a struktury krátké prózy. V druhém se seznámíme s moderní izraelskou literaturou, s problematikou jejího studia, s její obecnou periodizací a s tzv. literárními generacemi. Tento oddíl je pro naši práci klíčový, neboť se v něm seznamujeme s vývojem povídky v rámci národní literatury, jejíž renesance začala v polovině 19. století a od založení státu Izrael v roce 1948 prošla mnoha významnými změnami. Titul *Moderní izraelská literatura* jsme zvolili záměrně, neboť – jak vidíme hned v následující kapitole – povídka nevzniká v separovaném prostředí, nýbrž uvnitř dalších literárních žánrů a společně s nimi, a je tedy třeba pojednat danou moderní literaturu komplexně.

Třetí část představuje podrobnou analýzu děl zvolených autorů a aplikaci nastavených otázek i parciální závěry. Závěr tvoří shrnutí našich poznatků a výsledné zhodnocení. Poslední celek práce tvoří přílohový materiál, který slouží k ilustraci dosažených poznatků.

Na závěr se ještě zastavme u způsobu záznamu termínů, titulů knih i jednotlivých povídek, přepisu hebrejštiny a poznámkového aparátu. Pro přepis hebrejštiny, který se jeví jako nejproblematictější bod, jsme zvolili normu E (zjednodušenou fonetickou transkripci), jak ji definovali Pavel Čech a Pavel Sládek ve svém příspěvku *Transliterace a transkripce hebrejštiny: základní problémy a návrhy jejich řešení*.¹ Z tohoto pravidla činíme výjimku v případě, že jde o originální a v některých případech časem zkomolená cizojazyčná jména, jako například Holtzman, Grossman. Jména hebrejská, jako například Šaked, transkribujeme (tento význačný literární vědec se narodil pod jménem Mandel a po imigraci do Izraele přijal hebrejskou podobu svého příjmení *šaked* שקד, tj. mandle). Dalším případem je přepis hebrejského „k“ pomocí „c“, jako v případě Orly Castel-Bloom. Velká písmena (rozlišování malých a velkých písmen v hebrejštině neexistuje) píšeme, jedná-li se o název či jméno, ve všech ostatních případech užíváme písmena malá. U relevantních děl uvádíme nejprve do latinky transkribovaný hebrejský titul (kurzivou), u prvního výskytu v textu také originální titul v hebrejštině a jeho překlad. U druhého a každého dalšího výskytu již opakujeme pouze transkribovaný hebrejský titul a jeho překlad. Jedná-li se o překlad citace, originální název ani jeho přepis neuvádíme, zohledňujeme jej v poznámce pod čarou. Tato metoda sice text nepatrně přetíží, na druhou stranu se čtenáři znalému i neznalému hebrejštiny dostane plné informace.

¹ ČECH, Pavel; SLÁDEK, Pavel. Transliterace a transkripce hebrejštiny: základní problémy a návrhy jejich řešení. *Listy filologické*. 2009, CXXXII, 3–4, s. 332–334.

Kurzivu užíváme i u citací, termínů (pokud se jedná o hebrejský termín, opět uvádíme u jeho prvního výskytu v textu i zápis hebrejskou abecedou) či titulů zmiňovaných literárních děl a odborných publikací. Citace takto odlišené již nevyznačujeme uvozovkami, abychom zamezili nadbytečné interpunkci. Poznámkový aparát jsme zpracovali podle citační normy ISO 690.² Hebrejské tituly uvádíme v originálním znění a překladem je opatřujeme v Seznamu použitých pramenů a literatury. Koncovky ženských jmen oproti českému úzu nepřechylujeme, zůstáváme u originálního znění.

Analytická část je postavena hlavně na zkoumání povídkové tvorby zvolených autorů, tedy na studiu primárních pramenů.³ U sekundárních zdrojů narážíme na značný nedostatek podkladů, a to hlavně v případě Alony Kimchi a Alexe Epsteina, co se těchto autorů týče, je tedy naše práce relativně průkopnická. Etgaru Keretovi i Orly Castel-Bloom věnovala odborná kritika mnohem větší pozornost, máme tedy k dispozici rozsáhlejší sekundární materiál.

Pro studium izraelské literatury bývá zpravidla uváděno pětidílné opus magnum již zesnulého profesora Hebrejské univerzity Geršona Šakeda *Ha-siporet ha-ivrit 1880–1980* (1980–1880 הסיפורת העברית, Hebrejská literatura 1880–1980). Toto kompendium je ale relativně tendenční, má mnohé nedostatky a také nepokrývá posledních více než třicet let vývoje moderní izraelské literární scény, jenž je hlavním předmětem našeho zkoumání. Je tedy nutné sáhnout po dílčích pracích. Při teoretickém zpracování povídky jako literárního žánru (část první) jsme se opírali o standardní, převážně anglicky psané publikace.

² BRATKOVÁ, Eva. (zprac.). *Metody citování literatury a strukturování bibliografických záznamů podle mezinárodních norem ISO 690 a ISO 690-2 : metodický materiál pro autory vysokoškolských kvalifikačních prací* [online]. Verze 2.0, aktualiz. a rozšíř. Praha : Odborná komise pro otázky elektronického zpřístupňování vysokoškolských kvalifikačních prací, Asociace knihoven vysokých škol ČR, 2008-12-22 [2008-12-30]. 60 s. (PDF). Dostupný z WWW: <<http://www.evskp.cz/SD/4c.pdf>>. S. 11, 21.

³ Vzhledem ke skutečnosti, že všichni zvolení autoři i nadále publikují, bylo nutné omezit zkoumaný materiál pouze na ty sbírky, které vyšly do roku 2010. Další sbírky uvádíme, nejsou však již předmětem analýzy.

1. První část: Periodizace vývoje povídky jako literárního žánru

Dříve než se budeme zabývat izraelskou literaturou a moderní povídkou (*sipur kacar*, סיפור קצר) je třeba se v krátkosti zastavit u vývoje krátkého útvaru obecně, tj. ve světové literatuře. Izraelská povídka (terminologii vysvětlujeme níže) totiž vznikala a vyvíjela se pod jejím vlivem a stále se inspiruje dobovými trendy. Z tohoto důvodu se nejprve zastavme u přehledu proměn krátkého útvaru ve světových dějinách.

1.1. Historický vývoj

Většina badatelů se shoduje na tom, že kořeny povídky jako literárního útvaru je třeba hledat již ve starověku, v nejrůznějších mýtech, legendách, bajkách, podobenstvích a dalších krátkých útvarech. Tyto formy ale, s výjimkou sakrálních a pedagogicko-naučných textů, neměly zásadnější význam. Povídky se navíc objevovaly jako součást delších literárních celků, nejpříhodnějším příkladem takového celku je biblický text.

V raném středověku sloužila krátká fikce i nadále jako náboženská a výchovná exempla, která ilustrovala morální výtky obsažené v církevních kázáních. Tyto texty však byly v převážné většině ve verších, takže se blíží spíše poezii než próze. Až v patnáctém století převládl prozaický typ záznamu, přičemž se přesunul i důraz z moralistického tónu na zábavný. Ani „mytické“ motivy nebyly zcela opuštěny, v podstatě přetrvávaly celý středověk. Současně vzniká typ rytířské romance, který byl zprvu záležitostí vyšších tříd, nicméně postupem času začaly být tyto dobrodružné příběhy spojovány s mládežnickou čtenářskou obcí. Tento typ literatury se záhy stal žádaným spotřebním zbožím, což jen vedlo k přerodu v žánr více či méně určený nižším vrstvám.

Během renesance dochází k přesunu důrazu z náboženské roviny na rovinu sekulární, což je nejzřetelnější v případě Boccacciova *Decameronu*. Zatímco základem středověké povídky byla snaha o překročení skutečnosti a směřování k něčemu nadlidskému či nadpřirozenému, Giovanni Boccaccio (1313–1375) se soustřeďuje na události běžného života. Navíc se neprezentuje jako pozorovatel anebo pisatel skutečného života, ale jako sběratel a vypravěč již formulovaných tradičních historek. Obdobně si počínal *Decameronem* nesporně ovlivněný Geoffrey Chaucer (cca 1340–1400) v *Povídkách canterburských*.

Další fázi vývoje krátké formy je možné spatřovat v díle Miquela Cervantese y Saavedra (1547–1616), který se již představuje jako originální vypravěč, tedy ten, kdo sám vymyslel zápletku a sestavil vlastní text. Své povídky Cervantes zakládá na vlastním zkoumání skutečnosti a mnohem více než jeho předchůdci se soustřeďuje na detail. Chování

jeho postav je již podmíněno psychologickými motivacemi odvozenými z autorova pozorování skutečných lidí. Oproti estetickým motivacím založeným na strukturách tradičních příběhů zde stojí již „reálný svět“ (tento posun hlediska od nadpřirozeného k přirozenému došel později vrcholu v realismu). Ve svém nejznámějším díle *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* navíc Cervantes užil eklektickým způsobem snad všechny tehdejší románové formy, čímž – podle některých kritiků – položil základy pro vývoj moderního románu.

Klasicistní typ literatury opět vyzdvihl moralistická témata i témata sociální. Z hlediska krátkého útvaru se v tomto období nesmírně daří bajce a satíře, které většinou kritizovaly a zesměšňovaly stávající společenské normy.

Jako reakce na klasicismus vzniká již koncem osmnáctého století romantismus, který je z hlediska vývoje povídky klíčový. Až v devatenáctém století se totiž začala povídka pojednávat jako určitý literární žánr odlišný od ostatních forem krátké fikce, jako například skeč, anekdota, pohádka atp. Romantikové se totiž snažili demytologizovat národní pověsti a remytologizovat je zvnitřněním jejich původně vnějších hodnot a znovu je promítnout do vnějšího světa. Lidový příběh, který byl v minulosti prezentován jako text vypravěčem pouze přejatý, se najednou přeměňuje v subjektivně zbarvené podání autora či vypravěče. Právě v tomto momentě začíná vznikat povídka jako samostatný literární útvar.

Americký romantický básník, prozaik, esejista a literární teoretik Edgar Allan Poe (1809–1849) se jako jeden z prvních pokusil o definici krátkého útvaru. Jako hlavní distinktivní kritérium uvádí Poe časový element, výrazný efekt díla totiž spočívá v jeho krátkosti. Je-li možné jej přečíst „na jedno posezení“, je zachována „jednota zážitku“, není-li toto možné, je totalita díla roztříštěna a nevyhnutelně ovlivněna žitou realitou čtenáře.⁴ Poe sice svou definici zakládá na poetickém díle, ale dá se velmi snad použít i jako jedno z kritérií rozlišení mezi povídkou a románem. Poe sám se ve svých dílech snažil čtenáři zprostředkovat jedinečný efekt nálady anebo pocitu. Jeho příspěvek k vývoji povídky spočívá ve spojení estetických konceptů harmonie, odvozených od německých a anglických romantiků, s jeho pojetím psychologické obsese, kterou převzal ze středověké povídkové tvorby.⁵

Ve druhé polovině devatenáctého století zatlačuje romantismus formující se realismus. Zatímco pro romantiky byla realita spirituální či transcendentní objektivizací lidské touhy, pro realisty tvořila skutečnost matérii každodenního fyzického světa. Dalším charakteristickým

⁴ POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition (A). *Graham's Magazine*, vol. XXVIII. [online] no. 4, April 1846, 28:163–167. [cit. 2010-06-04]. Dostupný z WWW: <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>.

⁵ MAY, Charles E. *The Short Story, The Reality of Artice*. New York: Twayne Publishers, 1995, s. 7–8 (dále citováno jako May, *The Short Story, The Reality of Artice*).

prvkem byl přesun důrazu od formy k obsahu. Pro romantické autory byla totiž formální stránka díla důležitější než jeho věrohodnost. Realismus se snažil o opak, možná i z tohoto důvodu převládl román jako forma mající mnohem širší prostředky k vytvoření iluze každodenní reality.

Za počátek realistické tvorby je považována povídka *Písař Bartleby* amerického spisovatele Hermana Melvilla (1819–1891), v níž je sice stále zachována tradice romantické záhady, nicméně se odehrává v přirozeném uspořádání fiktivního světa. V Evropě počíná realismus s vydáním Flaubertova mravoučného románu *Madam Bovaryová*, který aktualizuje statickou povahu tohoto genuinně středověkého tématu. Gustav Flaubert ironizuje a paroduje romantické konvence (konfrontování iluzorního světa Emy Bovaryové se světem skutečným) starého typu, čímž pokládá základy nového realismu.

V Americe se ze střetu nastupujícího realismu a stále ještě přetrvávajícího romantismu rozvinulo literární hnutí nazvané *local color movement* či *regionalismus*, které se posléze rozdělilo na dva proudy – zemité západní vyprávění a sentimentálně laděné východní vyprávění. Vedle *local color movement* se v devatenáctém století objevila ještě jedna forma krátké fikce, a to detektivní příběh. Jeho mistrem byl již výše zmíněný Edgar Allan Poe.

Obě formy mají své předchůdce již v dřívějších dobách, původně byly lidové, přitažlivé pro široké čtenářské obecnstvo rekrutující se ze středních vrstev. *Local color* typ vyprávění byl původně didakticko-zábavnou formou, která měla za cíl ponaučit obecnstvo o rozdílných kulturách. Tento typ krátké fikce byl bohatý na dlouhé popisy scenérií a místních zvyků daného regionu či kultury, ale omezené co do zápletky, která obvykle následovala obecný romantický vzor. Proto se někteří literární vědci kloní k názoru, že nemusí jít nutně o separovaný typ, ale spíše o variaci na romanci s dalšími předchůdci v dřívější cestopisné literatuře.⁶

K rozmachu povídky ve Spojených státech přispěly, mimo jiné, i ekonomické důvody. Díla britských autorů se totiž v Americe prodávala relativně levně, hlavně díky minimální kontrole ochrany práv, a americkým spisovatelům nezbylo než se uchýlit k publikacím v časopisech a magazínech, které vždy byly živným polem krátké fikce.

K obrození povídky na sklonku devatenáctého století přispěl i impresionismus,⁷ a to nejen ve Spojených státech. Obdobou amerického, ale i francouzského impresionismu byl

⁶ FERGUSON, Suzanne. The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres. In LOHAFFER, Susan; CLAREY, Jo Ellyn (eds.). *Short Story Theory at a Crossroads*, Balton Rouge, London: Louisiana State University Press, 1989, s. 187 (dále citovno jako Lohafer; Clarey, *Short Story Theory at a Crossroads*).

⁷ Mnoho kritiků mělo za to, že skutečný počátek americké moderní povídky začíná s tvorbou Stephena Cranea. Podle Josepha Conrada to byl Craneův impresionismus – kombinace romantické subjektivity a takzvané

například i německý poetický realismus (1830–1880), který sjednocoval realistický důraz na rozličnost věcí a idealistické pojetí abstraktní jednoty, která je základem oné rozličnosti. Pro všechny typy impresionismu byl tón či atmosféra, které představovaly vztah mezi subjektem a objektem, důležitější než pouhý subjekt (romantismus) anebo objekt (realismus).

Po vystoupení amerických inovátorů (E. A. Poea, N. Hawthorna a H. Melvilla) následuje nový realismus, jehož hlavními představiteli byli A. P. Čechov (1860–1904), James Joyce (1882–1941) a Sherwood Anderson (1876–1941). Ačkoli moderní ruská krátká fikce začíná N. V. Gogolem (1809–1852), jehož hlavní stylistický přínos spočíval v kombinování bizarního a zemitého národního ukrajinského folkloru a filozofické imaginace německého romantismu, za přelomovou je považována Čechovova koncepce povídky. Toto pojetí lyrického fragmentu, ve kterém jsou hrdinové spíše vyjádřením určitého duševního rozpoložení než realistickými figurami, ovlivnilo celou řadu autorů dvacátého i jednadvacátého století. Charakteristická je minimální závislost na tradičním pojetí zápletky, téma morálního selhání, izolace a potřeba lidského porozumění. V dílech výše zmiňovaných autorů najdeme i zdánlivě statické epizody a výseky reality, které převažují nad zápletkou. Nahodilost a trivialita jsou záměrně vyvolány pečlivým výběrem detailů a účelnou organizací textu. Výsledkem je objektivně-ironický styl, který charakterizuje moderní povídku až do současnosti.

I přes všechny tyto vývojové změny si ale povídka stále udržuje své staré mytické a pohádkové formy, což s sebou nese další stylové rozlišení, ke kterému dochází v první polovině dvacátého století. Na jedné straně tak máme realistický proud, představovaný např. E. Hemingwayem (1899–1961) a jeho ruským předchůdcem Izákem Babelem (1894–1940), a na druhé straně mytičtější styl autorů jako např. W. Faulkner (1897–1962), který stvořil mytický svět amerického Jihu, a Isak Dinesen (umělecký pseudonym Karen Blixen 1885–1962) s originálními moderními gotickými pohádkovými příběhy.⁸ Oba styly slučovaly lyricismus se symbolismem, soustředily se na bizarnost a užívaly tradiční pohádkové struktury a motivy.

Dvacáté století bylo ovlivněno dvěma světovými válkami, které uvrhly moderního umělce do dilematu, jak psát o něčem, o čem se psát nedá. Ztráta důvěry v sociální realitu i otřesení základy povídky devatenáctého století (že každý rozpozná dobré od špatného, protože esenciální sociální žebříček hodnot byl považován za samozřejmost, a že lidé jsou

realistické objektivitě – co mělo na obrození krátkých próz tak veliký vliv. Viz May, *The Short Story, The Reality of Artice*, s. 12.

⁸ Gotický román je anglický literární žánr vzniklý v druhé polovině 18. století a objevující se v období romantismu. Jde o předchůdce moderního hororu.

tím, čím se zdají být) přivedly spisovatele k úkolu opětovného zkoumání povahy člověka, motivů jeho jednání, strachů, tužeb i předsudků. „Geniálním médiem“ pro vyjádření všech těchto předmětů zájmu je právě povídka.⁹

Nejistota vyjádření i experimentování s novými formami či kombinování forem starých přinesly velké množství nejrůznějších literárních směrů – pokračující realismus s formami magického či pozdějšího sociálního realismu, naturalismus a supernaturalismus, symbolismus, dadaismus, futurismus, expresionismus a další. Bonaro Overstreet ve svém příspěvku do sborníku *What is the Short Story*¹⁰ tvrdí, že povídka dvacátého století je neforemná, tj. nemá zápletku, a vyčerpaná, její děj je neuzavřený. V devatenáctém století, říká Overstreet, byla povídka především příběhem, který měl zápletku, zřetelnou, úzce spjatou strukturu a nedělo se v ní nic, co by vyprávění neposouvalo směrem k jeho konci. Vypravěč dvacátého století ale zjistil, že se život neskládá z fragmentárních epizod, a tak se přiklonil k technice *proudu vědomí*. Devatenácté století bylo schopno vytvořit happy end i ze situací, které tomu logicky odporovaly. Století dvacáté se automaticky nejprve obrací k událostem nešťastným a nenormálním.

Druhá polovina dvacátého století je ve znamení postmodernismu, který je velmi obtížné definovat, možná proto, že tento směr odmítá jednotící a obecně platná vysvětlení.¹¹ Ani na systematickém a logickém uvažování již nezáleží. Literatura všech historických období je jimi současně i podmíněna, což platí i v tomto případě. Postmoderní povídka je tedy ovlivněna rozvíjejícími se médii, komunikačními technologiemi a ztechnizováním současného světa. Charakteristické jsou nejrůznější experimenty propojující literaturu s médii, ať již jen vnější nápodobou, anebo například se samoúčelností hraničícím užíváním hypertextu či metafikce. Autoři nezřídka užívají slovní hříčky i jazykové hybridy, absurdní

⁹ May, *The Short Story, The Reality of Artice*, s. 18.

¹⁰ OVERSTREET, Bonaro. *Little Story, what now?* In CURRENT-GARCÍA Eugene; PATRICK Walton R. (eds.) *What is the Short Story?* Illinois: Auburn University; Brighton, England, 1974, s. 87–89.

¹¹ *Postmoderna, kulturní formace, jež se vyznačuje krizí důvěry v nezpochybnitelné instituce objektivitu a racionality, důrazem na dekonstrukci jistot západní metafyziky včetně pojmu subjektu, pravdy, etiky atp., zpochybnění velkých kulturních projektů a utopií, akcentování hybridní, fragmentární a multiplacitní identity a obecně kulturní rozlišenosti, jinakosti, marginality, plurality významů a hodnot [...] Na poli literatury a literární teorie postmodernu charakterizuje silná rezistence vůči představě jediné, věrné interpretace, zhodnocení hry, sériovosti a kopie oproti jedinečnosti a originálu, respektive ztráta distinkce originálu a kopie samé (simulakrum), znejistění ostré hranice mezi dokumentarností a fikcí, mezi referenční dimenzí jazyka na jedné straně a jeho dimenzí performativní na straně druhé. Oproti modernistickému důrazu na originalitu a výjimečnost uměleckého díla se vyznačuje prací s populárními žánry a masovými médii, s pastišem, parodickou citací, intertextualitou a také se sebereflexivností, metajazykovostí a metafikčností [...] Z hlediska narativních postupů je pro postmodernu příznačná kritika mimetické reprezentace a příklon k diegesis, komplikující se syžetová výstavba a rezignace na úlohu fabule, postavy, hravá problematizace vypravěče, implikovaného autora a autorského subjektu.* MÜLLER Richard a ŠIDÁK Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie*. Praha: Academia, 2012, s. 395–396 (dále citováno jako Müller; Šidák, *Slovník novější literární teorie*).

zlomy anebo parodují díla předešlá. Čtenář již není pouhým recipientem, ale spolupracuje na rozkrytí všech autorem zakódovaných rovin textu pomocí daných narážek a vodítek.

Postmodernismus dovedl modernistické potlačení konvenční povahy zápletky (příčina – důsledek) a „jakoby skutečný“ charakter postavy ještě o něco dále, takže současná fikce čím dál tím méně vypovídá o objektivní realitě a více se soustředí na její tvořivé procesy. Jejich výsledkem je selektivní přijetí nových dat, jež jsou metaforicky transformována, aby se hodila již užitým schématům a kategoriím. Povídka pak má tendenci ztrácet vlastní iluzi reality, aby hledala realitu vlastní iluze.¹²

Z našeho velmi stručného nástinu historického vývoje povídky jako svébytného literárního útvaru je vidno, jakým způsobem se tato krátká forma během doby proměňovala. Její renesance v devatenáctém století přinesla nejen odklon od románových konvencí, ale i experimentování s uměleckými metodami výpustek, zhuštění a textových mezer. Současně došlo i k opuštění tradičních metody stavby zápletky, charakterizace hrdiny a zavedení nových narativních konceptů, jako je například implikace, dvojznačnost, sugesce a bezdějovost.

¹² May, *The Short Story, The Reality of Artice*, s. 83.

1.2. Problematika definice povídky, její povaha a struktura

Problematika definice povídky stále zaměstnává širokou obec literárních teoretiků. Převládají dva názorové proudy, jeden se vymezuje vzhledem k románu a druhý je určen omezenou délkou literárního útvaru. Zastavme se ale nejprve u obecnějších snah o popsání této krátké literární formy či důvodů, proč je tak obtížné povídku jednoznačně a přesně popsat.

H. E. Bates má například za to, že povídka může být vším, co její autor rozhodne, že by měla být, a to jak tematicky, tak formálně. Tedy *od smrti koně po první milostné vzplanutí mladé dívky, od statického skeče bez zápletky po rychle se rozvíjející kolotoč smělých činů a vyvrcholení, od básně v próze spíše namalované, než napsané po reportáž, kde barevnost a podrobnější rozvedení nemají místo [...] v této nekonečné přizpůsobivosti je důvod, proč nemůže být povídka nikdy adekvátně definována.*¹³ Podobný názor na obtížnost klasifikace má i R. M. Luscher a J. C. Oates.¹⁴

Povídka se obvykle soustředí na jednotlivou událost, individuální osobu, moment anebo scénu, které do jisté míry vyčleňuje ze sociálně-historického kontinua, aby zvýšila intenzitu pojednáváných událostí.¹⁵ Aby povídka dosáhla jednotlivého a zhuštěného dojmu, musí se odehrávat rychle, tím se totiž maximálně minimalizuje plynutí času. Proto jsou rozsáhlejší časové úseky často naznačeny jednou větou, jejich delší rozvádění by pak nutně tříštilo celkový dojem jednotlivosti. Vágně řečeno jde spíše o obraz, určitý omezený výsek reality, který nemusí být ohraničen ani začátkem ani koncem a povaha věcí či příčina dění nemusí být vysvětlena. Protože povídka nevysvětluje, ale spíše „vrhá“ do děje, musí poskytnout, byť jen v narážce, klíč k vlastnímu rozluštění, a to, jak podotýká Valerie Shaw, dokonce *i když řešení sestává z náznaků, které v podstatě vyjadřují nepostizitelnost určitosti, či nestálost lidského vnímání.*¹⁶

Již obecné problémy při definování literárních žánrů¹⁷ naznačují obtížnost vymezení povídky jako svébytného útvaru. Navíc taková definice, která by uspokojila všechny, modernisty, postmodernisty, strukturalisty, feministky a další kritické skupiny, je skutečně

¹³ BATES, H. E. *The Modern Short Story, A Critical survey*. London, Edinburgh, Paris, Melbourne, Toronto and New York: Thomas Nelson and Sons, 1943, s. 15–16 (dále citováno jako Bates, *Modern Short Story, A Critical survey*).

¹⁴ LUSCHER, R. M. *The Short Story Sequence: An Open Book*. In Lohafer, Clarey, *Short Story Theory at a Crossroads*, s. 152.

¹⁵ May, *The Short Story, The Reality of Artice*, s. 1; 13–14.

¹⁶ SHAW, V. *The Short Story, A Critical Introduction*. London and New York: Longman, 1983; 1985, s. 193 (dále citováno jako Shaw, *The Short Story, A Critical Introduction*).

¹⁷ Např. M. L. Pratt poukazuje na fakt, že žánrové rozdělení je založeno spíše na subjektivním námětu, narativní situaci, povrchové lingvistické formě, efektu závěru, způsobu provedení textu a tak podobně. Viz PRATT, M.L. *The Short Story: The Long and Short of It. Poetics*, 1981, no. X., s. 175–194.

nemožná. Je tedy nutné najít takovou definici, která by byla obecněji aplikovatelná. Relativně propracovaný, i když nikoli nekritizovatelný pokus nabízí A. M. Wright ve svém příspěvku do sborníku *Short Story Theory at a Crossroads*.¹⁸ Nejspornější je první bod, kde Wright tvrdí, že *povídka má tendenci k délce kolem pěti set slov*, tedy méně než dvě strany řádkováním jedna a půl. Tento předpoklad je skutečně neaplikovatelný na značnou část povídkové tvorby. Druhým Wrightovým bodem je sklon *pojdnávat postavu a událost v jejich fiktivním světě*. Zde můžeme vznést dotaz, v čem se tedy povídka liší od novelistické či románové tvorby. Třetí bod rozvíjí bod předchozí *událost má tendenci být navenek jednoduchá, s několika rozvinutými epizodami a žádnou subzápletkou anebo sekundární linií události*. Na tomto charakteristickém rysu se shoduje většina literárních vědců.

Wright doplňuje ještě další tři body: sjednocenost, intenzitu a spolupráci čtenáře. Sjednocenost definuje jako *tendenci všech částí povídky fungovat velmi úsporně, takže je zde minimum nevyužitého materiálu a nahodilostí*. Intenzita spočívá ve specifické volbě zápletek (viz bod 3) anebo ve statickém ději. S tím souvisí i nedořečenost, tedy jinými slovy ponechání dovození některých věcí na čtenáři.

Otázka, je-li možná všeobecná definice povídky, rozdělila v osmdesátých letech dvacátého století literární kritiky na dvě skupiny. První tvrdí, že vývoj povídky je podmíněný románem, a proto by na ni měla být aplikována terminologie užitá pro definici románu. Druzí zastávají názor, že povídka je elementární, tedy základní formou, román však formou složenou.¹⁹ Jsou i tací, kteří se snaží propojit oba názory, jako O. Henry, který tvrdil, že teorie románu a povídky nejsou úplně rozdílné coby kategorie, ale liší se *přirozeně v drobnostech*.²⁰ Na poli literární kritiky samozřejmě zaznívají i názory, že se povídka blíží spíše dramatu či filmu, neboť *čtenářova pozice (vis-a-vis textu) je stejná jako diváková*.²¹ Dalším uměním, kterému se povídka, podle některých literárních vědců, podobá, je fotografie (povídka bývá často ve svém efektu přirovnávána k momentce). Povídka totiž často popisuje jednu fázi určitého procesu anebo děje na rozdíl od úplné časové struktury a zážitku trvání, které poskytuje film. Fotografie je soběstačná ilustrace, která nutně nevyžaduje zápletku či příběh, aby získala význam.²²

¹⁸ WRIGHT, Austin M. On defining the Short Story: The Genre Question. In Lohafer; Clarey, *Short Story Theory at a Crossroads*, s. 51-52.

¹⁹ Viz např. ruský formalista B. M. Ejchenbaum. Charles May je však toho názoru, že *povídka je od svého počátku hybridní formou kombinující jak metaforický styl staré romance tak metonymický styl nového realismu*. May, *The Short Story, The Reality of Artice*, s. 7, 73, 115.

²⁰ May, *The Short Story, The Reality of Artice*, s. 115.

²¹ O'ROURKE, William. Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption. In Lohafer; Clarey, *Short Story Theory at a Crossroads*, s. 196-7; srv. Bates, *Modern Short Story, A Critical survey*, s. 21.

²² Shaw, *The Short Story, A Critical Introduction*, s. 19.

Do první kategorie patří např. M. L. Pratt, která zastává názor, že by povídka měla být definována v termínech románu, protože román je dominantní, a tím pádem normativní žánr fikce v próze. Pratt nabízí čtyři návrhy, všechny jsou založeny na předpokladu, že *větší je lepší*: 1. *román vypráví o životě, povídka o jeho fragmentu*; 2. *povídka se zabývá jednou věcí, román více věcmi*; 3. *povídka je vzorek, román je stoprocentně celistvý*; 4. *román je úplný text, povídka nikoli*.²³ Podle Pratt je tedy, co se definice týče, povídka jakousi subkategorií románu.

Oproti tomuto tvrzení stojí názor opačný, tedy že povídka je samostatný literární druh, a proto má i jiné vlastnosti než román. Začneme hned tou nejzjevnější distinkcí, tedy délkou. Ačkoli jsou i tací, jako třeba A. Burgess, kteří tvrdí, že rozdíl mezi románem a povídkou nemá vůbec nic do činění s délkou, ale spíše se strukturou: pro povídku je typické odhalení, zatímco pro román je charakteristické vyřešení.²⁴

Přesné vymezení termínu „krátký“ je, jak jsme viděli již u A. M. Wrighta, poměrně obtížné. Wright stanovuje počet slov na 500, Knutson na maximálně 850 slov, S. Sanders vypočítává v průměru 400 slov a Enrique Anderson Imbert v povídce *Tabu* užívá pouhých 32, či přesněji podle španělského originálu 31 slov.²⁵ Z toho důvodu bude zřejmě jednodušší soustředit se na to, proč je povídkový text krátký, ať již krátký znamená několik desítek slov anebo stránek. Tuto otázku se pokusil zodpovědět N. Friedman tvrzením, že vyprávění (Friedman užívá termínu *story*) má buď nepatrný děj, například určitou scénu či epizodu, anebo má děj rozsáhlejší, ale líčí jej zhuštěně a/nebo záměrně vynechává určité části.²⁶

Další distinktivní kategorií je jednota efektu, kterou pro krátké formy definoval již E. A. Poe. Povídka je vnitřně spojitá, má jeden účinek, úplný a celistvý, zatímco román je nutně roztržštěný na řadu epizod.²⁷ Je příliš zhuštěná, aby dovolila vybavit postavy množstvím rozmanitých detailů a společenské interakce, jak je to typické pro román. Namísto pojednávání o kompaktních detailech se tedy soustředí na zlom rytmu každodenní reality a zachycení prchavého výseku života. Současně vyvolává dojem intenzity, který se vzhledem k závěru textu stupňuje.

²³ ROHRBERGER, Mary. Between Shadow and Act: Where Do We Go from Here? In Lohafer; Clarey, Short Story Theory at a Crossroads, s. 36.

²⁴ FRIEDMAN, Norman. Recent Short Story Theories: Problems in Definition. In Lohafer; Clarey, Short Story Theory at a Crossroads, s. 22.

²⁵ GERLACH, John. The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric. In Lohafer; Clarey, Short Story Theory at a Crossroads, s. 76.

²⁶ FRIEDMAN, Norman. Recent Short Story Theories: Problems in Definition. In Lohafer; Clarey, Short Story Theory at a Crossroads, s. 30; srv. May, The Short Story, The Reality of Artice, s. 121.

²⁷ ROHRBERGER, Mary. Between Shadow and Act: Where Do We Go from Here? In Lohafer; Clarey, Short Story Theory at a Crossroads, s. 33–36.

Krátkost formy vedla literární teoretiky k závěru, že v klasické tříčlenné struktuře textu (začátek-střed-konec; situace-transformace-situace) je konec vždy velmi blízko začátku, a tento rys vyhodnotili jako jednu z důležitých charakteristických vlastností povídky. Toto zjištění později vedlo k systematictějšímu zabývání se typovým rozdělením začátků a konců. J. Gerlach ve své studii *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story* identifikuje pět signálů závěru, které obecně platí i pro román a drama. Prvním signálem je rozřešení ústředního problému (toto je podle Gerlacha mnohem specifičtější pro povídku, protože ta se obvykle soustředí na jeden problém); druhým signálem je přirozené zakončení, což je dokončení činnosti či akce, u níž se konec předpokládá – konec návštěvy, dne, života; třetí signál představuje sloučení antitezí; čtvrtým signálem je manifestace mravního ponaučení či zásady a posledním Gerlachovým signálem závěru je shrnutí.²⁸

P. Winther Gerlachovy kategorie formuluje následovně: Rozřešení ústředního problému; přirozený konec; emocionální a/nebo kognitivní zvrát; kruhovitě uspořádání (což je vlastně jen jiným pojmenováním Gerlachových antitezí, neboť jejich sloučení zahrnuje i návrat na počátek); manifestace mravní zásady; evaluace a posun perspektivy.²⁹ S. Lohafer vytvořila příbuzný, i když ne úplně paralelní set termínů. Přidává fyzické zakončení, tedy konec věty, odstavce, povídky; bezprostřední kognitivní závěr, což je pochopení povrchního významu věty, a odložený kognitivní závěr popisující opožděné pochopení plného významu slov v dané povídce.³⁰

Typově se pak konec dělí na otevřený a uzavřený. U otevřených konců k tradičnímu řešení konfliktů nedochází, povídka jakoby pokračuje mimo své fiktivní hranice, postavy dál žijí svůj život, ze kterého byly v textu zachyceny pouze některé epizody. Tento typ si získal popularitu hlavně ve dvacátém století, kdy se stal více či méně standardní strategií. Absolutně otevřený konec však neexistuje, jde spíše o méně uzavřený konec, než by se vzhledem k textu čekalo. Opačný případ, tedy konec uzavřený, většinou obsahuje nějakou symbolickou událost anebo jde o „přirozený“ konec: smrt, odchod z místnosti, zavření dveří či okna, často se setkáme i se zopakováním počátku povídky anebo s jejím názvem, někdy začíná poslední věta spojkou „a“ (konvence ústního podání). U otevřeného konce překračuje akce či dialog fyzické hranice příběhu, pokud je nastolen nějaký problém, zůstává nevyřešen anebo je daný „výsek života“ ponechán otevřený. Akce je spíš pozastavena než uzavřena. Časové schéma není

²⁸ GERLACH, John. *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story*. In Lohafer; Clarey, *Short Story Theory at a Crossroads*, s. 110.

²⁹ WINTHER, Per; LOTHE, Jakob; SKEI, Hans H. (eds). *The art of Brevity*. University of South Carolina Press, 2004, s. 57-58 (dále citováno jako Winther; Lothe; Skei, *The Art of Brevity*).

³⁰ Winther; Lothe; Skei, *The Art of Brevity* *The art of brevity*, s. 64.

ohraničeno, užívány jsou statické mody jako popis či komentář. Otevřený konec má tendenci užívat řeč anebo report a často je v přítomném čase.

Bonheim ve své studii *The Narrative Modes*³¹ analyzuje nejen konec, ale i začátek povídky, který vždy obsahuje kratší (anebo žádnou) či delší expozici. Delší expozicí autor rozumí podrobnější uvedení do situace, časové i místní určení a stručné shrnutí událostí předcházejících akcí. Tento typ je charakteristický pro osmnácté a devatenácté století. Během dvacátého století došlo ke zkrácení a zhuštění expozic. Krátká anebo nulová expozice tedy přípravnou fází vypouští a soustředí se rovnou na určitou událost. Souvislost počátečního uvedení do děje a následného textu se také během doby proměnila. V současné tvorbě je totiž tato souvislost méně zřejmá, než jak tomu bylo v minulosti. Popis má sice stále svou funkci, nicméně jeho důležitost může být vzhledem k zápletce a motivaci chování hrdinů značně vágní.

S krátkostí formy souvisí i další pokus o definování povídky na základě tvrzení o vnitřním vztahu struktury a námětu textu, tedy že povídka má charakteristický námět, který si postupně vyžaduje svébytnou strukturu anebo naopak. Nejdůslednějším zastáncem této teorie byl Ch. May, který trval na tom, že povídka je krátká, protože pojednává mimořádný, stručný typ zkušenosti, a že pro zpracování takovéto zkušenosti je nejvhodnější krátká forma, to jest povídka. O něco dále zachází A. Burgess, který tvrdí, že rozdíl mezi románem a povídkou nemá vůbec nic co do činění s délkou, ale spíše se strukturou, protože pro povídku je typické odhalení, zatímco pro román je charakteristické vyřešení.³²

Ačkoli je volba tématu či spíše způsob jeho zpracování (omezené hledisko, výsek života, vynechání specifických detailů, atp.) do jisté míry podmíněna formou, je výše zmíněná definice stále příliš omezená a navíc směšuje různé kategorie. M. Rohrberger se tento problém snažila vyřešit ustanovením kategorie jednoduchého narativu, čímž se v podstatě přibližuje již pojednanému rozdílu mezi složenou formou čili románem a formou základní či jednoduchou čili povídkou.

Je zřejmé, že se povídka tematicky zabývá omezeným dějem, a to jak časově a místně, tak z hlediska hlubšího vývoje postav. Omezením zde míníme nedořečenost všeho druhu, například nemusí nutně jít o popis jednoho dne či hodiny v hrdinově životě, nezřídka se setkáme s vyprávěním, které zahrnuje mnohem delší časovou osu začínající hrdinovým dětstvím a končící v jeho dospělosti. V tomto případě spočívá omezení v eliptickém podání vývoje událostí až do bodu vyprávění. Mnohdy se ale setkáme s omezením mnohem

³¹ BONHEIM, Helmut. *The Narrative Modes*. Cambridge: D. S. Brewer, 1982, s. 91–134.

³² FRIEDMAN, Norman. Recent Short Story Theories: Problems in Definition. In Lohafer; Clarey, *Short Story Theory at a Crossroads*, s. 19–22.

zjevnějším, například s tím, že se hrdinové nepohybují z místa na místo, čas se nevyvíjí a není nijak blíže určený (stejně tak místo děje), hrdina nemusí mít jméno ani žádnou obecnou charakteristiku, atp. Současně ale musí být alespoň jeden element textu natolik originální, aby zaujal, což vede autory k výběru neobvyklých či bizarních komponentů příběhu (zápletky, hrdina, čas, místo, charakter či chování postavy, atp.).

K naprosté tematické i formální svobodě došlo až ve dvacátém století, převládla technika fragmentace užívaných forem, která autorům usnadnila imitovat pocit neklidu charakteristický právě pro toto historické období.³³

³³ Shaw, *The Short Story, A Critical Introduction*, s. 228.

1.3. Závěr

Bez ohledu na autorovu „osobní ideologii“ je povídka vhodným literárním útvarem pro popis netradičních vztahů, postojů a chování, tematické omezení neexistuje. Přitažlivost žánru, jak pro čtenáře, tak pro autory, spočívá v jeho objektivitě a svobodě, které poskytují dostatečný prostor pro improvizaci a experiment.³⁴ V krátkém textu se také mnohem intenzivněji projevuje detail, slova, obrazy, postavy i líčené události, jsou mnohem živější a výraznější, než by byly v širším kontextu.

Povídka se stejně jako jakákoli jiná literární forma proměňuje podle období, ve kterém je sepsána, podařilo se jí ale jedinečně zakonzervovat svůj původ, jenž je třeba hledat v mýtu, anekdotě, pohádce a dalších krátkých formách.

Pevná definice žánru je značně obtížná, neboť *žádná shrnující fráze nedokáže zestručnit rozmanitost možných povídkových typů, délek a přístupů. [...] Za prvé zde existují základní problémy v terminologii zahrnující hraničící termíny, jako je „skeč“, „vyprávění“ a „novela“.* I když bylo stanoveno, že termín „skeč“ bude používán pro povídku mající povahu statického zátiší, stále ještě zbývá vytyčit jasnou hranici mezi skečem a skečovitou povídkou. Podobně i „vyprávění“ může být omezeno na typ krátkého útvaru blízkého pikaresknímu románu a události může spojovat jen velmi neurčitě či náhodně. Povídková technika inklinuje k nepřímosti a je možné, že jediný způsob, jak ji popsat, je stanovit to, čím rozhodně není, a tak zůstat pružný v tom, co je.³⁵

³⁴ Shaw, The Short Story, A Critical Introduction, s. 223.

³⁵ Shaw, The Short Story, A Critical Introduction, s. 20–22.

2. Druhá část: Moderní izraelská literatura

2.1. Problematika studia moderní izraelské literatury

Ještě než přistoupíme k problematice dostupných pramenů, zastavme se krátce u vymezení termínů hebrejská literatura a izraelská literatura. Hebrejsky psaná literatura má nepřetržitou tradici a patří k nejstarším literaturám světa. Její počátek je zakotvený již v literatuře Starého zákona. V období diaspory,³⁶ kdy Židé sídlili v nejrůznějších částech světa, byla hebrejská literatura sice omezena téměř na minimum (v hebrejštině byla, kromě liturgických textů, psána poezie, středověké disputace a některé lékařské či filozofické traktáty), nicméně nikdy zcela nevymizela. Proto lze s jistotou tvrdit, že hebrejská literatura je již od svých biblických počátků až do současnosti kontinuální literaturou neoddělitelně spojenou s židovským národem.

S příchodem evropského a následně i židovského osvícenství v osmnáctém století se hebrejská literatura stává nástrojem k vyjádření obnovujícího se národního povědomí. Během devatenáctého století se jako hlavní prostředek pro verbalizaci těchto formativní názorů prosazují literární časopisy. Spisovatelé tak přebírají funkci veřejných národních vůdců. Devatenácté století znamená pro hebrejskou literaturu literární rozmach, vzniká velké množství hebrejsky psané literatury mnoha směrů: bilingvní tvorba (hebrejská i jidiš: Mendele Mocher Sfarim a J. L. Perec), naturalistická díla (Ben-Avigdor a R. A. Brainin), psychologický realismus (J. Ch. Brenner a I. D. Berkowitz), romantismus a neo-romantismus (D. Frischmann, M. J. Berdyčevský, U. N. Gnessin). Do hebrejské literatury se tak dostává vliv evropské literární produkce (francouzské, německé, polské, ruské a anglické literatury) i vliv židovské lidové literatury od Talmudu až po chasidskou tvorbu. V jediném historickém okamžiku se tak v hebrejské literatuře objevují lidové příběhy, psychologismus, proud vědomí, individualismus, dekadentní symbolismus a symbolismus.³⁷

V osmdesátých letech 19. století existovala tři centra hebrejské literatury. Prvním centrem byly Spojené státy, z hlediska dalšího vývoje je toto centrum ale nedůležité, protože se v tomto prostředí hebrejšтина neudržela jako komunikační jazyk, zde by se dalo hovořit o literatuře židovské, tedy psané Židy anebo o Židech. Druhé, evropské centrum, zaniklo

³⁶ Diaspora počíná prvním a druhým stoletím n. l., kdy Římané potlačili poslední dvě židovská povstání, zničili jeruzalémský chrám a usadili se v Jeruzalémě. K masovému vyhnání Židů ze země ale došlo již několikrát před tím: egyptské za asyrského vládce Salmanasara V. v roce 733 př. n. l.; pokračovalo i za jeho nástupce Sargona II.; další vlna vypovídání ze země, tzv. babylonské zajetí, postihla Židy mezi lety 597–586 za vlády Nabukadnesara II.

³⁷ BARTANA, Orcion. מאה וסוף מאה. Ariel: Eked/ Ha-michlala ha-akademit Jehuda ve-Šomron, 2001, s. 16–19 (dále citováno jako Bartana, מאה וסוף מאה).

s nástupem Hitlera k moci a vypuknutím II. světové války. Třetím centrem byla Palestina, po roce 1948 stát Izrael, kde se národní literatura rozvinula do současné formy, k čemuž došlo hlavně díky prvním dvěma přistěhovaleckým vlnám z Evropy.³⁸

Obě přistěhovalecké vlny (často se používá i hebrejský termín *alija*, עלייה) k počátkům moderní literatury přispěly svým vlastním specifickým způsobem. Literatura první *aliji* se dá charakterizovat jako „kmenová literatura“, tedy jako literatura společenské skupiny, která si je vědoma existence celku, kam náleží, ze kterého se však vyčleňuje, aby vytvořila vlastní společenské uspořádání. Druhá přistěhovalecká vlna je již nositelem socialistických a sionistických ideálů a relativně rychle zatlačuje předcházející *aliju*.³⁹ Z tohoto centra se již formuje současný typ literatury, která po vzniku státu Izrael nese označení izraelská literatura (*sifrut jisraelit*, ספרות ישראלית), ačkoli mnozí literární vědci a kritici užívají i nadále termín literatura hebrejská (*sifrut ivrit*, ספרות עברית). My se ale budeme držet označení literatura izraelská, neboť po vzniku státu dochází k mnoha společenským i politickým změnám, na které moderní literatura reaguje, ať již pozitivně, či negativně. Stát Izrael se odráží v moderní literatuře židovského národa, a proto by i tato literatura měla být nazývána izraelskou, i když originálním jazykem textů je hebrejšтина a izraelská literatura je plynulým pokračováním starověké hebrejské tradice.

Přejděme nyní k problematice pramenů pro studium moderní izraelské literatury. I přes to, že v posledních dvaceti letech vzniklo mnoho monografií věnující se jednotlivým postavám izraelské literární scény (*M. J. Berdyčevský* A. Holtzman, *U. N. Gnessin* D. Mirona a H. Bar-Josef, *Dvora Baron* N. Govrin a další),⁴⁰ zůstávají základním dílem pětidílné obecné dějiny profesora Geršona Šakeda.⁴¹ Tento opus magnum má ale své slabiny, nejen proto, že téměř nepokrývá nemladší literární generaci. Literární vědec Avner Holtzman tvrdí, že problematičnost tohoto díla spočívá *nejen v tom, že se na literaturu dívá prizmatem sionistického metanarativu, ale i v určité nekonzistentnosti míry prostoru, který věnuje*

³⁸ První přistěhovalecká vlna (*alija rišona*, עלייה ראשונה) proběhla v letech 1881–1903 a druhá (*alija šniya*, עלייה שנייה) následovala o rok později 1904–1913. V první vlně přišli do Palestiny Židé z Ruska, Rumunska a Jemenu, ve druhé již z celé východní Evropy.

³⁹ Bartana, *מה שרואים מכאן*, s. 19–20, 21; srv. ŠVARC, Jigal. *מה שרואים מכאן*. Or Jehuda: Kineret, Zmora Bitan, Dvir, 2005, s. 127 (dále citováno jako Švarc, *מה שרואים מכאן*).

⁴⁰ PINSKER, Shahar. The challenges of writing a literary history of early modernist Hebrew fiction: Gershon Shaked and beyond. *Hebrew Studies Journal* [online]. Jan 1, 2008 [cit. 2008-10-25]. Dostupný z WWW: <http://www.thefreelibrary.com/The+challenges+of+writing+a+literary+history+of+early+modernist...-a0187624553>. ISSN 0146-4094.

⁴¹ ŠAKED, Geršon. 1880-1980 העברית החדשה, díl I–V. Tel Aviv: Hocaat ha-kibuc ha-meuchad ve-keter, 1977–1998 (dále citováno jako Šaked, 1880-1980 העברית החדשה).

*jednotlivým autorům, tak se průkopníkům nedostává tak detailního pojednání jako v případě moderních izraelských autorů.*⁴²

Šakedovo dílo obsahuje šest základních konceptů. Prvním je pevná svázanost hebrejské literatury s dějinným vývojem. Druhým je skutečnost, že hebrejská literatura má silný sklon popisovat individuální život hrdiny, což je ve zhuštěné formě metonymická reprezentace obecných atributů připisovaných národnostní skupině jako celku. Klíčovým motivem je napětí mezi individuální osobou a kolektivem, ať již je kolektiv upřednostňován před individuem, či naopak. Třetí koncept říká, že fikce neodráží realitu přímo, neboť přetváří historické skutečnosti kritickými modely, které na ni aplikuje, čtvrtý koncept se zaměřuje na estetické hodnoty díla a pátý tvrdí, že hebrejská literatura je stálým napětím mezi mimetickými a ne-mimetickými trendy. Posledním konceptem je skutečnost, že Šakedova publikace představuje výrazné autory, kteří ve svých dílech zpracovávají výše popsané.

Kritické hlasy se vztahují hlavně k již výše zmíněnému faktu, který zmiňuje Holtzman, ale i Šakedově téměř naprosté ignoraci jednotlivých autorek a současně indiferentnímu přístupu ke konzistentnímu ženskému narativu v rámci hebrejské fikce. Další výtky spočívá v jeho dělení podle vztahu k sionistické nad-zápletce (*alilat ha-al*, עלילת העל) – tedy na žánrovou (silný hrdina nepochybný o oprávněnosti sionismu) a antižánrovou (hrdina je tělesně i duševně slabý a má ideologické námitky či pochybnosti).

Formální struktura Šakedova díla se navíc odráží ve většině obdobných publikací. V mnoha případech tak pod lákavými tituly, jako například *Magamot be-siporet ha-jisraelit* (מגמות בסיפורת הישראלית, Trendy v izraelské literatuře) Josefa Orena⁴³, najdeme kratší či delší úvod, po němž následují kapitoly věnované určitému dílu anebo několika dílům (podle rozsahu té které knihy) sedmi až deseti nejvýznamnějších autorů. Jiný typ tvoří sbírky esejů na různá témata, které jsou cenným zdrojem informací, nicméně stále parciálních. O historicko-kritické souhrnné pojednání typu Šakedových dějin literatury či o jejich celkové revizi se doposud nikdo nepokusil.

⁴² HOLTZMAN, Avner. Gershon Shaked's history of Hebrew narrative fiction: a Zionist enterprise. Hebrew Studies [online]. Jan 1, 2008 [cit. 2008-10-26]. Dostupný z WWW: <http://www.thefreelibrary.com/Gershon+Shaked's+history+of+Hebrew+narrative+fiction%3a+a+Zionist...-a0187624552>. ISSN 0146-4094.

⁴³ OREN, Josef. מגמות בסיפורת הישראלית. Rišon le-Cion: Jachad, 1995.

2.2. Problematika periodizace moderní izraelské literatury

Jak jsme již výše naznačili, moderní éra hebrejsky psané literatury začala v Evropě v období osvícenství, proto se také nazývá **období evropské**. V této době v literatuře převažuje básnická tvorba, ačkoli se určitá část spisovatelů věnovala i psaní prózy a překladatelské činnosti. Právě překladatelská praxe těchto autorů velkou měrou olivnila další rozvoj a vývoj hebrejského jazyka. Nejdůležitější ambicí bylo prokázat, že hebrejščina je svébytným jazykem s širokým rezervoárem vyjadřovacích prostředků, čímž se vyrovná ostatním světovým jazykům. V polovině 19. stol. se tak setkáváme s prvními romány, které jsou převážně v jidiš a v hebrejštině. Mezi průkopníky patří *Megale tmirin* (מגלה תמירין, Odhalovač tajemství) Josefa Perla (1773 Halič – 1839), *Ha-cofe le-bejt Jisrael* (הצופה לבית ישראל, Ten, kdo se dívá na dům Izraele) satirika Izáka Ertera (1792 Janischok – 1851), který přispíval do hebrejského periodika *He-chaluc* (החלוץ, Pionýr) a jistý čas ho též editoval, a *Ahavat Cion* (אהבת ציון, Láska k Siónu) Avrahama Mapu (1808 Litva – 1868), který se jako první z románů začíná zajímat o vztah mezi člověkem a místem čili mezi Židem a zemí Izraelskou. Ve všech těchto románech ale stále převládá biblický a rabínský typ jazyka a jistá „neohrabanost“ či archaičnost literární řeči.

Termín „nový hebrejský román“ se na tuto rodící se národní literaturu dá aplikovat od konce 19. století. Vykrytalizoval hlavně v dílech Michy Josefa Berdyčevského (1865–1921), Josefa Chaima Brennera (1881–1921) a Uri Nisana Gnessina (1879–1913). K významným autorů tohoto období patří i Šmuel Josef Agnon (1888–1970) a Dvora Baron (1887–1956). Jazyk je značně emotivní a zhusta se objevuje i technika *proudu vědomí*.

Problematičtější je tzv. **palestinské období**, kam patří autoři, kteří se v Palestině narodili anebo sem imigrovali po první světové válce. Tito autoři v Palestině absolvovali školní docházku, publikovat začínají ještě před založením státu. Typickým příkladem je třeba Menaše Levin (1903–1981), který se narodil v polském Grodzisku a své první povídky začal publikovat ve věku osmnácti let v periodiku *Kolot* (קולות, Hlasy). První román ale Levinovi vychází již v Palestině, kam imigroval v roce 1925. Částečně sem samozřejmě patří i ti autoři, kteří se prosadili již v diaspoře, jako například již výše zmíněný J. Ch. Brenner.

Posledním obdobím je **období izraelské**, které, jak již název napovídá, označuje dobu po založení státu, čili po roce 1948. Do tohoto dnes již více než šedesátiletého období patří několik autorských generací, jejichž podrobnějšímu popisu se budeme věnovat v následující podkapitole. Nyní se zastavme u složitosti celkového vymezení.

Rozdělení do literárních generací⁴⁴ je totiž problematické a nepřesné. Dan Miron tvrdí, že názvy generací *dor ha-Palmach* (דור הפלמ"ח, generace Palmachu)⁴⁵ a *dor ha-medina* (דור המדינה, generace státní) jsou hrubými výrazy hodícími se snad jen pro novináře.⁴⁶ Josef Oren⁴⁷ a Orcion Bartana⁴⁸ zpochybňují doby trvání jednotlivých generací, Oren argumentuje, že ne všechny generace spojuje určitý společný charakteristický rys, tvrdí, že termín „generace“ je vyprázdněným pojmem ať z hlediska sociologického, tak z hlediska poetického. Pozdější generace navíc nutně čerpají z těch předešlých, takže jsou spíše pokračováním, než něčím úplně odlišným. Již Šakedovo literární opus magnum si bylo této problematiky dobře vědomo, sám autor poznamenává, že hranice mezi spisovatelskými generacemi jsou *uměle vytvořené*.⁴⁹ I přístupy ke kritickému posuzování se odlišují, Šaked, Moked a další upřednostňují hodnocení stávající generace na základě generace předešlé, zatímco např. Bartana, Taub a jiní se orientují na základě generace následující.⁵⁰

Josef Oren ve své studii *An Unconventional Attitude towards Israeli Literature*⁵¹ navrhuje terminologii pro klasifikaci témat period izraelské literatury: témata izraelských poměrů, židovských poměrů a lidských poměrů, skrze které se autoři vztahují k suverenitě zkušenosti, aspiraci k normalitě, hledání nových definic vlastní identity a základních zkušeností současné doby: holocaust, izraelsko-arabský konflikt, války, stěhování osad, přistěhovalecké vlny atp. To je ovšem prakticky totéž jako dělení chronologické, neboť každou historicko-politickou změnu provází i změny na poli literárním.

Hebrejská literatura, jak jsme již výše naznačili, představuje kontinuum obyčejně dělené na tři velké celky: **éru starověké literatury**, která zahrnuje biblické období i literaturu rabínskou (od doby zbudování II. chrámu v roce 516 př. n. l. až do 6. století n. l.); **éru středověku**, která zahrnuje středověkou literaturu a literaturu chasidskou; **moderní éru**, kam

⁴⁴ Užívání termínu generace v literární sféře započalo na přelomu devatenáctého a dvacátého století, jako první jej zavedl Albert Thibaudet ve své publikaci *Historie De La Literature Francaise* z roku 1936. Thibaudet definuje literární generaci jako kulturně časovou jednotku, která se vyznačuje určitou významnou historickou událostí. Švarc, מה שרואים מכאן, s. 204–205.

⁴⁵ Palmach je souhrnný název pro úderné jednotky (hebrejsky *plugot ha-machac* פלוגות המה"ח, odtud akronym PaLMaCH) židovské domobrany působící v době britského mandátu v Palestině, vznikly v roce 1941 a po založení státu Izrael v roce 1948 byly včleněny do oficiální izraelské armády. Původní záměr – pomoc britským jednotkám chránit Palestinu před nacistickou hrozbou – se změnil v roce 1943, po vítězství Britů u Al-Alameinu nebylo již těchto jednotek třeba a Britové nařídili jejich rozpuštění. Palmach tedy přešel do ilegality a začal podzemní válku proti Britům v Palestině. Významnou roli pak tyto jednotky sehrály při válce za nezávislost v roce 1948.

⁴⁶ MIRON, Dan. חומר נלווה לשיעור השירה העברית במאה העשרים. Jerušalajim: Akademon, 1997, s. 32–33.

⁴⁷ OREN, Josef. הסיפור הישראלי הקצר. Tel Aviv: Jachad, 1987.

⁴⁸ BARTANA, Orcion. הפנטזיה בספרות דור המדינה. Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad, 1989, s. 19–20.

⁴⁹ Šaked, 1880-1980 הסיפורת העברית, díl IV., s. 128.

⁵⁰ Švarc, מה שרואים מכאן, s. 212–213.

⁵¹ OREN, Josef. *An Unconventional Attitude towards Israeli Literature*. Nativ Online: A Journal of Politics and the Arts [online]. April 2004, vol. 3. [cit. 2008-11-09]. Dostupný na WWW: <http://www.acpr.org.il/ENGLISH-NATIV/03-issue/oren-3.htm> (dále citováno jako Oren, An Unconventional Attitude).

podle Orena spadá haskala (polovina 18. stol – polovina 19. stol.), renesance (polovina 19. stol. – počátek 20. stol.) a imigrace (počátek 20. stol – založení státu), a **éru suverenity**, která začíná rokem 1948. Moderní hebrejská literatura podle něj spadá do éry moderní, na rozdíl od konvenčního zařazení, které hebrejskou literaturu a literaturu izraelskou spojuje dohromady. V tomto bodě s Orenem bezvýhradně souhlasíme.

Zastavme se podrobněji u již výše zmíněné Orenovy teze, podle níž v izraelské literatuře existují tři tematické okruhy. Prvním je **izraelský stav**, kam spadají díla, která se zabývají podstatou života v Izraeli a unikátními obtížemi, které s sebou život v této zemi nese. Patří sem lokální témata jako izraelsko-palestinský konflikt, války, soutěživost pravice a levice, etnické schizma, vnitřní náboženské rozbroje i napětí mezi náboženským a sekulárním světem, imigranti, nežidovské obyvatelstvo a minority, kibucy a rozvojová města, atd. Tento tematický záběr byl oživen se založením státu, během exilu měli autoři k dispozici jen dvě témata: **židovský stav** a **obecně lidský stav**. **Izraelským stavem** se zabývali hlavně autoři první literární generace (40. a 50. léta dvacátého století) a třetí generace (70. léta). **Židovský stav** je jako téma nejchudší, patří sem hlavně historické romány, šoa, téma hledání židovské identity a vztahy mezi Židy žijícími v Izraeli a Židy žijícími i nadále v diaspoře. Třetí téma – **obecně lidský stav** – se zabývá rodinnými a partnerskými vztahy, nemocí a smrtí, ženskou otázkou, láskou a samotou, nenávisť a závistí, vášní, mládím a stářím, krásou a ošklivostí, úspěchem a neúspěchem atp. Tato témata jsou pak univerzálně přenosná a pochopitelná. Jak jsme již výše poznamenali, má toto dělení jisté nevýhody – do jedné kategorie se tak dostávají kupříkladu literární díla pojednávající ženskou otázku v šedesátých letech dvacátého století a na počátku století jednadvacátého, každé je podmíněno jinou společensko-politickou a ekonomickou situací a soustředí se na jiné ohnisko problému, v té či oné fázi analýzy díla je tedy nutné přistoupit i k zařazení chronologickému. Orenovo dělení by tak bylo spíše vhodné jako podkategorie obecnějšího dělení, nikoli jako hlavní distinktivní rys.

Se založením státu Izrael začala nová historická éra, což se odrazilo i v literatuře. Rozdíl mezi hebrejskou literaturou a izraelskou literaturou spočívá hlavně v tom, že během moderní éry vedla světová literatura dialog s judaismem, jehož téma se lišilo podle toho kterého období. Během haskaly se tak dialog mezi hebrejskou literaturou a judaismem zaměřil na požadavek literatury akceptovat sekulární hodnoty (jazyk, vzdělání, chování, oblečení a povolání) a začlenit je do židovského náboženského života, aby se tak usnadnila asimilace Židů. V následujícím období se literatura vyrovnávala s rostoucím nebezpečím antisemitismu a imigrace, přinesla s sebou tak úkol přetvořit evropskou diasporu

v produktivní suverénní společnost. Poslední dvě periody moderní éry již byly ve znamení národní literatury. Po roce 1948 skončil polemický dialog s judaismem a začal dialog se sionismem, který obsahoval i kritiku a pochybnosti o morálnosti a způsobu, kterým byla sionistická vize uskutečněna. Tento kritický postoj se postupně proměnil ve skepsi zpochybňující vhodnost této ideologie.

Po vzniku státu se přesunuly i některé tematické důrazy: do popředí zájmu se dostalo například vyrovnávání se s novými podmínkami, opuštění exilu, formující se politická scéna a podobně. Současně vyvstala otázka identity a její definice. Nejsilnějšími třemi proudy byly *kanaanismus* hlásající ustanovení nové nacionálně-politické entity na Blízkém východě; *sabraismus* usilující o oddělení v Izraeli narozených Židů od Židů z diaspory a definování státu jako státu židovského lidu omezeného na ten lid, který v něm žije, a *izraelismus* prosazující sekulární demokratický stát, v němž žijí Židé i Nežidé. Vedle těchto tří hlavních ideologií měl na formování identity nesporný vliv holocaust. Jedním jeho efektem byla ještě úpornější snaha o normalitu a druhým naopak zpomalení, „odtržení se“ od traumatického období minulosti. Oba dva se odrazily v moderní literární produkci.

Během existence státu se literatura nejen plně etablovala, ale stala se také úspěšným reprezentantem všech aspektů izraelské reality. Reflektuje významné události od založení státu, problémy, které s sebou tento historický mezník židovských dějin přinesl a stále nese, otázku imigrantů i v zemi žijících menšin, atp.

Podmínění literárního vývoje vývojem historickým postuluje již Šaked,⁵² který tvrdí, že existují tři aspekty vývoje – historický, literární a lingvistický. Tyto aspekty od sebe nelze oddělit.⁵³ *Rozvoj izraelské literatury za posledních čtyřicet let⁵⁴ nelze chápat bez souvislosti s historicko-spoločenským vývojem [...] literatura sice nereprezentuje události přímo, ale absorbuje je, absorbuje i prototypy, modely chování a hodnoty a zpracovává je svým vlastním*

⁵² Šaked, 1880-1980 היסטוריה העברית, díl IV.

⁵³ Šaked pro ilustraci konstantního politického a společenského napětí uvádí výčet nejdůležitějších událostí, které podle něj formovaly izraelský realismus: druhá světová válka, nábor do Palmachu a obranných brigád, vyrovnávání se s traumatem šoa, boj proti Bílé knize omezující imigraci do Palestiny a britskému mandátu, Válka za nezávislost a založení státu, přistěhovalecké vlny z Evropy i Východu (padesátá léta), pronásledování Židů v komunistickém bloku (aféra s doktory v SSSR: v roce 1952 prohlásil po smrti jednoho ze Stalinových maršálů ministr bezpečnosti, že ošetřující lékař, profesor Jakov Etinger, zanedbal péči i o další armádní důstojníky. Toto tvrzení vyvolalo antisemitské bouře spojené s popravami za vlastizrady nejen v SSSR, ale i v ČSSR – Slánského proces), války: sinajská kampaň (1956); šestidenní válka (1967); jomkipurová válka (1973) a libanonská válka (1982), události na politické scéně: rozdělování a sjednocování Strany práce, vztah k Sovětskému svazu a jeho proměna od naprosté adorace k odtržení, silící nevraživost mezi věřícími a sekulárními občany státu, nevraživost mezi náboženskými komunitami (nepokoje ve Vádí Salib – při snaze zatknout opilého výtržníka orientálního původu došlo ke střelbě a zranění samotného výtržníka a následně i zatýkajícího policisty. Tato událost vyvolala vlnu násilných roztržek mezi aškenázskými a orientálními komunitami), napětí mezi Židy a Araby (vraždění v Kfar Kasem – první den sinajské kampaně vtrhla do arabské vesnice jednotka izraelských pohraničnicků a povraždila 43 obyvatel), dynamika rozvoje židovského osídlení, atp.

⁵⁴ Čtvrtý díl Šakedova díla vyšel v roce 1993, takže autor hovoří o letech padesátých až osmdesátých.

*způsobem; ale ani čtenář, ani badatel nemůže ignorovat vzájemné vztahy mezi těmito událostmi a literaturou.*⁵⁵

Výchozím proudem k posílení národní identity u mladší vrstvy obyvatelstva na jedné straně a k usnadnění přijetí této mladé vrstvy vrstvou starší na straně druhé se stal právě realismus. Literatura byla pevnou jistotou v měnícím se světě, vytvářela hrdiny a předávala pozitivní poselství plné neměnných hodnot, vytvořila mýtus stojící na sionistickém základu, který byl odpovědí na všechny změny. Hlavní linie tohoto mýtu, jež se vyvinula hlavně z vnitřního napětí mezi židovstvem užívanými jazyky, tradiční židovskou kulturou a vlivem různých evropských tradic, slibovala, že Izrael vykoupí Židy z exilu a dojde k duševní i společenské obrodě lidu.

Hebrejská/izraelská literatura má své klasiky (např. Berkowitz, Šalom Alejchem v Berkowitzově překladu, Ch. N. Bialik), i když samozřejmě čerpala i z ruské a americké literatury, která byla přeložena během formativního období, což jsou hlavně léta třicátá a čtyřicátá. Mezi dvěma světovými válkami se vedle realismu objevuje i lyrický impresionismus (Gnessin, Baron, Vogel), surrealismus (Agnon) a expresionismus (Hazaz). Tyto směry byly v Izraeli zatlačeny do pozadí realismem, který se rozvíjel i v době, kdy se na západě formoval postrealismus. Většina spisovatelů narozených v Izraeli, kteří začali publikovat ve čtyřicátých a na počátku padesátých let, zvolila realismus (nejvýraznějším představitelem je Moše Šamir). Jen S. Jizhar, jeden z předních autorů této generace, se pokoušel spojit realismus s gnessinovským *proudem vědomí*.

V posledních třech desetiletích prošla izraelská společnost významnými změnami, které se odrazily i v literatuře: diskurs minorit či, jinými slovy, literatura psaná členy určité etnické skupiny anebo o etnické skupině; ženská literatura a přehodnocování genderových kódů; magický realismus a experimentování s postmoderními technikami. I nadále si zachovává svá specifika a současně je již právoplatnou členkou moderní světové literatury.

⁵⁵ Šaked, 1880-1980 העיפורת העברית, díl IV., s. 15.

2.3. Literární generace

První literární generací, která se formuje ve čtyřicátých a padesátých letech, je tzv. *dor ba-arec* (דור בארץ), tedy *generace v zemi*. Někdy je též nazývána *dor 1948* (דור 1948, generací roku 1948), *dor milchemet ha-šichrur* (דור מלחמת השיחרור, generací války za nezávislost) či *dor ha-Palmach* (generací Palmachu).

Pojmenování *dor ba-arec* (generace v zemi) si pro sebe zvolili sami spisovatelé čtyřicátých a padesátých let v první literární antologii (1958), ve které byla zahrnuta díla většiny z nich. Název si vypůjčili z básně *Ani maamin* (אני מאמין, Já věřím)

S. Černichovského, v níž prorokoval existenci nové generace zrozené v izraelské zemi:

Generace v zemi je skutečně živá. Mezi nejvýznačnější autory této generace patří Moše Šamir (1921, Cfat, Palestina – 2004), S. Jizhar (1916, Rechovot, Palestina – 2006), Natan Šacham (1925, Tel Aviv, Palestina), Aharon Meged (1920, Wroclawek, Polsko), Jigal Mossinson (1917, Ejn Ganem, Palestina – 1994), Chanoch Bartov (1926, Petach Tikva, Palestina), Jehudit Hendel (1926, Varšava, Polsko), Alexander (1921, Polsko – 2004) a Jonat (1926, Polsko) Senedovi, Binjamin Tammuz (1919, Rusko – 1989) a Naomi Frankel (1918, Berlín, Německo – 2009).

Jde o skupinu autorů různých věkových kategorií, ideologií a literárního stylu. Většina jejich děl vyšla v časopisech politicky se ztotožňujících s tehdejší levicí, jako např.

Al ha-mišmar (על המשמר, Na stráž), *Le-merchav* (למרחב, Šířeji), *Orlogin* (אורלוגין, Hodiny) a v nakladatelství *Sifriat ha-poalim* (ספריית הפועלים, Dělnická knihovna). Tematicky se většinou jedná o reflexe nové a svým způsobem výjimečné generace, která žije samostatně v nové zemi a reaguje na současnou situaci (britský mandát, válka za nezávislost) i na minulost (holocaust). Od předchozí spisovatelské generace⁵⁶ se liší nejen pohledem na svět, ale i vzděláním. Nástup této generace na literární scénu počíná rokem 1938 s publikací románu *Efrajim chozer la-aspeset* (אפרים חוזר לאספסת, Efrajim se vrací k nule) S. Jizhara. Většina autorů – zčásti rodilí Izraelci, části přistěhovalci, kteří do země přišli jako děti – se shromažďovala kolem časopisu *Jalkut ha-reim* (ילקוט הרעים, Sbirka přátel). Tento magazín, editovaný Šlomo Tnaiem a Moše Šamirem, je soudobou literární sbírkou, která věrně odráží

⁵⁶ Orcion Bartana označuje tuto generaci jako *dor ha-maavar* (דור המעבר, přechodová generace) a tvrdí, že stejně jako spisovatelé *haskaly* napadali patriarchální model talmudické literatury, tak spisovatelé této generace (konec 19. století a dále) napadají postavy literatury *haskaly*, i když i tato vzpoura je určitým typem navázání a pokračování generace předešlé. Vznikají díla, která ruší „otcovskou postavu“ tvůrce i jeho charakterů. Na jedné straně vzniká nepřeberné množství antihrdinů, na druhé straně i nové modely hrdinů. V této fázi vzniká moderní literatura. Literatura *dor ha-Palmach* (דור הפלמ"ח, generace Palmachu) je ideologicky pozitivně zabarvená, v některých bodech se podobá literatuře *haskaly* 19. století: realismus s prvky racionalismu, nezlomná důvěra v moc konání a změny, víra v moc kolektivu, osobní oběť – dobrovolné položení vlastního života za blaho kolektivu, zejména při budování země. Viz Bartana, סוף מאה וסוף מאה, s. 18.

tehdejší společnost a její hlavní aktéry. V letech 1943–46 vyšla čtyři čísla a mezi hlavní přispěvatele patřili Moše Šamir, Amir Gilboa (1917, Ukrajina – 1984), Jigal Mossinson, Natan Šacham, Dan ben-Amoc (1923, Polsko – 1989) a další, kteří tvořili jádro této literární generace. V těchto letech vzniká postava rozeného Izraelce, *sabry*, která je neustále činná, což je pro tvorbu *dor ba-arec* (generace v zemi) charakteristické.⁵⁷

Nejdříve prorazila poezie, která byla pod silným vlivem Avrahama Šlonského (1900, Ukrajina – 1973) a Natana Altermana (1910, Varšava, Polsko – 1970). Tato tvorba odrážela současný způsob života a byla ovlivněna ruskou kulturou a dalšími evropskými proudy, jako například francouzským symbolismem.

Mnoho spisovatelů začalo svou kariéru publikováním povídek (povídky zpravidla vyšly jako první, i když do sbírek se dostaly až po vydání románů; Šlomo Nican, Jehudit Hendel a Chanoch Bartov mají, na rozdíl od např. Jigala Mosinsona, hrdinu outsidera) – realistických příběhů ze života, a až později se začali vyrovnávat s velkými formami. Geršon Šaked tvrdí, že povídka je formou charakteristickou pro rozdrobenou společnost, ve které si žije každý člověk jen sám pro sebe. Vývoj románu obsahoval i negativní prvek: kvůli deindividuaci hrdinů se realistům nepodařilo v povídce dospět na stejnou úroveň dokonalosti a kultivovanosti, jako tomu bylo v generaci Ch. N. Bialika, která šla v Čechovových stopách.⁵⁸

Tato literární garda se začíná formovat v letech 1945–46 s objevením dvou přelomových románů – *Hu halach ba-sadot* (הוא הלך בשדות, Šel v polích) Moše Šamira a *Aforim ke-sak* (אפורים כשק, Šediví jako pytel) Jigala Mosinsona. Se založením státu se museli autoři vyrovnávat s novou skutečností, normálním životem, každodenní rutinou, demografickými změnami, atp., se kterými si zpočátku nedokázali poradit (někteří hovoří o období osobní i literární krize). V tvorbě převládá realismus tematicky zaměřený na nejrůznější historická údobí, setkáme se tak nejen s holocaustem a válkou za nezávislost, která provázela vznik státu Izrael, ale také s obdobím prvního a druhého chrámu, které líčí Bible. Sem právě spadá i tendence pojednávat kolektiv jako celek, což pramení nejen ze zkušenosti kibucnického způsobu života, ale i nejrůznějších polovojenských jednotek, ze kterých se později formovala izraelská armáda. Individuum je odsunuto na okraj a do středu zájmu se začíná opět dostávat až v šedesátých letech.

Někteří autoři se ideologicky identifikovali s *kanaanismem*, který ale později opustili a přiklonili se k *sabraisticko-nativistickému* úhlu pohledu. Tato generace se distancovala

⁵⁷ Bartana, סוף מאה וסוף מאה, s. 27.

⁵⁸ Šaked, 1880-1980 הסיפורת העברית, díl IV., s. 54–55; 366.

od všeho, co bylo v hebrejské literatuře až dosud běžné, a stala se výchozím bodem pro generace následující.

Realismus *dor ba-arec* (generace v zemi) byl posílen překlady ruského sociálního realismu předchozí generace a také překlady realismu amerického (Steinbeck, Hemingway). Aharon Meged definoval pozadí této generace v periodiku Masa (4. 4. 1958): *Zdroj zkušeností, který byl společný většině autorů – mláďi v Izraeli. Škola a pionýrská mládežnická organizace, kibuc, světová válka a válka za nezávislost – zanechává svůj jasný otisk v dílech.*⁵⁹

Eli Šavid⁶⁰ užívá označení *dor ha-Palmach* (generace Palmachu) namísto *dor ba-arec* (generace v zemi) a tvrdí, že hlavním tématem této literární gardy byl popis boje proti Britům, po vyhlášení nezávislosti bylo tedy třeba nalézt nové téma. Šavid tvrdí, že se literatura *dor ha-Palmach* (generace Palmachu) obrací k námětům již zpracovávaným, protože této generaci dominuje vyprázdňení tematických obsahů. Naproti tomu Orcion Bartana⁶¹ a Nurit Gratz⁶² s vyprázdňením nesouhlasí a Gratz dodává, že *dor ha-Palmach* (generace Palmachu) představuje jednotnou kolektivní masu, koncenzus sionistického hnutí práce. Tomu odporuje Hilel Weis,⁶³ který se, stejně jako Šavid, kloní k teorii, že tato literární generace tendovala spíše k ožívování původních izraelských hrdinských modelů, které umístila do nové skutečnosti, než k tematicky originální tvorbě. Tato literární generace svou tvorbou spadá do modernistického proudu literatury, který věří v možnost a potřebu existence „hodnoty“, jež není vždy zřejmá a neodpovídá obecnému koncenzu, snaha o jeho dosažení většinou selže.

Jazyk realistů je založen na jazyku Mendele Mocher Sfarima, Hazaze, Agnona a překladatelů od Berkowitze po Šoloma Alejchema na jedné straně a na straně druhé na jazyku satirickém, který je charakteristický pro překlady Avrahama Šlonského a jeho současníků. Tato kombinace vytváří styl, který se místy nehodí pro model vykonstruované skutečnosti, jehož autentický jazyk je blízký slangovému jazyku mladé generace rodilých mluvčích. Styl autorů byl již od čtyřicátých let založen na rozdílu mezi literárním a mluveným jazykem. U spisovatelů generace *dor ba-arec* (generace v zemi) se podmínky proměnily z jednoho extrému do druhého, protože již prošli vzdělávacím procesem v hebrejském jazyce a současně se zrodila i hovorová řeč. „Vyšší jazyk“ byl produktem nejen dědictví předchozí generace a překladů, ale i novinových příspěvků, neboť některé noviny kopírovaly vysoce spisovný styl evropských deníků. Parodie vznikající v padesátých letech [*Uzi vešut*.

⁵⁹ Šaked, 1880-1980 היסטוריה העברית, díl IV., s. 27.

⁶⁰ ŠAVID, Eli. שלוש אשמורות בספרות העברית. Tel Aviv: Am oved, 1967, s. 202–224.

⁶¹ Bartana, סוף מאה וסוף מאה, s. 35–38.

⁶² GRATZ, Nurit. הרבת הזעה והבוקר שלמהרת. Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad, 1983, s. 111–137.

⁶³ WEIS, Hilel. דיוקן הלוחם. Tel Aviv: Bar Ilan, 1975, s. 12–90.

('עוזי ושות' , Uzi a spol.) Binjamina Tammuze – po něm tento sloupek v listu Ha-arec převzal Amos Kenan, anebo *Chad Gadja* (גדיא הד, Kůzlátko) Efraima Kišona v deníku Maariv] změnil vztah k patetickému sionistickému typu mluvy. I změny na poli žurnalistiky přispěly k obecnému snižování úrovně literárního jazyka. V padesátých letech zpracovávali autoři dokumentární materiály vysoce spisovným jazykem, protože se ke světu vztahovali velmi vážně, dokonce i když psali satiru.⁶⁴

Generace šedesátých let je v odborné literatuře známá pod dvěma názvy. Jigal Švarc a Orcion Bartana prosazují termín *dor ha-medina* (generace státní),⁶⁵ zatímco například Josef Oren nebo Avraham Balaban *ha-gal he-chadaš* (הגל החדש, nová vlna).⁶⁶ Mezi nevýznamnější představitele této generace patří Amos Oz, Aharon Appelfeld, Avraham B. Jehošua, Joram Kanjuk, Jicchak Orpaz a Amalia Kahana-Carmon. Tři posledně jmenovaní datem svého narození spadají do předchozí literární generace, *dor ba-arec* (generace v zemi), publikovat ale začali o mnoho později, a proto se řadí do generace následující. Rozdílná jsou i místa původu těchto spisovatelů, jejich rodiny pocházejí z nejrůznějších geografických lokalit (Bukovina, Bulharsko, Maroko, Rusko, Palestina), byli pod vlivem různých ideologií (maloměšťáctví a středoevropský liberalismus, anarchismus, tradiční židovská společnost, revizionistický nacionalismus).

Tím nejhlavnějším nesourodým rysem, který určuje tuto literární generaci, je však odlišný sociálně-kulturní prožitek: druhá světová válka a holocaust, válka za nezávislost, sinajská kampaň, odvetné ozbrojené akce a šestidenní válka. Appelfeldova osobní i kulturní krize (holocaust) se tak liší od osobní a kulturní krize A. Oze a A. B. Jehošuy (oba se narodili v Jeruzalémě a s holocaustem primárně zkušenost nemají).⁶⁷

Společné většině autorům je jejich studium na Hebrejské univerzitě v Jeruzalémě, která byla jediným intelektuálně-duchovním centrem, jiné univerzity totiž tehdy v Izraeli ještě neexistovaly. Na Hebrejské univerzitě kulminoval výzkum Agnonova díla a jeho vlivu na hebrejskou literaturu. Mladí autoři se tak naučili, že literární text má být psán bohatým jazykem, má být protkán množstvím narážek na díla domácí i zahraniční a také že literární jazyk je zcela a naprosto odlišný od jazyka mluveného. V tom následovali autoři *ha-gal he-chadaš* (nová vlna) spisovatele *dor ba-arec* (generace v zemi). Analýza Agnonova díla dále ukázala, že literární text je složený a hluboký, jinými slovy text mající několik rovin,

⁶⁴ Šaked, 1880-1980 העברית החדשה, díl IV., s. 37, 46.

⁶⁵ Termín *dor ha-medina* (דור המדינה, generace státní) zavedl Gavriel Moked na počátku šedesátých let. Viz Švarc, מה שרואים מכאן, s. 203, 350.

⁶⁶ Tuto generaci pojmenoval jako první spisovatel Aharon Meged, termín *ha-gal he-chadaš* (הגל החדש, nová vlna) zavedl Geršon Šaked ve své publikaci הספרות העברית גל חדש (Merchavia ve-Tel Aviv: Sifriat poalim, 1971). Viz Švarc, מה שרואים מכאן, s. 203, 350.

⁶⁷ Švarc, מה שרואים מכאן, s. 206–207, 211–212.

kteřé autor jen tak čtenáři neodkrývá, ale vyžaduje po něm, aby je postupně rozluštil. Spisovatelům *ha-gal he-chadaš* (nová vlna) takovýto typ textu odpovídal na hlubokou vnitřní potřebu, zatímco u *dor ba-arec* (generace v zemi) šlo o společné zážitky, kolektivismus. Autoři *ha-gal he-chadaš* (nová vlna) tak vytvořili typ textu, ve kterém jsou duševní konflikty ozvěnou konfliktů společenských a naopak.⁶⁸

Kromě zaměření na fantazii či fantastický realismus je pro tuto generaci charakteristický individualismus a feminismus. Mezi první ženské autorky pojednávající ve svých dílech specifický osud ženského pohlaví patří, vedle již zmíněné Kahany-Carmon, Jehudit Hendel, Šulamit Har-Even a Rut Almog. Tyto autorky připravily půdu pro masivní nástup ženské literatury, ke kterému došlo v následující generaci.

První polovina 60. let, kterou Jigal Švarc nazývá formativním obdobím *dor ha-medina* (generace státní), se vyznačuje symbolicko-alegorickou prózou, vysokou úrovní a bohatostí jazyka. Prosazuje se typ analogické zápletky: hrdinové jsou pasivními postavami, jež jsou svému okolí odcizené a touží se dostat na jiné místo, než je to, kde se zrovna nacházejí. Charakteristická je i parodizace poetických a tematických norem předchozí generace, *dor ba-arec* (generace v zemi), a drobné ironické skeče.

Ke slovu se dostává i vliv absurdní literatury, která mezi světovými válkami kvetla v západní Evropě, ale i typ absurdní literatury přistěhovaleckých vln, jež se prosazovala od třicátých let dále: od Jaakova Horwitze a Menaše Levina až po Agnonovu *Sefer ha-maasim* (ספר המעשים, Knihu skutků). Druhá generace ve snaze odlišit se od té předchozí opouští částečně realismus a nechává se inspirovat symbolismem, ironií či alegorií. Současně se také zaměřuje na „lidskou situaci“, nikoli na „situaci izraelskou“ dominující dosavadní literární gardě.⁶⁹ Pro takové vyjádření byl vhodný typ antihrdiny či silně individualistického hrdiny, který je zcela v zajetí svých existenciálních strachů.

Z hlediska používaných literárních technik se objevuje deník, střídání časových rovin, úhly pohledu, typografická technika, kterou v sedmdesátých a osmdesátých letech používal Šabtaj i Hoffman.

V poezii převládá rytmus nad metrem, vnitřní rým nad koncovým rýmem, metafora nad prostými obrazy, expresionistické frázování nad impresionistickým výrazem a každodennost nad široké veřejnosti nepřístupnými subtilními tématy.

⁶⁸ BALABAN, Avraham. גל אחר בסיפורת העברית. Jerušalajim: Keter, 1995, s. 20–21 (dále citováno jako Balaban, גל אחר בסיפורת העברית).

⁶⁹ K realismu se generace *ha-gal he-chadaš* (nová vlna) vrátila až v sedmdesátých a osmdesátých letech.

Kromě neoddiskutovatelných vnějších vlivů, které moderní izraelskou literaturu průběžně formovaly, je třeba také poukázat na vnitřní společenské a politické proměny.⁷⁰ Ty zapříčinily u autorů *ha-gal he-chadaš* (nová vlna) odklon k symbolismu a alegorii protknuté sociálně-demokratickým politickým názorem, jež mnozí z nich zastávali. Jejich jazyk se snažil o konverzační rovinu a komunikativnost, hovorovou úroveň jazyka pak vyvažovali figurativními výrazy za hojného používání adjektiv a adverbíí. Spisovatelé šedesátých let totiž věřili, že jazyk má moc odrážet skutečnost.⁷¹

Společenské změny, které s sebou přinesly přistěhovalecké vlny orientálních komunit, se odráží i v literatuře. První román Jehudit Hendel (Varšava 1926) *Rechov ha-madregot* (רחוב המדרגות, Ulička se schody, 1955) líčí konflikt aškenázské a orientální komunity. Zřejmě nejznámějším příkladem je ale dílo Sami Michaela *Šavim ve-šavim joter* (שווים ושווים יותר, Rovní a ještě rovnější, 1974), které je zasazeno do období šestidenní války a hlavním tématem je milostný příběh odehrávající se mezi orientálcem Davidem a Aškenázkou Margalit na pozadí problematiky imigrace. Román předává zřejmé ambivaletní poselství: na jedné straně zde stojí snaha o přijetí do „bílé“ společnosti, na druhé straně je tu její zjevná kritika.⁷² Obdobnou tematiku má *Ha-maabara* (המעברה, Tranzitní tábor, 1964) Šimona Balase. Jako poslední příklad uveďme prvotinu Šamaje Golana *Be-ašmoret ha-achrona* (באשמורת האחרונה, Na poslední hlídce, 1963), jež vypráví o období po nacistické okupaci, kdy hlavní hrdina Chemik utíká z Polska do Sovětského svazu, odkud nakonec imigruje do Izraele. I zde je v podtextu závist hrdiny-přistěhovalce, kterou cítí k rodilému tuzemci, a snaha se včlenit do společnosti.

Sedmdesátým letům dominuje *ha-gal ha-mefuchach* (הגל המפוכח, vlna deziluze),⁷³ která se zformovala hlavně pod vlivem jomkipurové války. Z tohoto důvodu nazývá Jigal Švarc tuto generaci *dor jom ha-kipur* (דור יום הכיפור, jomkipurová generace).⁷⁴ Tato v pořadí již pátá válka s sebou totiž přinesla nejrůznější vnitropolitické změny, podstatně se zvýšil vliv médií a akademie, naopak se snížila moc vojska a politických kruhů. Rozčarování vládnoucí ve společnosti spisovatelé *ha-gal ha-mefuchach* (vlna deziluze) vtělili do nejistého, nesmělého hrdiny, jehož ostatní přehlíží anebo dokonce ponižují.

U zrodu této generace stáli Jaakov Šabtaj a Jicchak Ben-Ner, kteří svou spisovatelskou dráhu začali již v rámci *ha-gal he-chadaš* (nová vlna), proto byla celá tato generace nejprve řazena ke generaci předchozí. Nejvýznačnějšími autory této literární vlny jsou např. Rut

⁷⁰ Viz pozn. 53.

⁷¹ Balaban, גל אחר בסיפורת העברית, s. 25–26.

⁷² Šaked, 1880-1980 הסיפורת העברית, díl IV., s. 168.

⁷³ Jako první tuto generaci pojmenoval v roce 1983 Josef Oren.

⁷⁴ Švarc, מה שרואים מכאן, s. 221–226.

Almog, Jicchak Laor, David Grossman, Meir Šalev, Jehošua Sobol, Jicchak bar-Josef, Itamar Levi, Nava Semel a Juval Šimoni. Jedná se o skupinu autorů, kteří se z převážné většiny narodili v padesátých letech a jejich základním společným prožitkem je dětství v první a druhé dekádě mladého státu – pionýrské a optimistické období a současně trauma holocaustu. Zážitkem charakteristickým pro přechod z dětství do puberty byla šestidenní válka a přechod z puberty do dospělosti byl poznamenán válkou jomkipurovou.

Tato válka také umožnila návrat vytěsněného, to jest literalizaci hrůz holocaustu, které zatlačila do pozadí šestidenní válka. Proces s Adolfem Eichmanem proběhnuvší v Jeruzalémě v roce 1961 umožnil této generaci, aby se nějakým způsobem vztáhla k traumatům dřívějším a těžším, než byly moderní izraelské války. Jomkipurová válka také legitimizovala nový pohled na moderního Izraelce-*sabru*, média totiž přinesla fotografie ze zajetí, které jasně ukazovaly ponížení, slabost a bezbrannost, což bývalo až do té doby připisováno pouze diasporním Židům a vedlo k jejich přehlížení až pohrdání.

Současně vznikla potřeba věcně zhodnotit konflikt s arabskými zeměmi, pro což se výborně hodily satira a ironie. Mění se i poezie, básníci mimo jiné skládají urbanistickou, homosexuální a moderní religiózní poezii a v dramatu se začíná rozvíjet typ *local-documentary* hry. Na sklonku sedmdesátých let se navíc objevují překlady děl, které již obsahují postmoderní základy – Marquez, Borges, Vonnegut, Calvino a další. Současně se objevuje i sci-fi, a to nejen v literatuře, ale i ve filmu.

V literatuře této generace se opakovaně objevuje motiv skutečného či imaginárního sourozence hlavního hrdiny, může být živý anebo mrtvý. Někde je líčen jako ten oblíbený, preferovaný, skvělý a někdy jako ten odstrčený či černá ovce. Každopádně ten, který zůstává naživu, pociťuje vinu za smrt toho druhého.⁷⁵ Dalším fenoménem charakteristickým pro toto období je „literatura holocaustu“, která s sebou přinesla i myšlenku, že utrpení není příčinou hrdinova očištění či duševního povznesení. Tak vzniká nový typ hrdiny, který je psychicky zlomený a nechce se či nemůže se změnit anebo být spasen. Jako příklady uveďme třeba *Adam ben kelev* (אדם בן כלב, Adam, psí syn) Jorama Kanjuka či *Ajen erech: Ahava* (ע"ע אהבה, Viz: Lásky) Davida Grossmana.⁷⁶

Mezi autory této generace vynikají hlavně David Grossman, Meir Šalev a Joel Hoffman, který představuje postmoderní literaturu smíšenou s lyrickými příběhy a motivy z Dálného východu, hlavně buddhistickými. Normou se stávají příběhy z dětství či určité čtvrti, zde stojí za pozornost dílo Itamara Leviho. V této fázi neexistuje v rámci izraelské literatury jednotný směr, spisovatelé reprezentují nejrůznější směry: realismus,

⁷⁵ Švarc, מה שרואים מכאן, s. 225–226.

⁷⁶ Švarc, מה שרואים מכאן, s. 258.

individualismus, fantasy, postmodernismus atp. Velmi výraznou součástí moderní literatury se stávají díla nábožensky orientovaných autorek, někdy velmi ortodoxních, které publikují pod nejrůznějšími pseudonymy. Vedoucí postavení přebírá román, povídka je zatlačena do pozadí i proto, že velké deníky začaly omezovat literární přílohy, čímž se výrazně zmenšil publikační prostor. Izraelská literatura se tak čím dál tím víc stává literaturou místní, která reaguje na specifika izraelské společnosti.⁷⁷

Osmdesátým a devadesátým letům dominuje spisovatelská vlna nazývaná *ha-gal ha-acher* (הגל האחר, jiná vlna), Josef Oren ji nazývá *new voices* (nové hlasy).⁷⁸ Tato generace se rekrutuje z rozličných prostředí a k literatuře se většinou obrací poté, co se seznámila s televizní a filmovou tvorbou. Obě tyto oblasti se v moderní době propojují: kinematografie obsahuje množství elementů (společenské a filozofické ideje, strategie pro konstruování postav a prostoru, konstrukce filmové skutečnosti) čerpajících ze „starší sestry“ literatury. Zřetelný je však i opačný efekt, totiž, že je literatura konce dvacátého století ovlivněna kinematografickou tvorbou, v případě postmoderní literatury není obtížné povšimnout si vlivu kinematografie na vytváření fiktivního světa. Přímý vztah postmoderní literatury a vizuálních médií spočívá v omezení popisů nejrůznějších procesů a v rozvinuté technice „zpodobňování“, v charakterizaci postav i vypravěče, projevuje se také na výběru úhlů pohledu, na zvoleném jazyce, narážkách, přechodech mezi obrazy a podobně.

Kdy se tato vlna přesně začala formovat, je velmi těžké určit, obecně se uvádí zhruba polovina osmdesátých let, kdy vyšly *Arabeskot* (ערבסקות, Arabesky, 1986) Antona Šamase, *Ajen erech: Ahava* (ע"ע אהבה, Viz: Lásky, 1986) Davida Grossmana, *Lo rachok me-merkaz ha-ir* (לא רחוק ממרכז העיר, Nedaleko od centra města, 1988) Orly Castel-Bloom a *Sefer Josef* (ספר יוסף, Kniha Josefova, 1988) Joela Hoffmana. Patří sem v určité míře i později vydané *Otiot ha-šemeš, otiot ha-jareach* Itamara Leviho (אותיות השמש, אותיות הירח, Sluneční a měsíční písmena, 1991), *Kristus šel dagim* Joela Hoffmana (כריסטוס של דגים, Kristus ryb, 1991), *Dolly City* (דולי סיטי, 1992) Orly Castel-Bloom, *Cinorot* (צינורות, Roury, 1992) a *Gaaguaj le-Kissinger* (געגועי לקיסינג'ר, Mé stesky po Kissingerovi, 1994) Etgara Kereta a další. Již na první pohled je tedy zřetelné, že nelze mluvit o homogenní společnosti spisovatelů ani o určité vykrystalizované literární škole.⁷⁹

Osmdesátá léta přinesla fikci, která je ve svém základě nerealistická, realismus minulých let je přechodně zatlačen do pozadí. To znamená rozhodné vymizení chápání světa typického pro psychologický realismus, které bylo dominantní u Brenera, Gnessina a Agnona

⁷⁷ Bartana, סוף מאה וסוף מאה, s. 45.

⁷⁸ Oren, An Unconventional Attitude.

⁷⁹ Balaban, גל אחר בסיפורת העברית, s. 29–30.

až do šedesátých let, včetně techniky *proudu vědomí* u Gnessina, Agnonovu fantazii a „psychologické mlčení“ *dor ba-arec* (generace v zemi).⁸⁰ Současně vzniká typ nového realismu, který se objevuje v rámci nového modernismu v posledních dvou desetiletích dvacátého století. Charakteristickým rysem je redukce významu, vyjádření a jazyka. Omezení se projevuje i na počtu postav a jejich popisech, záběru zápletky, vyjádření citů a pocitů. Tento styl bývá nazýván *realizm raze* (רזיה רזיה, tj. doslova „hubený realismus“) a literární typ si vysloužil pojmenování *šenkinai* (שנקינאי), podle známé telavivské uličky umělců Šenkin v Tel Avivu. Někteří v něm vidí příspěvek k polarizaci, k vnitřnímu nepochopení panujícímu v izraelské společnosti. Orcion Bartana se domnívá, že problém tohoto typu literatury spočívá v rozmělnění hodnot a významu, které je charakteristické i pro postmodernismus, kde se však projevuje v mnohem extrémnější formě.⁸¹

Postmodernismus je druhým důležitým směrem, který se objevuje v izraelské literatuře právě ve dvou posledních desetiletích dvacátého století. Na rozdíl od realismu, který se vyznačuje silným respektem vůči hodnotám, postmodernismus hodnoty podkopává a zpochybňuje vyjadřovací možnosti jazyka představit je v jejich plném významu. Literatura tak přestává být nástrojem etického dialogu či zkoumání metafyzických pravd a stává se hrou prověřující hranice samotného vyjádření, které je neustále zpochybňováno.⁸²

Fikce dostává přednost před poezií a román zastiňuje povídku.⁸³ V literatuře se projevuje sloučení „tematiky zaostřené“ na určité téma a „tematiky rozostřené“. Vztahy literatura-skutečnost jsou zpřetřhány, proměněny a dostává se jim nových významů a různorodosti až do té míry, že se termín ne-realistický stává obecným rysem. Proud vědomí, estetická refrakce jazyka, stylistické pokřivení, metaforický jazyk, spojení mýtů různého původu – to vše charakterizuje literární tvorbu osmdesátých let.⁸⁴

V tomto období je již značně problematické od sebe rozlišit literární generace, protože i nadále publikují autoři svým stylem náležející do generací předešlých, jejich dílo se však pod vlivem nové doby do určité míry proměňuje. Existuje tedy napětí mezi různými způsoby

⁸⁰ BARTANA, Orcion. ספרות ישראלית בעשור האחרון. שמונים: ספרות ישראלית בעשור האחרון, Tel Aviv: Agudat ha-sofrim ha-ivriim be-Jisrael, 1993, s. 38–39 (dále citováno jako Bartana, ספרות ישראלית בעשור האחרון, שמונים).

⁸¹ Bartana, סוף מאה וסוף מאה, s. 46–48.

⁸² Příkladem postmodernismu je *Roman rusi* (רומן רוסי, Ruský román) Meira Šaleva, v němž figuruje jako hlavní postava antihrdina a kritizuje ruský sionistický étos i étos hnutí práce. Orly Castel-Bloom naopak píše současné telavivské dílo, představuje pokus o vytvoření originální izraelské kultury bez norem a systému odmítající vztah ke skutečnosti. Česky vyšlo v překladu Šárky Doležalové. ŠALEV, Meir. Ruský román. Praha: Garamond, 2012.

⁸³ Charakteristická je například tvorba A. B. Jehošuy, který postupuje od povídky přes novelu ke sbírce novel v podstatě tvořící román – *Mar Mani* (מר מאני, Pan Mani), *Ha-meahev* (המאהב, Milenec) či *Molcho* (מולכו). Všechny tři romány do češtiny přeložila Magdalena Křížová: JEHOŠUA, A. B. Pan Mani. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010; JEHOŠUA, A. B. Milenec. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2008; JEHOŠUA, A. B. Molcho. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2012.

⁸⁴ Bartana, ספרות ישראלית בעשור האחרון, שמונים, s. 31.

psaní, což někteří kritici označují za pluralismus, jiní za chaos a další za harmonii. Dochází i k přehodnocení zdrojů inspirace, ruská literatura s konečnou platností uvolňuje místo literatuře západní (tento trend začal již v šedesátých letech, ale s plnou razancí se prosadil až v letech osmdesátých). Někteří autoři samozřejmě i nadále pokračují v tradici realismu (Šamir, Meged), jiní jej však již dávno opustili (Appelfeld, Kanjuk), u dalších je zjevný vliv západních spisovatelů (např. A. B. Jehošua zjevně čerpá inspiraci z Faulknera).

Jako další příklady uveďme Grossmanovu první povídkovou sbírku *Rac* (רַץ, Běžec, 1983), ve které najdeme vliv Ozova jazyka a A. B. Jehošua sklonu ke grotesce, ani jeho první román *Chijuch ha-gdi* (חיוך הגדי, Úsměv jehněte, 1983) se nevymaňuje z vlivu a tematického záběru spisovatelů šedesátých let. *Ajen erech: Ahava* (ע"ע אהבה, Viz: Láska) je ještě ve svém úvodu ve znamení šedesátých let, ale ve svém závěru se již kloní k zřejmému postmodernímu typu. *Sefer ha-dikduk ha-pnimi* (ספר הדיקדוק הפנימי, Kniha vnitřní gramatiky, 1991) se vrací k psychologickému realismu známému z děl spisovatelů šedesátých let. Balaban dává za pravdu Šakedovi, který Grossmana popisuje jako *zřejmého dědice generace šedesátých let*.⁸⁵

Nelze ani opomíjet historické a společenské faktory, které tuto generaci ovlivnily. Stejně jako u předešlých spisovatelských gard i zde tyto faktory tvoří společný formativní znak. Není náhodou, že hlavní část děl byla sepsána po první libanonské válce ve společnosti, která ztratila jasné a závazné normy. I v padesátých a šedesátých letech existovaly konflikty a napětí, společnost je však překonala. Ke zlomu dochází po šestidenní a jomkipurové válce i politických změnách v letech 1973–77, které vedly ke ztrátě jednotného centra. Balaban tehdejší situaci shrnuje následovně: *Libanonská válka zasadila smrtelnou ránu izraelsko-sionistickému koncenzu [...] nechala za sebou společnost, která ztratila jistotu ve vlastní hodnoty, vizi a vůdce, kteří měli tuto vizi naplnit [...] připravila půdu pro postmoderní situaci, ve které se v posledním desetiletí nachází izraelská společnost*.⁸⁶ Tyto změny se odrazily v literatuře této generace, jež zdůrazňuje rozdrobenost a chaotickou povahu skutečnosti, hrdinové znovu nehledají smysl života, protože nevěří, že nějaký existuje. Taková díla vznikají také během osmdesátých let, ačkoli první vlaštovky se objevily již na konci let sedmdesátých, například *Zichron Dvarim* (זכרון דברים, Protokol, 1977) Jaakova Šabtaje.

Identitu hrdiny tvoří hlavně vztahy s okolím, se zploštěním jeho charakteru se stává povrchnější i zápletka. Taková zápletka, jejíž všechny části se vzájemně proplétají a jedna z druhé vychází, mizí a její místo zabírají popisy nejrůznějších lidských situací. Proto se

⁸⁵ Balaban, גל אהרן בסיפורת העברית, s. 30.

⁸⁶ Balaban, גל אהרן בסיפורת העברית, s. 31.

v poslední době daří povídce, která je k tomu typu vhodná. Uvedený proces se nevyhnul ani užívanému jazyku. Spisovatelé *ha-gal he-chadaš* (nová vlna) většinou odlišovali dvě vrstvy jazyka – vševědoucí vypravěč používal hutný a bohatý jazyk plný nejrůznějších narážek, zatímco jazyk hrdinů se více blížil mluvené podobě hebrejštiny. Generace *ha-gal ha-acher* (jiná vlna) toto rozdělení setřela a začala používat jednovrstvý, neurčitý jazyk.

Podrobnějšímu zkoumání tohoto fenoménu se věnuje Gadi Taub ve své sbírce esejů *Ha-mered ha-šafuf* (המרד השפוף, Sklíčená revoluce).⁸⁷ Jev nazývaný *safa raza* (שפה רזה) čili úsporná řeč, která je pro tvorbou některých autorů této generace tolik příznačná, postrádá podle Tauba perspektivu a minimalizuje nejen tematickou stránku příběhu, ale i jazyk vyprávění. Taub dělí úspornou řeč na tu, která je *vhodná pro pozitivistické pozorování jazyka, a na tu, která je přístupná ke hře s jazykem. Oba tyto přístupy vyjadřují značnou nedůvěru k jazyku jako médiu. Do první kategorie patří například Uzi Weil anebo Gafi Amir, do té druhé Ofra Riesenfeld (která byla v tomto ohledu průkopnicí), Orly Castel-Bloom a Etgar Keret.*⁸⁸

Taub se domnívá, že v podtextu je strach, že jazyk nedokáže věrně popsat svět: *To, co je rozdílné, je vztah mezi jazykem a skutečností. U Weila a Amir existuje především svět [...] jejich jazyk si přeje být obrazem světa, který znají. U Ofry Riesenfeld, Orly Castel-Bloom a Kereta existují především slova. Slova jsou tvořena vně světa, bez toho, aby s ním měla systematický vztah. Proto se všechny nástroje jako slova, termíny, klišé, stereotypy, symboly, útržky mýtů, abstrakce, ideje, idiomatické fráze stávají jejich základním materiálem.*⁸⁹

Oba typy úsporné řeči se tedy vzdávají bohatých slovních konstrukcí proto, že již dále nevěří schopnosti jazyka zpodobnit realitu takovou, jaká doopravdy je. Autorům je společná fragmentární skutečnost, již stylizované struktury a obecné vzory nedokáží zachytit.

Závěrem je třeba poznamenat, že současná literární generace dosud nebyla jednotně pojmenována. Vzhledem k pokračujícímu trendu postmoderního proudu literatury je třeba zmínit Balabanovo tvrzení, že se izraelský postmodernismus dělí do dvou proudů: solipsistický čili metaliterární, kde se text obrací sám k sobě, zkoumá vlastní nástroje a ignoruje skutečnost, a takový proud, který si udržuje kontakt se skutečností tím, že se jí snaží vyjádřit. Většina izraelských autorů volí právě posledně jmenovanou variantu.⁹⁰

Před koncem této kapitoly se ještě zastavme u vybraných témat, která k moderní izraelské literatuře neodmyslitelně patří. Prvním velkým tématem je holocaust a jeho střet s postavou „nového Hebrejce“. První pokusy vyrovnat se s traumatem holocaustu vzešly

⁸⁷ TAUB, Gadi. המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל. Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad, 1997; 2008, s. 138–154 (dále citováno jako Taub, המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל).

⁸⁸ Taub, המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל, s. 144.

⁸⁹ Taub, המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל, s. 148.

⁹⁰ Balaban, גל אחר בסיפורת העברית, s. 74.

od přeživších – jmenujme např. opus popisující polskou židovskou sionistickou koministickou mládež ve třicátých a čtyřicátých letech nazvaný *Bejn ha-metim ve-bejn ha-chajim* (בין המתים ובין החיים, Mezi mrvými a živými) Jonat a Alexandra Senedových; rodinnou ságu německých Židů začínající v 18. století *Šaul ve-Johana* (שאול ויוהנה, Šaul a Johana) Naomi Frankel a díla Uri Orleva či Aharona Appelfelda. Vůbec poprvé se ale toto téma objevilo v díle Jehudy Amichaje. Rodilí autoři se holocaustu začali věnovat až mnohem později.⁹¹

Na jedné straně máme texty, v nichž vystupuje mladý, silný hrdina, který se identifikuje s nově vzniklým státem. Na druhé straně už v padesátých letech najdeme také typ „starého“ hrdiny žijícího v evropské společnosti čtyřicátých let. Např. *Chajalej oferet* (חיילי עופרת, Cínovní vojáčky) Uri Orleva vyprávějící o dvou dětech žijících během II. světové války v ghettu a pak v táborech. Společně s postavou „nového Hebrejce“ tak přichází i jeho protiklad.

Povídka *Ha-ed* (העד, Svědek) Šulamit Hareven představuje trochu odlišnou problematiku, kterou je konflikt „nového“ a „starého“ Hebrejce, jinými slovy střet izraelské reality a uprchlíka z válečné Evropy. Hlavní hrdina Šlomek se sice snaží svým novým spolužákům vyprávět o tom, co se v Evropě děje, ale nikdo mu to nevěří. Ani vychovatelé jej neberou vážně. Šlomek utíká do Jeruzaléma, kde se mu vede podobně, nakonec se mu ale podaří vydat své svědectví v novinách.

V prvních dvaceti letech po skončení II. světové války (přesněji do procesu s Adolfem Eichmannem v roce 1961) byli totiž Židé, kteří prošli koncentračními tábory, v izraelské literatuře líčeni jako *morálně poskvrnění, což kontrastovalo s fyzicky silným a těžce pracujícím sabrou*,⁹² rozeným Izraelcem. Pozdější realistická literatura obsadila uprchlíka do role hlavního hrdiny, hlavně v šedesátých letech. Objevuje se hrdina pocházející z orientálních komunit i hrdina přeživší holocaust.

V literárním zpracování máme zaznamenané odlišné líčení procesu imigrace orientálních komunit a přistěhovalců přicházejících převážně z Evropy před II. světovou válkou, během ní i po ní. Společné jsou strasti tranzitních táborů, nová a neznámá realita, nedostatek jídla i dalších pro život nezbytných věcí, vedro, obtížný hmyz, špína a život v improvizovaných příbytcích. Orientální Židé, kteří se v širším měřítku do Izraele dostávají

⁹¹ Šaked, 1880-1980 הסיפורת העברית, díl IV., s. 105.

⁹² Viz. např. MINTZ, Alan. *Fracturing the Zionist Narrative*. *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought* [online]. September 22, 1999 [cit. 2010-06-07]. Dostupný na WWW: <http://www.thefreelibrary.com/Fracturing+the+Zionist+Narrative.-a059120275>.
Srv. Šaked, 1880-1980 הסיפורת העברית, díl I–V.

až po roce 1948,⁹³ se ale musí, kromě výše řečeného, vyrovnávat i s předsudky v zemi již usazeného evropského židovstva.

Sami Michael, autor, který se narodil roku 1926 v Iráku a do Izraele přišel rok po založení státu, popisuje mimo jiné tento nelehký stav: *Tahle moucha byla potomkem veškeré havěti, která se tady na nás sesypala: švábi, mouchy, štěnice a blechy. V našem tranzitním táboře lezla hejna tohohle hmyzu z děr vykopaných pro latríny až do talířů s naším skrovným jídlem. V létě, když všichni obyvatelé tábora úpěli – omdlivajíce vedrem, které nás obklopovalo v krematoriích látkových příbytků – doháněl nás tenhle hmyz k šílenství vytrvalým bzučením. V zimě s námi mouchy mrzly ve vlhkém chladu – – uvolnily místo svým druhům: štěnicím a blechám...pamatuji si jeden letní večer. Můj prvorozený bratr Šaul, který byl v armádě – nedorazil z vojenského tábora domů, ačkoli sloužil poblíž a měl ve zvyku trávit většinu nocí v tranzitním táboře s námi. Předpokládali jsme, že se bude zdráhat přijít s prázdnýma rukama: když se mu podařilo naplnit brašnu v jídelně jednotky, hbitě za námi spěchal...onoho večera nedorazil. „Nazimo,“ řekl otec matce, „zbylo nám něco?“⁹⁴*

Odlišný postoj evropské a orientální komunity a vzájemná řevnivost jsou v tomto románu líčeny následovně: *Podívej, slyšel jsi o hospodářském poklesu? Pocítil jsi, jak se tahle země propadá do ekonomické krize? Tak poslouchej – až se tu všechno podělá, kdo si vyzvedne pasy – – ale ve velkém? – – a kdo zdrhne do zahraničí? Jemenci? Marokánci? Iráčané? Ach ne! Aškenázové se balí... „černí“ zůstávají. Nemají kam utéct...⁹⁵*

Na jiném místě máme rozhovor mezi Šaulem, který představuje pohrdanou orientální stranu, a dívkou provádějící nábor na různé práce v kibucu. Ta zastupuje evropské židovstvo, nositele sionismu a pyšného budovatele země: *„Nevěříš na kibuc, co? Co jsi zač?“ „Jen kus černého Iráčana,“ odpověděl jí Šaul bez jediné stopy hořkosti, „a už jsem byl v kibucu dva týdny.“ „Dva týdny – – a to ti stačí?“ Bylo na ní znát, že se počítá k rase bojovníků. „Ano, i tam jsou ‚černí‘ občany druhé kategorie. Celou dobu mě sledovali, jako bych byl časovaná mina anebo smrdutá bomba.“⁹⁶*

Jak již bylo výše řečeno, k rehabilitaci postavy hrdiny přeživšího holocaust dochází v šedesátých letech, pnutí mezi aškenázskou a orientální komunitou přetrvává podnes, jen se k němu přidružilo i napětí mezi Izraelci a ruskými přistěhovalci, přistěhovalci z Etiopie i tenze v rámci komunit samotných.

⁹³ Např. jemenští Židé imigrovali mezi lety 1948–1950; imigrační vlna Židů z Maroka proběhla mezi lety 1961–64 a Židé z Etiopie do Izraele imigrovali ve dvou velkých vlnách, první roku 1984 a druhá 1991.

⁹⁴ MICHAEL, Sami. שוויים ושוויים יותר. Tel Aviv: Am Oved, 1974, s. 11–12 (dále citováno jako Michael, שוויים ושוויים יותר).

⁹⁵ Michael, שוויים ושוויים יותר, s. 70.

⁹⁶ Michael, שוויים ושוויים יותר, s. 80.

S tímto tématem do jisté míry souvisí ideologie sionismu a její pozdější kritika, zatímco v době války za nezávislost a budování staronové vlasti převažuje po všech stránkách kladný hrdina, který dává ve jménu sionismu přednost blahu státu a kolektivu před blahem osobním. Tak je tomu například v románu Moše Šamira *Hu halach ba-sadot* (הוא הלך בשדות, Šel v polích),⁹⁷ kde se hlavní hrdina, rodilý Izraelec Uri, i přes naléhání své milé přidává k vojenské organizaci Palmach a nakonec umírá při jedné z operací. Již v závěru čtyřicátých let vzniká jedna z nejkontroverznějších povídek *Chirbet Chiza* (חרבת חיזה) S. Jizhara.⁹⁸ Tato povídka se vůbec jako první tematicky věnuje vyhnání Palestinců z jejich víscky a současně reflexi celého aktu: [...] *kdysi byla jakási Chirbet Chiza, kterou jsme vyhostili a současně se jí zmocnili. Přišli jsme, stříleli, vypalovali, vyhazovali do vzduchu, vypudili a vytlačili a deportovali. Co tady k sakru děláme? [...] Nemáme [...] vůbec právo je odtud vyhnat!*⁹⁹

Úhel pohledu i realismus předchozích děl se tedy začíná záhy měnit.

K nejmasivnějším změnám dochází v polovině šedesátých let, hlavně pak po šestidenní válce (1967), kdy se fikce stává mnohem alegoričtější a také kritičtější. Tyto kritiky směřují převážně do vlastních řad a zřejmě nejpalcivější otázkou se stává otázka po oprávněnosti ozbrojených akcí. S tím jde ruku v ruce negativní hodnocení sionismu coby ideologie a její revize. Čím dál větší pozornost je věnována „druhé straně“ a zvěrstvům páchaným na obětech. Ikona válčícího hrdiny tak ztrácí svou „nepopiratelnost“. Otázkou již není, zda je dobré zemřít pro zemi, ale zda je dobré v ní vůbec žít a nevrátit se „domů“. To s sebou nese témata jako osamělost, otázku identity a její ztrátu i touhu někam patřit. V polovině šedesátých let tak vychází např. román Aharona Megeda *Ha-chaj al ha-met* (החי על המת, Žijící z mrtvého), který líčí příběh mladého novináře Jony Rabinovitze, pověřeného zpracováním biografie legendárního pionýra a budovatele státu Abraši Davidova. Proti obrazu udatného reka najednou vyvstává obraz zcela opačný, z bilance legendy a skutečnosti najednou vychází nezodpovědný opilec, který opustil vlastní rodinu, aby mohl veškerý čas trávit s telavivskou bohémou.

V osmdesátých letech převládá pocit, že je třeba sionismus nějak shrnout, většina autorů vyjadřuje zklamání ze způsobu života společnosti, z politiky i ideologie hnutí práce. Sionismus je nahlížen jako cosi, co již vyčerpalo samo sebe. Přelomovým románem tohoto období je nepochybně *Roman rusi* (רומן רוסי, Ruský román) Meira Šaleva, popisující

⁹⁷ ŠAMIR, Moše. הוא הלך בשדות. Tel Aviv: Sifriat poalim 1947; Tel Aviv: Am Oved 1972.

⁹⁸ JIZHAR, S. חרבת חיזה. Tel Aviv: Sifriat poalim, 1949; Or Jehuda: Zmora Bitan, 1989 (dále citováno jako Jizhar, חרבת חיזה).

⁹⁹ Jizhar, חרבת חיזה, s. 86.

rozčarování imigrantů z druhé přistěhovalecké vlny žijících v jednom z izraelských mošavů, kteří na vlastní kůži zakouší selhání sionistické revoluce.

Během posledních dvou desetiletí dvacátého století země zaznamenala nejen ekonomický rozvoj a ustavení západního typu kapitalistické společnosti, která podnítila v devadesátých letech silnou přistěhovaleckou vlnu z Ruska, ale i naději na mírové uspořádání v zemi (podepsání mírových dohod v Oslu v roce 1993, kdy Palestinci poprvé uznali existenci státu Izrael). Jedním ze zjevných důsledků tohoto vývoje bylo opuštění sionistické ideologie, což je reflektováno i v současné literatuře.

Stejně jako ideologie, i náboženství je v té či oné míře součástí izraelské/židovské identity. Religiozita se do hebrejské/izraelské literatury vrací cyklicky, dědictví judaismu se totiž nelze zcela zřici, navíc již výše zmíněný sionismus obsahoval takřkajíc mesiánské prvky, časová období, kdy převládá sekularita se střídají s obdobími návratu k religiozitě – např. po období sekulárního židovského osvícenství, *haskaly*, se na konci 19. a na počátku 20. století objevuje náboženská reakce. Berdyčevský, Bialik, Černichovský a dokonce i Brener s Gnessinem jsou považováni za religiózní spisovatele, kteří vyjadřují nekld, touhu po jiných sférách a odlišném pojmání světa. Samozřejmě, že paralelně existuje literatura světská – např. díla spisovatelů jako Mendele Mocher Sfarim a Jaakov Steinberg. Od třetí *aliji* až po *dor ba-arec* (generace v zemi) byla hebrejská literatura pouze zdánlivě sekulární – asimilovala totiž religiózní hodnoty, které si prorazily cestu na povrch po období *haskaly*. Až tato generace, která je svým způsobem návratem k *haskale*, byla skutečně sekulární, např. Moše Šamir i Aharon Meged se od veškeré religiozity osvobodili. Religiozita se vrací opět na konci padesátých let (Orpaz, Kanjuk, Kahana-Carmon) a na počátku let šedesátých došlo k její renesanci v dílech Amose Oze a Aharona Appelfelda. V generaci *ha-gal he-chadaš* (nová vlna) doprovází toto hledání touha objevit smysl života a jeho uspořádání.¹⁰⁰

Zastavme se ještě krátce u dvou dalších fenoménů moderní izraelské literatury, prvním je obraz Araba v izraelské literatuře a literatura psaná arabskými autory. Arabští autoři tvoří v rámci izraelské literatury přirozenou minoritu, již z toho prostého důvodu, že píšou arabsky. Výjimku tvoří hebrejsky psaný román *Arabeskot* (ערבסקות, Arabesky) Antona Šamase, který popisuje život několika generací v arabské vesnici Fasuta v severním Izraeli, která se rozhodla neodporovat sionistickému zabrání v roce 1948. Šamasův román přesahuje i do přítomnosti a propojuje palestinskou historii s historií světovou.

Reprezentace arabského hrdiny v izraelské literatuře hrála vždy významnou, i když ne hlavní roli. Zrcadlily se v něm hlavně etické a morální otázky po správnosti chování

¹⁰⁰ Bartana, שמונים: ספרות ישראלית בעשור האחרון, s. 49–52. Srv. Balaban, גל אחר בספורת העברית, s. 22.

židovských osadníků. První generace autorů (S. Jizhar, B. Tammuz, M. Šamir a A. Meged) publikovala množství povídek o Arabech. Tyto povídky většinou reflektují problematickou situaci, ke které vedlo založení státu. Hlavní otázkou bylo vystěhování Arabů z jejich země a zabránění majetku, pronásledování nevinných vesničanů atp. Úhel pohledu je sympatizující, tón jasně moralistický. Warren Bargad tvrdí, že většina Arabů (či beduinů) objevujících se v současné izraelské literatuře není líčena jako nepřítel, ale jako reflexe nejrůznějších lidských podmínek a zájmů na izraelské scéně: sociálních, morálních, filozofických či psychologických.¹⁰¹

Jako příklad uveďme třeba povídku *Ha-šavuj* (השבוי, Vězeň, 1948) S. Jizhara, kde je anonymní arabský zajatec prubířským kamenem svědomí židovského vypravěče. Až do románu *Ha-meaveh* (המאהב, Milenec, 1977) A. B. Jehošuy ale zůstává arabský hrdina „bez hlasu“, bez práva sebevyjádření a vlastního pohledu na věc.

Posledním fenoménem, kterým náš přehled vývoje moderní izraelské literatury uzavřeme, je již výše zmíněná ženská literatura. Předem je třeba říci, že označením ženská literatura míníme hlavně literaturu psanou ženami, nejen literaturu feministickou. Tento typ literatury se v plné síle na poli izraelské literatury objevuje až v osmdesátých letech, i když průlom nastává již o dvě desetiletí dříve s povídkovou sbírkou *Be-kfifa achat* (בכפיפה אחת, Pod jednou střechou, 1966) Amalie Kahany-Carmon, která se soustřeďuje hlavně na vnitřní život ženy.

Za zakladatelku moderní ženské literatury je nicméně považována Dvora Baron (1887 Bělorusko – 1956 Izrael), jejíž dílo je bohaté na nejrůznější elementy židovské tradice východoevropského štetlu. Mýtus bojujícího *sabry*, což byl vedlejší produkt ozbrojeného osidlování tehdejší Palestiny a počátku nového státu, vedl k marginalizaci ženy. Hlavním úkolem ženské literatury tedy bylo představení autentické ženské zkušenosti a boj proti stereotypní charakterizaci, které se ženě dostalo ve většině děl psaných muži, a také proti mýtu oběti pro vlast, který dominoval dílům prvních generací. Dvora Baron se specializovala na krátké prózy, soustředila se na detaily a důraz kladla na identifikaci s osudem hrdiny nalézajícího se na okraji společnosti, hlavně dívek a mladých žen a jejich protějšků. Její pohled na ženu je pohledem na individuum, nikoli na kolektiv.

V polovině šedesátých let dochází k větší otevřenosti hlavně díky Amalii Kahaně-Carmon a básničce Joně Wallach. Ženská identita obsažená v jejich dílech propůjčuje intimní zkušenosti ženy autentický výraz. Jejich díla jsou dále poznamenána protestem vůči mužskému světu a touhou po rovnosti ve spirituálně-kreativní oblasti. Reprezentace ženy jako

¹⁰¹ BARGAD, Warren. From Agnon to Oz, *Studies in Modern Hebrew Literature*. University of South Florida: 1996, s. 31–38.

autonomní, nezávislé bytosti, jako občanky, aktivistky, političky, intelektuálky, umělkyně, dělnice či dokonce osadnice byla až do sedmdesátých let řídká. I jako autorky byly ženy vyčleněny z hlavních antologií či studií, byly zařazeny pouze ve vzácných případech, ale i tehdy spíše pro estetické hodnoty textu nežli pro sociální, politickou či novátorskou důležitost anebo revoluční potenciál.

Až do osmdesátých let byly ale ženské autorky stále na okraji literárního spektra, v devadesátých letech dochází k revolučnímu zvratu, ve kterém hlavní úlohu sehrála Orly Castel-Bloom. *Poprvé byla žena v postavení „moderního proroka“, v pozici, kterou až do této doby zastávali výhradně muži [...]*, popisuje tuto situaci Lily Ratok¹⁰² Castel-Bloom se podařilo vystihnout ubohost kapitalistické kultury na sklonku úpadku starých známých systémů. Její postavy se vyznačují odcizeností, odtržeností a marginálním významem. Nápadným znakem ženské literatury v osmdesátých a devadesátých letech je sexuální svoboda a otevřenost vůči erotice, a to jak v próze, tak v poezii. V postmoderních devadesátých letech navíc ženské autorky oplatily mužům jejich pohled, odmítly mužskou objektivitaci a vytvořily vlastní verzi sociální a politické reality. Postsionistická revize státu směřovala k rostoucí etnické, národní a genderové hybriditě, kde se pluralita diskursu podílí na utváření či dokonce na změně národní věci.

Esther Fuchs,¹⁰³ která se zabývá feministickou kritikou, tvrdí, že v hebrejské feministické literární kritice jsou body odporu vůči režimu lokalizovány do dvou okruhů: odpor proti vyloučení žen z kánonu a to, co Fuchs definuje jako postsionistický odpor k genderové struktuře národa jako takového. Národní feminismus se podle ní zaobírá otázkami vyloučení a nepochopení, postnacionální feminismus se zajímá spíše o etnické, národní a třídní dimenze národa a jeho narativu. I když kritici čtou ženskou fikci politickým prizmatem, ženské spisovatelky se k izraelskému společenskému a politickému životu vztahují antipoliticky a svůj odpor kódují do zdánlivě neutrálních popisů osobního života.

¹⁰² RATOK, Lily. Israeli Women's Writing in Hebrew: 1948–2004. Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia. [online] March 1, 2009 [cit. 2010-08-01]. Dostupný z WWW: <http://jwa.org/encyclopedia/article/israeli-womens-writing-in-hebrew-1948-2004>.

¹⁰³ FUCHS, Esther. Feminist Hebrew literary criticism: the political unconscious. Hebrew Studies Journal. [online] Jan 1, 2007 [cit. 2010-08-01]. Dostupný z WWW: <http://www.thefreelibrary.com/Feminist+Hebrew+literary+criticism%3a+the+political...-a0186861750>.

2.4. Závěr

Během tohoto stručného přehledu vývoje moderní izraelské literatury po roce 1948 jsme sledovali nejdůležitější a nejvýraznější proměny literární scény mladého státu. Moderní izraelská fikce se zrodila z undergroundu, z jazyka považovaného za mrtvý, téměř bez spisovatelské i čtenářské obce. První publikace byly uveřejňovány v hrstce periodik a v chudičkých nakladatelstvích, nicméně literatura byla stále nástrojem pro popis „stávající situace“, jejího uspořádání, hledání řešení a vyvozování různých prognóz ohledně dalšího vývoje. Je tedy zřejmé, že společenské i politické změny měly a stále mají přímý vliv na literární tvorbu, která nemůže být nikdy zcela univerzální, protože není schopná oprostit se od židovského mýtu. Každý autor i každá literární generace se tak musí znovu a znovu vyrovnávat s problematikou vlastní židovské identity.

Moderní tvář izraelské literatury je velmi rozmanitá, nevyhýbá se ani kontroverzním tématům pojednávaným v literatuře světové, současně si však zachovává vlastní nezaměnitelná specifika. Tato charakteristika platí i pro povídku, jež se vyvíjela v rámci obrozené národní literatury a pro mnohé autory se stala výchozím literárním žánrem. Někteří u ní zůstali, jiní časem začali preferovat tvorbu románovou. Tematicky izraelská krátká próza nevybočuje z linie, již sleduje román, v mnoha ohledech se stává dokonce průkopníkem ve zpracovávání určitých témat. Zůstává oblíbeným žánrem i na současné izraelské literární scéně, hlavně proto, že poskytuje dostatečný prostor k nejrůznějším literárním experimentům.

3. Třetí část: Textová analýza

V kapitole věnované problematice studia moderní izraelské literatury jsme naznačili běžnou metodu popisu moderní literární scény. I přes určité nevýhody této metody (relativní nekomplexnost) jsme se nakonec rozhodli použít právě ji. Při výběru našich autorů bylo tedy mimo jiné důležité, aby každý z nich zastupoval odlišný přístup k autorskému pojetí zpracování krátkého útvaru.

3.1. Banalita a neurčitost – Orly Castel-Bloom a její dílo

Orly Castel se narodila roku 1960 v severní části Tel Avivu, mládí strávila na bulváru Nordau a v jeho okolí. Tato metropole, stejně jako u Kereta a Kimchi, dvou našich dalších autorů, se pak stává dějištěm mnoha jejích povídek. Její rodiče imigrovali z Egypta v roce 1949 (otcova strana má kořeny v Hebronu) a až do tří let mluvila pouze francouzsky, což je vedle angličtiny¹⁰⁴ druhý světový jazyk, který hojně zakomponovává do svých krátkých próz. Studovala filmovou vědu na telavivské univerzitě a na akademii Bejt Cvi v Ramat Gan, ze které byla spolu s dalšími dvaceti studenty vyloučena jako „pro další studium nevyhovující“. Povinnou vojenskou službu absolvovala v hodnosti důstojníka, sloužila v Kirii, v Crifin a na Sinaji.

Publikovat začala v roce 1987 pod vlivem otcovy smrti: *Dva dny předtím, než můj otec zemřel, jsem si řekla „Orly, teď musíš být seriózní.“ Do té doby jsem psala hromadu nesmyslů, básní a esejů s názvem Sekretářčiny deníky [...] začala jsem psát povídku Nedaleko od centra města. Když jsem ji dokončila, měla jsem pocit, že jsem sepsala román, ale pak jsem začala počítat stránky a zjistila jsem, že je to jen povídka a že já potřebuji více. Druhou povídkou byla Šifra a pak již následovaly ostatní.*¹⁰⁵

Jako další důvod spisovatelské dráhy, též spojený s otcovou smrtí, autorka uvádí: *Kdyby byl naživu, neodvážila bych se udělat nic. Bylo v něm cosi viktoriánského, vedle něj jsem si nedovolila říct slovo „prdel“, a to při psaní používám mnohem silnějších výrazů.*¹⁰⁶

Castel-Bloom kráčí po cestě vydlážděné druhou generací (*ha-gal he-chadaš*, nová vlna), která se postavila realismu té předchozí (*dor ba-arec*, generace v zemi) zaměřující se hlavně na „izraelskou situaci“. Věkově spadá do kruhu spisovatelů, jako jsou David

¹⁰⁴ Této problematice se budeme hlouběji věnovat níže v podkapitole Jazyk a styl. Užívání cizích jazyků, ať již v přepisu do hebrejštiny či v originální formě, je jedním z charakteristických prvků díla Orly Castel-Bloom.

¹⁰⁵ LEE, Vered. North Tel Aviv star. Ha-arec [online]. 17. 8. 2007. [cit. 2008-1-7]. Dostupný z WWW: <http://www.haaretz.com/hasen/spages/894462.html> (dále citováno jako Lee, North Tel Aviv star).

¹⁰⁶ NEGEV, Ejlal. בין אמהות לטרור. *Jediot achronot*. 10. 4. 1992, s. 62 (dále citováno jako Negev, בין אמהות לטרור).

Grossman, Ronit Matalon a další, nicméně ona sama se stává průkopníkem „mladé literatury“¹⁰⁷ a její osobitý styl je později předmětem četných pokusů o napodobení. Castalbloomovská inovace spočívá hlavně ve specifickém literárním jazyce definovaném jako *safa raza* čili úsporná řeč.¹⁰⁸ Castel-Bloom navíc, jak ještě níže uvidíme a jak jsme již výše poznamenali, obohacuje text užíváním nejrůznějších cizojazyčných frází.

Z hlediska feministické analýzy jsou její povídky značně problematické. Šulamit Jisrael k jejímu dílu podotýká, že se literárně nejedná o mužské obsahy, ale současně ani o specifické představení ženy, které by nějak zásadně měnilo literární úhel pohledu. Žena je chápána jako okrajová bytost, která se stále bojí mužského okolí. Tento paradox dostává čtenáře do slepé uličky: na jedné straně je konfrontován s vysokým povědomím o problémech moderní ženy, na straně druhé s její infantilizací a marginalizací. Hrdinka je inferiorní bytostí nejen v očích mužů nacházejících se v jejím okolí, ale i ve své vlastní sebepercepci.¹⁰⁹ Ani samotná Castel-Bloom samu sebe nechápe jako „ženskou spisovatelku“: *Nazývat mé dílo feministickou tvorbou není provinciální, je to periferní*, prohlásila v jednom rozhovoru.¹¹⁰ V jiném rozhovoru¹¹¹ autorka tuto vágní větu formuluje poněkud jasněji, a to v tom smyslu, že označení ženská literatura ji ve svém důsledku staví na periferii.¹¹² Míněna je samozřejmě periferie literární.

Tamar Kerger tvrdí, že inspiračně vychází naše autorka místy z S. Becketta, trochu z L. Carrolla, Chanocha Levina a Dvory Baron. Kerger kriticky poznamenává, že v její tvorbě není místo, kde by byla autorka sama sebou.¹¹³ Toto tvrzení je v rozporu s nespornou autorčinou originalitou, alespoň co se jazykové stránky týče. Kerger ani neuvádí žádné příklady, kde se podle jejího názoru Castel-Bloom zpronevěřuje sama sobě a stává se někým jiným. Provedme tedy alespoň základní srovnání sami. Samuel Beckett patří k avantgardním spisovatelům, předkládá bezútěšný pohled na lidskou kulturu, přičemž se v některých pracích uchyluje až k minimalismu. Z této vágní definice můžeme vyvodit dva styčné body s dílem

¹⁰⁷ Jiní ji popisují jako *fenomén, jako syndrom, jako představitelku nového stylu, posla a mluvčí celé generace, jako izraelské vtělení postmoderního ducha, jako někoho, kdo vyjadřuje anebo naopak selhává ve výrazu izraelského feminismu, jako někoho, kdo postrádá schopnost literární poetiky anebo jako designéra literární antipoetiky*. BAR-EL, Jehudit; ŠVARC, Jigal; HESS, Tamar. מאמרים מוגשים – ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה – מאמרים מוגשים לגרשון שקד. Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad, 2000, s. 351 (dále citováno jako Bar-El; Švarc; Hess, ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה – מאמרים מוגשים לגרשון שקד).

¹⁰⁸ Ke své první sbírce autorka podotýká: *Myslela jsem, že píši naprosto obyčejnou knihu a používám dokonale průměrný jazyk*. Viz Lee, North Tel Aviv star.

¹⁰⁹ Bar-El; Švarc; Hess, ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה – מאמרים מוגשים לגרשון שקד, s. 352.

¹¹⁰ *To call my writing “women’s writing” is not suburban, it’s peripheral*. Viz Lee, North Tel Aviv star.

¹¹¹ KUPFER, Ruta. World enough, and time. Ha-arec [online]. 13. 12. 2007. [cit. 2008-1-7]. Dostupný z WWW: <http://www.haaretz.com/weekend/week-s-end/world-enough-and-time-1.235191>.

¹¹² *To call my writing ‘women’s literature’ is not suburban - it in effect puts me on the periphery*.

¹¹³ KERGER, Tamar; KRONOCHSKI, Joram; MELCAR, Joram; KALDERON, Nisim. שלוש שיחות על רדיקלים. חופשיים *Mikarov*. 2000, č. 4, s. 91 (dále citováno jako Kerger; Kronochski; Melcar; Kalderon, על שלוש שיחות (רדיקלים חופשיים)).

Orly Castel-Bloom, tedy bezútěšnost a určitou redukci na elementární fakta, nicméně to ještě neznamená, že se naše autorka ve svých textech stává Beckettem; pojednávanou sbírku *Radikalim chofšiiim* (רדיקלים חופשיים, Volné radikály) by kromě slova bezútěšné charakterizovala i označení banální, odtažitá, paradoxní; výborným příkladem takového příběhu je povídka *Ha-jerika* (היריקה, Plivanec).¹¹⁴

S Louisem Carrollem má Castel-Bloom společnou zálibu v literárním nonsensu, který si pohrává s jazykovými konvencemi a významovou redundancí, tvorbou neologismů a humorem. S Chanochem Levinem ji pojí úhel pohledu na dílo a postavy, na které je třeba se dívat jako na situaci, na obrazy, ve kterých se objevují různí lidé. Tuto mnohovrstevnatost ale Castel-Bloom často extremizuje do zcela marginální polohy. Styčný bod s dílem Dvory Baron bychom mohli vidět v jejích raných povídkách, kde Baron popisuje postavení ženy v rámci náboženské společnosti. Tento rys ale u Castel-Bloom není nijak výrazný; sice se nedá říci, že by nešlo o kritiku současných společenských poměrů, hlavně ale jde o osobitý pohled jejích hrdinů na svět.

Castel-Bloom podotýká, že během práce na první sbírce strávila hodně času v knihovně četbou *Garden party* Katherine Mansfield a děl Čechova i Agnona, vliv připisuje také maloměstským povídkám Šoloma Alejchema. *Když jsem četla Protokol a Strýček Perc vzlétá Jaakova Šabtaje*,¹¹⁵ zjistila jsem, jak má být hebrejščina psána: že to musíte udělat obyčejným způsobem [...] mými zdroji inspirace jsou básničky Jona Wallach a Dalia Ravikovič.¹¹⁶ Na předešlou ženskou literaturu nicméně nenavazuje.¹¹⁷ Cvia ben-Josef Ginor k autorčiným zdrojům inspirace ještě připojuje, že žánrově čerpá více z Kafky a z již výše zmíněného Šmuela Josefa Agnona,¹¹⁸ než z Orwelova *1984* nebo moderní Le Curvoisierovy minimalistické dystopie.¹¹⁹

¹¹⁴ CASTEL-BLOOM, Orly. רדיקלים חופשיים. Jerušalajim: Keter, 2000, s. 142–145 (dále citováno jako Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים).

¹¹⁵ Román *Protokol* (זיכרון דברים). Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad/Siman Kria, 1977) Jaakova Šabtaje (1934–81) je považován za jeden ze skvostů moderní hebrejské literatury, odehrává se v Tel Avivu a popisuje životní krize tří mužů – Goldmana, Jisraele a Caesara; povídková sbírka *Strýček Perc vzlétá* (הדוד פרץ ממריא). Tel Aviv: Sifriat Poalim, 1972) odráží Šabtajovu fascinaci smrtí a je značně satirická. Titulní povídka sbírky vyšla v překladu Davida Hrona. ŠABTAJ, Jaakov. Strýček Perc vzlétá. In Cesta do Jericha. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 55–83.

¹¹⁶ Lee, North Tel Aviv star.

¹¹⁷ OREN, Josef. קפקא לענייים. *Moznajim*. 2001, č. 1, s. 9 (dále citováno jako Oren, קפקא לענייים).

¹¹⁸ Jmenovitě ze *Sefer ha-maasim* (ספר המעשים), *Knihy skutků*, Schocken, 1941) a *Samuch ve-nire* (סמוך ונראה), *Blízké a zjevné*, Schocken, 1951).

¹¹⁹ Tento styl neútočí na utopii jako ideál ani na sebe nebere poslání varujícího, ale je výrazem absolutní úzkosti. Viz Bar-El; Švarc; Hess, ספרות והברה בתרבות העברית החדשה – מאמרים מוגשים לגרשון שקד, s. 356.

Za poznámku ještě stojí fakt, že Castel-Bloom do své tvorby hojně promítá autorský subjekt,¹²⁰ což vysvětluje následovně: *Když píšu, pohrávám si s vlastní biografií. Bavi mě na moment ukázat samu sebe takovou, jaká jsem, a pak změním několik detailů a stanu se jiným člověkem, už to nejsem já samotná.*¹²¹

Její první povídková sbírka *Lo rachok me-merkaz ha-ir* (Nedaleko od centra města),¹²² která vyšla v roce 1987, je tematicky zaměřená na izraelskou buržoazii žijící na periferii, „nedaleko od centra města“. Autorka je toho názoru, že *předměstí je stav mysli, předměstí duše [...] určitě jde i o pohled na izraelskou střední vrstvu.*¹²³ Opakujícími se motivy, a to nejen v této sbírce, jsou nemoc, rozklad, smrt – ať již jde o smrt přirozenou či násilnou –, opuštěnost a ztráta schopnosti opravdové mezilidské komunikace. Skepse či ztráta iluzí, popřípadě kritika společenských poměrů, ať již skrytá v nejrůznějších narážkách anebo zcela otevřená, není v moderní izraelské literatuře od šedesátých let dále ničím novým. Castel-Bloom má nicméně sklon líčit události života hrdinů banálně, odtažitě a místy bez jakýchkoli emocí, což ještě prohlubuje celkovou beznaděj textu.

Většina povídek postrádá standardní zápletku či očekávaný vývoj událostí v rámci příběhu samotného, nicméně jim nechybí „akce“. Tato „akce“ však, což je dalším charakteristickým rysem pozdější autorčiny tvorby, nevede k nějakému řešení v životech hrdinů, pouze zdůrazňuje vlastní absurditu anebo má za následek sebezničení hrdiny, popřípadě jeho bližního.

O dva roky později publikovala autorka druhou povídkovou sbírku pod názvem *Sviva ojenet* (סביבה עויינת, Nepřátelské okolí).¹²⁴ I v této sbírce jako hlavní téma spojující všechny povídky dominuje ne příliš úspěšná snaha o komunikaci s mnohdy indiferentním okolím, které zahrnuje osobní paranoie hrdinů i jejich ignoranci vůči ostatním. Castel-Bloom zůstává věrná stylu první sbírky, osobní katastrofy hrdinů popisuje banálním a odtažitým jazykem, což konvenuje se zápletkou. Povídky tohoto typu pak vyvolávají dojem krátkého skeče, který nemá převratný začátek ani konec a čtenář je vržen doprostřed zdánlivě stagnujícího děje.

¹²⁰ Např. v románu *Dolly City* (דולי סיטי) vystupuje otec pracující v izraelské letecké společnosti El Al, je zmíněno onemocnění rakovinou plic či sestra zaměstnaná jako sociální pracovníce, což jsou fakta odpovídající skutečnosti; Egypt jako místo děje pak figuruje v povídce *Joe, iš Kahir* (ג'ו איש קהיר, Joe, káhirský muž); v románu *Hejchan ani nimcet* (היכן אני נמצאת, Kde se nacházím) používá vlastní zážitek z doby, kdy byla vyloučena z akademie Bejt Cvi: *Vyprávěli mi, že někdo z vedení prohlásil, poté co bylo rozhodnuto o mém vyloučení kvůli nesplnění předpokladů pro další studium, že „z řiti Orly Castel slunce nevysvitne“.* Tato věta mě pobavila natolik, že jsem ji použila v okamžiku, kdy vyhazují hrdinku románu z divadelní vědy. Negev, בין אמהות לטרופ, s. 62.

¹²¹ Negev, בין אמהות לטרופ, s. 61.

¹²² CASTEL-BLOOM, Orly. לא רחוק ממרכז העיר. Tel Aviv: Am Oved, 1987; Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad/Javne, 2007 (dále citováno jako Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר).

¹²³ Lee, North Tel Aviv star.

¹²⁴ CASTEL-BLOOM, Orly. סביבה עויינת. Or Jehuda: Zmora Bitan, 1989 (dále citováno jako Castel-Bloom, עויינת).

Druhým typem povídek, jenž v této sbírce najdeme, je naopak typ dynamický; obrazy se střídají v rychlém sledu, dramatictější je rovněž i zvolený tón jazyka, i když stále poněkud suchý.

V roce 1993 vyšla pod titulem *Sipurim bilti-reconiim* (סיפורים בלתי-רצוניים, Nechtěné příběhy)¹²⁵ autorčina třetí sbírka. Název by se dal přeložit též jako nedobrovolné či neúmyslné příběhy. Tento poněkud vágní titul je současně červenou nití sbírky, která mimo jiné obsahuje i sérii pěti po sobě jdoucích povídek, kde je hlavní hrdinkou žena postrádající jakékoli bližší určení, což ji ve svém důsledku činí naprosto nedůležitou, jako by její roli v příběhu mohl převzít kdokoli jiný. Tím se současně zvyšuje utopičnost i banalita zápletek, což není u naší autorky nic neobvyklého. Společným motivem je neúspěch či snaha dosáhnout určité věci, po které hlavní hrdina nesmírně touží.

Otázkou zůstává, jestli se autorka v této sbírce pokouší ukázat na cosi, co je zastřeno tajemstvím, které nelze vyjádřit, anebo naopak nejde-li o nic jiného než o parodii na absurdní konstrukce argumentů, které jsou rozšířené v modernistické literatuře (na mysli máme takové konstrukce, které předem předpokládají existenci tajemna ve fiktivním světě). Ani to, zda se jedná o povídky surrealistické či postmoderní, není zcela zřejmé.¹²⁶ Jestliže bychom pojímali surrealismus jako směr, který se osvobozuje od požadavků logiky a zobrazuje snový či nevědomý svět, nepochybně bychom u naší autorky našli povídky, které by této základní definici odpovídaly. Postmoderní autoři, stejně jako ti surrealističtí, s textem experimentují, do středu zájmu se dostává hravost, zatímco skutečné dosažení pořádku a významu je najednou podřadné. I toto je pro dílo Orly Castel-Bloom charakteristické.

Radikalim chofšiiim (רדיקלים חופשיים, Volné radikály) vycházejí v roce 2000 jako autorčina čtvrtá povídková sbírka. Hlavním tematickým motivem je, obdobně jako v její prvotině, katastrofa, většinou osobního rázu – sebevražda, vražda, dopravní nehoda a podobně. Podle literárního vědce Josefa Orena¹²⁷ je *vztah mezi událostmi mechanický, nikoli příčinně organický, zdůrazňuje démoničnost reality a lidé v ní slouží jako loutky v brutální, nahodilé a nebezpečné hře [...]* *Jedenáct povídek v ich-formě odráží biografii izraelské ženy, která je složená z rutinních životních zastávek od školačky¹²⁸ přes povinnou vojenskou službu¹²⁹ až do vdavek.*¹³⁰ Stylově se příliš neliší od předešlých děl, ačkoli je zde, podle

¹²⁵ CASTEL-BLOOM, Orly. סיפורים בלתי-רצוניים. Or Jehuda: Zmora Bitan, 1993 (dále citováno jako Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים).

¹²⁶ ČODNOVSKI, Liza. האם קיימים חורים שהורים? *Iton* 77. 1998, č. 222–223, s. 25 (dále citováno jako Čodnovski, האם קיימים חורים שהורים?).

¹²⁷ Oren, קפקא לעניים, s. 10–11.

¹²⁸ Např. *Ha-ot ha-anglit m* (m האות האנגלית m), Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 152–153.

¹²⁹ Např. *Ha-rasar ve-ha-poenta* (הרס"ר והפואנטה), Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 68–75.

¹³⁰ Např. *Subjudicia* (סוביודיציה, Subjudice), Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 129–135.

některých kritiků, znatelná redukce na pouhý *trik či manévr*.¹³¹ Banalita líčení však i nadále zůstává výraznou charakteristikou autorčiných povídek.

Im orez lo mitvakchim (אם אורז לא מתווכחים, S rýží se nepolemizuje)¹³² – předposlední autorčina sbírka, mapující její sedmnáctiletou spisovatelskou dráhu, je výběrem dvaceti osmi již dříve publikovaných povídek včetně úryvku z románu *Ha-sefer he-chadaš šel Orly Castel-Bloom* (הספר החדש של אורלי קסטל-בלום, Nová kniha Orly Castel-Bloom),¹³³ což v rámci výboru zahrnujícího krátké prózy působí trochu nekonzistentně. Není zcela jasné, z jakého důvodu nejsou uvedeny i úryvky z dalších pěti románů či, doposud jediné, dětské knížky. Nesporným faktem ale zůstává, že čtenáři neznalému autorčina díla se tak naskytá možnost seznámit se s jejími nejuspěšnějšími literárními počiny.

Zatím poslední autorčinou sbírkou je *Chajej choref* (חיי הורף, Zimní život),¹³⁴ která obsahuje pouze šest rozsáhlejších povídkových textů (dva z nich by se daly označit za novely), čímž se značně odlišuje od převážné většiny autorčiných krátkých próz. Společným elementem této sbírky je cesta, která hlavní hrdiny vytrhne z „rutinního“ prostředí a postaví je do „nové“ situace, současně se snaží nalézt odpověď na otázku po identitě hrdinů, což ji spojuje s těmi předchozími.

Románová tvorba Orly Castel-Bloom je předmětem ostřejších kritik. Joram Melcar v literárních rozhovorech¹³⁵ tvrdí, že až do spisovatelčina druhého románu *Dolly City* je možné sledovat zajímavý autorský vývoj, pak ale dochází k úpadku. V povídce má pořád větší potenciál než v románu, neboť v krátké fikci mnohem lépe využívá pointu, strategii i jazyk. V posledních knihách je podle Melcara narušena rovnováha mezi odhalením nejrůznějších faktů a jejich skrytím. To ale neznamená, že její románová tvorba, stejně jako ta povídková, neobsahuje již výše zmíněné charakteristické rysy, jako je kritika společnosti, svérázný humor a typický jazykový styl.

Prvním autorčíným románovým počinem je kniha s názvem *Hejchan ani nimcet* (היכן אני נמצאת),¹³⁶ která líčí životní osudy bezejmenné rozvedené čtyřicetileté hrdinky. Ještě téhož roku za svou prvotinu obdržela Castel-Bloom literární cenu Tel Avivu. O dva roky později následoval již výše zmíněný obsahově kontroverzní román *Dolly City*, jenž pojednává o poněkud deformovaném vztahu matky k dítěti. Castel-Bloom zde zachází do extrémních vyjádření nejrůznějších fobií: Dolly například „otevřít“ svého syna

¹³¹ Kerger; Kronochski; Melcar; Kalderon, שלוש שיחות על רדיקלים חופשיים, s. 85.

¹³² CASTEL-BLOOM, Orly. עם אורז לא מתווכחים. Or Jehuda: Kineret/Zmora Bitan, 2004 (dále citováno jako Castel-Bloom, עם אורז לא מתווכחים).

¹³³ CASTEL-BLOOM, Orly. הספר החדש של אורלי קסטל-בלום. Jerušalajim: Keter, 1998.

¹³⁴ CASTEL-BLOOM, Orly. חיי הורף. Or Jehuda: Kineret/Zmora Bitan, 2010.

¹³⁵ Kerger; Kronochski; Melcar; Kalderon, שלוש שיחות על רדיקלים חופשיים, s. 86.

¹³⁶ CASTEL-BLOOM, Orly. היכן אני נמצאת. Or Jehuda: Zmora Bitan, 1990.

skalpelem pokaždé, když se chce přesvědčit, že je všechno na správném místě anebo vyřezává miminku *mapu země izraelské na záda, tak jak jsem si ji zapamatovala z biblických časů* [...] *namalovala jsem čepelí Genezretske jezero a Jordán, který se vlévá do Mrtvého moře* [...] *konečně jsem cítila, že řežu do živého masa.*¹³⁷

Třetím románem je *Ha-Mina Lisa* (המינה ליסה, Mina Lisa),¹³⁸ jehož hrdinkou je, na rozdíl od předešlých, šťastná žena v domácnosti Mina, jež se stará o manžela a tři děti. Nereálnou osobou je v tomto příběhu více jak dvěstěletá babička Flora pojídající scénáře, které Mina píše. Za další tři roky vychází již zmíněný román s názvem *Ha-sefer he-chadaš šel Orly Castel-Bloom* (Nová kniha Orly Castel-Bloom), společenská satira napsaná komediálním stylem. Společným jmenovatelem je „trend“ a jeho rozšiřování, o což se snaží hlavní hrdinka románu a její přátelé. Ironický podtext spočívá právě v rychlém střídání nejrůznějších trendů současnosti, ke kterému dochází právě pro jejich povrchnost a nesmyslnost.

V roce 2002 publikovala Castel-Bloom román s názvem *Chalakim enošim* (חלקים אנושיים, Lidské údy)¹³⁹ popisující nestabilitu a úzkost provázející recentní izraelskou realitu, současně ale autorka zpracovává univerzální lidskou situaci a nejrůznější existenciální strachy. Zatím posledním románem je *Textil* (טקסטיל),¹⁴⁰ v jehož centru, stejně jako u předchozího autorčina počínu, nestojí jediný hlavní hrdina, ale hned několik hrdinů. Castel-Bloom si tentokrát jako námět volí společenskou smetánku, výsledkem tedy je kousavě satirický pohled na rodinu usazenou v severní části Tel Avivu, která žije životem horních deseti procent izraelské společnosti.

Kritiky odborné části veřejnosti jsou většinou kladné. Dan Miron o autorčiných prvních dvou povídkových sbírkách řekl, že *v jejích příbězích přežívá dokonalá umělecká integrace, protože v nich vládne přímost nezající kompromisy.*¹⁴¹ Její román *Hejchan ani nimcet* (Kde se nacházím) vystihuje podle renomovaného izraelského spisovatele S. Jizhara *dokonalost zoufalství.*¹⁴² Jigal Švarc přirovnává úvod téhož románu k úvodu *Pusté země* T. S. Eliota a Geršon Šaked tvrdí, že Castel-Bloom změnila tvář moderní hebrejské literatury a *podarilo se jí ztvárnit zoufalství metropolitního člověka, jehož veškerý kontakt se světem je imaginární.*¹⁴³ Je tedy zřejmé, že před sebou máme nesporně originální, ať již jakkoli kontroverzní autorku.

¹³⁷ CASTEL-BLOOM, Orly. דולי סיטי. Or Jehuda: Zmora bitan, 1992; Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad/Javne, 2007, s. 29.

¹³⁸ CASTEL-BLOOM, Orly. המינה ליזה. Jerušalajim: Keter, 1995.

¹³⁹ CASTEL-BLOOM, Orly. חלקים אנושיים. Or Jehuda: Kineret, 2002.

¹⁴⁰ CASTEL-BLOOM, Orly. טקסטיל. Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad/Siman kria, 2006.

¹⁴¹ Negev, בין אמהות לטרורף, s. 60.

¹⁴² Negev, בין אמהות לטרורף, s. 60.

¹⁴³ Negev, בין אמהות לטרורף, s. 60.

3.1.1. Skutečnost podle Orly Castel-Bloom a její vyjádření

Castel-Bloom zastává názor, že literatura má odrážet realitu, ona sama nicméně vlastní pojetí reality stále zkoumá. Z její tvorby čiší stagnující každodenní automatická existence, za kterou se skrývá značný zmatek ovlivňující životy jejích hrdinů. Dalším charakteristickým rysem její tvorby je fakt, že „podivnost“ není oddělena od běžného života, dokonce je tomu právě naopak. Nepřirozené či nadpřirozené události a prvky (těchto případů není mnoho) mají v rámci příběhu stejné postavení jako ostatní, tedy ty reálné. Každodennost je přitom líčena bez příkras místy až „brutálním“ způsobem, k čemuž patří i destruktivní elementy, ať již vyjádřené podivným chováním hrdinů, okolnostmi děje, se kterými se hrdina musí určitým způsobem vyrovnat, anebo kombinací obou.

Neodmyslitelným elementem castel-bloomovské reality je absurdno, které autorka vyjadřuje nejen rozkladem dané skutečnosti a následným znovu pospojováním jejích součástí způsobem, který vypichuje nevhodnost a nelogičnost tohoto nového uspořádání. Vyjadřuje jej také specifickým jazykem, užíváním jeho pokleslejších forem a cizojazyčných výrazů.

Pocit absurdity zdokonaluje Castel-Bloom v některých povídkách i zrušením etické dimenze (ta udává logiku, ospravedlnění a cíl veškerého bytí) v životní realitě.¹⁴⁴

Odstraněním tohoto rozměru se ztrácí i příčinnost událostí odehrávajících se v časové posloupnosti. Cimermann popisuje její povídky – navzdory pesimismu, který z nich čiší – jako z *přemíry hrůzy legrační*.¹⁴⁵ Jinými slovy jde o pokus o průnik do lidského podvědomí a o protest vůči falši a vyprázdnění, které jsou součástí každodenního života. Avraham Balat spatřuje v Castel-Bloom představitelku postmoderní hebrejské literatury a v jejích povídkách vidí návrat k modernisticko-absurdnímu typu Beckettova *Čekání na Godota*. Její tvorbu nazývá *groteskou zoufalství*.¹⁴⁶

Tomu odporuje Liza Čodnovski tvrzením, že nedostatek logiky v jejím světě je parodického charakteru, není výrazem pro „jinou logiku“ anebo „nad-logiku“, jak je tomu třeba v magickém realismu, ale jako naprostá absence, která nic neskrývá a také nikam nevede. Jako jeden z příkladů uvádí povídku o severoizraelském městečku Tveriji

¹⁴⁴ Taub vysvětluje, že *samota je nejširším společným jmenovatelem [...] postav nové literatury* [sbírka Taubových esejů vyšla v roce 1997]. *A tak se etické otázky, mezilidské vztahy a vztahy mezi detailem a celkem stávají vágnějšími a komplexnějšími. Etický soud, jasný pocit správného a nesprávného se stávají nejasnějšími, čím více se kolektivní rámec, v němž je uspořádán život, stává slabším. Jednotlivec si musí vybrat vlastní cestu. Stává se svobodnějším, ale také mnohem ztracenějším. A hlavně mnohem zmatenějším.* Taub, המרד השפופי: על תרבות צעירה בישראל, s. 152–153.

¹⁴⁵ Čodnovski, האם קיימים חורים שחורים?, s. 25.

¹⁴⁶ Čodnovski, האם קיימים חורים שחורים?, s. 25.

(Tiberias),¹⁴⁷ kde Castel-Bloom používá parodickou techniku absurdního zradikalizování a zdeformování původních složek originálního modelu. Podivnost a excentričnost, které jsou charakteristické pro modernistická díla, získávají formu psychopatického chování vyjádřeného konáním nenormálních či nelogických činů.

Fakt, že hlavním hrdinou celé povídky je spisovatel,¹⁴⁸ je zmíněn jakoby mimochodem a vůbec nestojí v centru zápletky, což je také v protikladu k modernistickému modelu. Tveria, kterou hrdinovi doporučili přátelé, je popisována jako osamělé místo: *V Tveriji nebyli žádní výletníci, pouze Tverjané mluvící starobyrou tverjštinou*, ale i jako letovisko toho času plné Japonců. Tento komický paradox je ještě stupňován chováním spisovatelových přátel, kteří mu nejprve radí: *Jed' do Tverji, pomazej se bahnem a vrať se – pak si popovídáme*.¹⁴⁹ Posléze mu však volají *celé ráno* a chtějí, *aby se jim ozval zpátky. Udělal jsem si seznam: Dani, Šimon, Chajim, Šraga, Moli, Guliver, Dror, Malachi, Marmelstein*.¹⁵⁰

Formálně je příběh suchým reportem představujícím pouze vnější pohled na události kolem hlavního hrdiny. Nesetkáme se s *proudem vědomí* či podobnou technikou očekávanou vzhledem k zápletce, v jejímž centru stojí duševní obrození hlavního hrdiny.

Druhým parodickým příběhem je *Ha-iša še-chipsa walkie talkie* (האשה שהיפשה ווקי טוקי, Žena, která hledala vysílačku).¹⁵¹ Tato povídka je současně i společenskou satirou. Už popis bezejmenné hlavní hrdinky je extrémně průměrný: *Byla jedna žena, ani vysoká ani tlustá*,¹⁵² tedy ničím nápadná. Jediné, co je na ní výjimečného, je, že *hrozně chtěla mít doma vysílačku. Věděla, že [...] je třeba minimálně dvou lidí, pokud chcete vysílat [...] nikdo nechtěl být jejím partnerem, protože lidé měli jiné věci na práci*.¹⁵³ Žena se nicméně nevzdává: *zapnula vysílačku a začala hovořit, otevřela pusu a už ji nezavřela [...] mluvila a mluvila, lidé, jejichž frekvenci naladila, nevěděli, co si počít*.¹⁵⁴

Čodnovski tvrdí, že v tomto případě jde o parodii na „mluvení“ modernistických vypravěčů, kteří hovoří bez ustání jen a jen o sobě. Může ale samozřejmě jít o kritickou společenskou výtku vůči nadměrnému užívání telefonických přístrojů, nevyžádané hovory od nejrůznějších marketingových či jiných společností nevyjímaje. Povídka končí nelogickým (nelogickým vzhledem k ženinu předchozímu chování) zlomem: *Žena jim v klidu předala*

¹⁴⁷ *K-še-ha-Kineret chalaka kmo rei ejch efšar lihjot acbani* (כשהכנרת חלקה איך אפשר להיות עצבני), Když je Genezaretské jezero hladké jak zrcadlo, jak je možné být podrážděný), Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 15–22.

¹⁴⁸ *Jsem to, čemu se říká spisovatel. Píši příběhy s otevřeným koncem, tak to všichni říkají [...] napsal jsem poloautobiografický román, který jen prohloubil mé potíže*. Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 20.

¹⁴⁹ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 15.

¹⁵⁰ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 17.

¹⁵¹ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 45–49.

¹⁵² Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 47.

¹⁵³ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 47.

¹⁵⁴ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 48.

vysílačku a řekla, že už jí má po krk, stárne a vrací se domů. Jednoduché rozuzlení celé situace opět odporuje modernistickému úzu, protože v dílech takového typu bychom našli přesný opak závěrečného řešení.¹⁵⁵

Tato povídka je také jedním z vhodných příkladů marginalizace hlavní postavy, o které se nedozvídáme téměř nic, kromě její touhy po vysílačce, což může být i zástupné vyjádření pro hrdinčinu osamělost, a nikoli pro parodii, a jejího radikálního řešení zápachu linoucího se z říček Kíšon a Jarkon, které se rozhodla vysušit, aby nezamořovaly okolí.

Třetí povídkou je *Ha-iša še-kaf jada nitkea be-tevat doar* (האשה שכף ידה נתקעה בתיבת דואר, Žena, jejíž ruka uvízla ve schránce na dopisy),¹⁵⁶ což Liza Čodnovski opět označuje za parodii na absurdní příběhy, které vyjadřují lidskou snahu uchopit nějakou metafyzickou zákonitost či princip, např. Camusův *Mor*, Kafkův *Proces* či *Zámek*, Beckettovo *Čekání na Godota* anebo z hebrejské literatury Orpazovi *Nemalim* (גמלים, Mravenci) či Kanjukův *Adam ben kelev* (Adam, psí syn).¹⁵⁷

Povídka je uvedena takto: *Byla jedna žena, která čekala na nějaký důležitý dopis. Nevěděla od koho a možná to byl vůbec šek na poměrně vysokou částku.*¹⁵⁸ Dopis zde paroduje výše zmíněné elementy absurdní literatury. Čekání na dopis, „možná šek“, které se protahuje autonehodou starého poštovního doručovatele a neschopností toho nového, označuje Čodnovski za metaforu strachu a existenciální úzkosti, která prochází literalizací: *Žena nevěděla, co má dělat. Cítla prázdnotu hraničící se zoufalstvím a opět hltala spoustu věcí, ke kterým si slíbila se již více nepřibližovat.* My bychom se v analýze klonili spíše k prosté gradaci okamžiku očekávání pomocí typizovaných životních situací. Pro existenční úzkost nemáme dostatek textových indicií. Následné uvíznutí hrdinčiny ruky ve schránce představuje, v rozboru Lizy Čodnovské,¹⁵⁹ groteskní extrém v rámci literalizace motivu očekávání: *nemohla ji vyndat. Konečky prstů cítila papír obálky dopisu a zkoušela jimi uprostřed té železné pasti hýbat, možná se jí dvěma z nich podaří dopis zachytit.*¹⁶⁰

S tím nezbyvá než souhlasit, v posuzování celé povídky je ale třeba vzít v úvahu i její paradoxní závěr. K němu totiž veškerá příkoří, kterými musí hrdinka projít, spějí: celých

¹⁵⁵ Čodnovski, האם קיימים חורים שחורים?, s. 27.

¹⁵⁶ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 51–56.

¹⁵⁷ *Nemalim* (גמלים). Tel Aviv: Am Oved, 1968; Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad, 1981; Tel Aviv: Gvanim, 1997) Jicchaka Orpaze vyprávějí o manželském páru těsně před rozvodem, jejichž dům se stane cílem mravenčí invaze. S nezadržitelnou zkázou domu sílí znovu nalezené pouto mezi manželi. Joram Kanjuk ve svém románu *Adam ben Kelev* (אדם בן כלב). Tel Aviv, Amikam, 1969; Tel Aviv: Sifriat Poalim, 1981) vypráví příběh evropského klauna Adama Steina, který přežil holocaust jen díky tomu, že měl za úkol bavit vězně při cestě do plynových komor. Když roku 1958 imigruje do Izraele, psychicky se zhroutí a dostane se do terapeutického centra v poušti, kde se stává králem „bláznivé říše“. Když vyléčí „psa“, prohlašuje se za vyléčeného.

¹⁵⁸ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 53.

¹⁵⁹ Čodnovski, האם קיימים חורים שחורים?, s. 27.

¹⁶⁰ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 54.

sedm let, co hrdinka schránku kontroluje a čeká; pošťáková autonehoda; nový pošťák, který si plete schránky; syndrom „stresového jedlíka“; klíče od schránky, které hrdince za jasného dne spadnou do louže a ona je nedokáže vylovit; a nakonec ruka, která jí uvízne ve schránce, když se snaží dopis vytáhnout. Logickým předpokladem je, že dopis, který hrdinka nakonec ze schránky vytáhne, je buďto omyl, anebo oznámení úřední povahy. Nicméně je tomu přesně naopak: *byl to dopis, ano, třesoucí se žena ho otevřela a uvnitř byla skutečně letenka do Montevidea a šek na několik tisíc dolarů.*¹⁶¹ Během pokusů o vyproštění dopisu se totiž dozvídáme skutečnost zásadního charakteru, totiž že ona žena má v Montevideu příbuzné, a proto je celé očekávání najednou opodstatněné. To odporuje teorii Lizy Čodnovské, že je v díle Orly Castel-Bloom nedostatek logiky, přesnější by bylo tvrzení, že autorčina logika sleduje logiku běžného života. Ta se může zdát místy jako nedostatečná či dokonce absentující.

Náš závěr podporuje i sama autorka: *Knihy, které píšu, nemají okamžitý realistický efekt. Ale pokud se díváte na skutečnost a na to, jak je zavádějící a jak se věci během okamžiku mění, stane se, že občas, paradoxně, knihy, které svědčí o nedostatku důvěry ve skutečnost, jsou „realističtější“ než uspořádané knihy, které budují příběh z nejmenších detailů v rámci pořádku a logiky, které jsou předem známy.*¹⁶²

Základním nástrojem pro vyjádření všech těchto elementů tvořících castel-bloomovskou realitu je autorčin specifický jazyk.

¹⁶¹ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 55.

¹⁶² CASTEL-BLOOM, Orly. רק אלהים יודע. *Tarbut maariv*. 8. 12. 1995, s. 14.

3.1.2. Jazyk a styl

Fakt, že Orly Castel-Bloom vyrůstala v rodině, kde se mluvilo francouzsky (rodiče mezi sebou komunikovali arabsky, pokud si potřebovali sdělit něco důvěrného), se odráží ve způsobu, jakým autorka užívá cizí jazyky v rámci hebrejského textu, i v tom, že má k hebrejštině relativně nezaujatý vztah.¹⁶³ To možná vysvětluje i jistou odtažitost, která je z některých jejích textů cítit. Nevýhodou užívání cizích slov či celých frází u naší autorky je, že je používá značně nekonsistentně, což celkový dojem textu ruší. Například v povídce *Singapur-Frankfurt* (סינגפור-פרנקפורט)¹⁶⁴ používá totéž slovo nejprve hebrejsky a pak hned anglicky, dále přepisuje anglické slovo hebrejským písmem a hned následuje slovo anglické, tedy latinkou. Je velmi těžké určit, podle jakého klíče se autorka rozhoduje užít přepis, cizí slovo anebo slovo hebrejské. Vzhledem k jejímu zaujetí jazykem je také možné, že se v podtextu skrývá kritika přetrvávajících nedůsledností jazykového úzu, k nimž přepis cizích slov včetně vlastních jmen patří.

Jiným sporným bodem je vkládání hebrejských i cizojazyčných frází do úst cizinců či rodilých mluvčích: *Ata jodea, šaala oti be-anglit* (אתה יודע שאלה אותי באנגלית, Víte? Ptala se mě anglicky) – z hlediska vnitřní logiky textu by po této větě měly všechny další repliky mít tutéž formu. To se zde neděje, neboť následují fráze v originálním znění, v tomto případě anglicky: *Can I kiss you? Why not.*¹⁶⁵ Podobně je tomu i v povídce *Taalumat rašej chazirim* (תעלומת ראשי החזירים, Záhada prasečích hlav).¹⁶⁶ Naproti tomu v krátkém textu nazvaném *Omi pe šorl* (אומי פה שורל, Má matka je v práci)¹⁶⁷ jsou všechny arabské věty opoznámkovány a pod čarou přeloženy.

Nedostatkem uvedeného způsobu vyjadřování je – kromě narušení plynulosti textu – to, že se čtenář ve změti takovýchto segmentů ztrácí, navíc tato metoda obohacování textu není v současné době ničím novým, obzvláště ne v moderní mluvené hebrejštině, která překypuje nejrůznějším cizojazyčným výrazivem ruštinou počínaje a jidiš konče.

Specifickou formou jazyka, který naše autorka používá, je tzv. *safa raza* čili úsporná řeč. Castel-Bloom svou volbu popisuje následovně: *Začala jsem psát v osmdesátých letech a hledala jazyk, který by odrážel realitu. Věděla jsem, že každé slovo musí být přesné, cítila*

¹⁶³ Dobrým příkladem takového pohledu na hebrejštinu je povídka *Gšarim* (גשרים, Mosty, Castel-Bloom, עם אורז, לא מתוכחים, s. 171–178), kde je hlavním tématem hovorový jazyk, hybridní či gramaticky nesprávné formy, a jejich užívání v běžném životě. Vše je líčeno výsměšnou formou.

¹⁶⁴ Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 84–91.

¹⁶⁵ *K-še-ha-Kineret chalaka kmo rei ejch ešar lihjoť acbani* (Když je Genezaretské jezero hladké jak zrcadlo, jak je možné být podrážděný), Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 18–19.

¹⁶⁶ Castel-Bloom, עם אורז לא מתוכחים, s. 61–90; Castel-Bloom, סביבה עוינת, s. 61–92.

¹⁶⁷ Castel-Bloom, עם אורז לא מתוכחים, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 9–11; Castel-Bloom, עם אורז לא מתוכחים, s. 113–118.

*jsem potřebu říci věci pregnantně, úsečně a zhuštěně [...] když jsem začala psát, byla jsem jako všichni sionisté, ignorovala jsem minulost a užívala skutečnou, současnou hebrejštinu.*¹⁶⁸

Dovolme si nyní krátký exkurs do problematiky tohoto typu literárního jazyka. Styl zvaný *safa raza* (úsporná řeč) se rozvíjí v osmdesátých letech a svého vrcholu dosahuje v letech devadesátých. Autoři, kteří tento typ literárního jazyka užívají, se narodili kolem roku 1967 anebo těsně po něm. Raz Joven označuje ve svém článku *Ha-safa ha-raza meta* (השפה הרזה מתה, Úsporná řeč je mrtvá)¹⁶⁹ za jeho „zvěstovatelku“ právě Orly Castel-Bloom. Tomu oponuje Gadi Taub, který za průkopnici tohoto stylu považuje Ofru Riesenfeld.¹⁷⁰ Joven dodává, že Castel-Bloom nelze považovat za typickou představitelku, protože její řeč je příliš autonomní a intimní.

Na počátku devadesátých let se *safa raza* (úsporná řeč) proměňuje na žurnalistický styl jazyka, jednoduchý, carverovský. Charakteristické je „zesvětštění“ ortodoxního literárního jazyka, redukce úhlu pohledu, což jsou prvky, které vytvořily jasnou alternativu k izraelskému paradigmatu danému A. Ozem a A. B. Jehošuou. Nisim Kalderon k tématu podotýká, že spisovatelé této vlny nechápou hebrejštinu jako bohatý jazyk, ale jako překážku při líčení reality. Záměrem je totiž dosáhnout té nejčistší roviny jazyka, která by byla osvobozena od světa minulých asociací. Menachem Ben tvrdí, že upřednostňování tohoto typu literárního jazyka je nesmyslné, protože každý text s sebou přináší styl, který mu nejlépe odpovídá. Podle Bena může být *úsporné* výrazem pro *nedostatek talentu*.¹⁷¹

Safa raza (úsporná řeč) je tedy takový způsob psaní upřednostňující prostý slovník a elementární sloh, jinak totiž vzniká nebezpečí, že slova překrouťí skutečnost tak, jak ji vidí autor. Bohatá řeč totiž předpokládá i takový svět. Úsporná řeč se naopak snaží ukázat skutečnost takovou jaká je – pragmatickou a neuspořádanou. Kromě nedůvěry v jazyk je pro tento typ literární řeči charakteristická i absence perspektivy.

Gabriel Moked ospravedlňuje současné odmítnutí tohoto literárního jazyka kvůli tomu, že byl časově omezenou pouliční šenkinskou variantou¹⁷² a podcenil potenciál čtenářů i autorů samotných; dokonce podcenil i postmoderní styl, se kterým se identifikuje. Úsporná řeč je podle Mokeda vhodná jako možnost, nikoli jako hlavní metoda. Šimon Adaf Mokeda

¹⁶⁸ Lee, North Tel Aviv star.

¹⁶⁹ JOVEN, Raz. השפה הרזה מתה. Maariv. [online]. 23. 5. 2003. [cit. 2008-1-7]. Dostupný z WWW: <http://www.nrg.co.il/online/archive/ART/481/820.html> (dále citováno jako Joven, השפה הרזה מתה).

¹⁷⁰ Ofra Riesenfeld vyrůstala v Afule, ve svých třiceti letech se přestěhovala do Tel Avivu. Studovala grafiku na akademii Becalet v Jeruzalémě a také francouzštinu a filozofii na Hebrejské univerzitě. Studia nedokončila. V současnosti pracuje jako editorka kulturních příloh a sloupkařka v různých denících. Datum jejího narození není uvedeno. Viz Taub, המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל, s. 145.

¹⁷¹ Joven, השפה הרזה מתה.

¹⁷² Ulička Šenkin a ulice k ní přilehlé se staly centrem umělců a duchovně orientovaných obyvatel Tel Avivu.

doplňuje: *Jak dlouho je možné mluvit o něčem a přitom nic neříct?* [...] Nyní se nacházíme v přechodném období, dnes je psaní literárnější.¹⁷³

Vraťme se ale k Orly Castel-Bloom. Její inovátorství na jazykovém poli ve svém výsledku vede k dalšímu problematickému bodu, totiž že autorka má určitou *tendenci zamilovávat se do vlastních jazykových kreací a opomíjí fakt, že čtenáře neustálé opakování stejných věcí nudí*.¹⁷⁴ Kritika zde uvádí nejvýraznější příklad takového pohrávání s jazykem, a to hříčku s anglickým slovesem „to live“. Najdeme ji v povídce Singapur-Frankfurt. *Zeptala jsem se ho, co dělá, a on řekl, že žije v Bangkoku, bydlí v Anglii a rodinu má v Holandsku. Němka se rozesmála. Jeho odpověď ji pobavila a řekla, že ona bydlí v Taipě, žije v Německu a její rodiče jsou v Americe [...] „Proč to nedáte tamté, co sedí po vaší pravici?“ zeptala jsem se ho potichu. „Protože na tu se nemohu spolehnout,“ řekl. „Člověk, který bydlí na jednom místě a žije na jiném... uznejte sama. Kde bydlíte vy?“ „V Tel Avivu.“ „A kde žijete?“ „V Tel Avivu.“ Neřekla jsem mu, že žiji v jedné ulici a bydlím v jiné.*¹⁷⁵ Celá konverzace se odehrává v letadle a v angličtině, o čemž svědčí textová vsuvka „crazy“ zaznamenaná latinkou. Pro anglické „to live“ existuje v hebrejštině ekvivalent *lagur* (לגור, bydlet) a také *lichjot* (להיות, žít). V angličtině výše přeložené věty nedávají nejmenší smysl, což je zdrojem textového gagu, kterého si ale mnoho čtenářů nepovšimne. Kromě výše zmíněného anglického slova „crazy“ je totiž povídka v hebrejštině, kde má střídání obou sloves svou vnitřní logiku, a tak se nad tím čtenář příliš nepozastaví. Opakování podobných frází, např. *přání hrdiny kolu, nikoli dietní ani pepsi*,¹⁷⁶ sice najdeme, ale to již není nijak zvlášť výrazné.

Pomocí určitého typu jazyka či obratu vyjadřuje na některých místech i ironii, například v povídce *Šeela šel ha-majim* (שאלה של המים, Otázka vody)¹⁷⁷ používá literární obrat *ajeka* (איכה) – v češtině by tomuto výrazu odpovídalo nejspíše lehce archaické *kdeže* – a doplňuje posměšný komentář: *Zeptala se o něco prostším jazykem*.¹⁷⁸ Kdyby byla celá povídka napsána v obdobném duchu, tedy vyšším spisovným jazykem, pak by tato poznámka zůstala nepovšimnuta. Jazyk pojednávání povídky je ale civilní. Tato věta navíc nehraje v příběhu žádnou roli ani není nijak spojena se zápletkou či některou z postav, o to zřetelnější je hra s jazykem, která – vzhledem k významu pro zápletku – může působit i samoúčelně.

Ironie je většinou součástí děje, jako je tomu například v již výše zmíněné povídce *K-še-ha-Kineret chalaka kmo rei ejch ešsar lihjot acbani* (כשהכנרת חלקה כמו ראי איך אפשר להיות)

¹⁷³ Joven, השפה הרזה מתה.

¹⁷⁴ Keger; Kronochski; Melcar; Kalderon, שלוש שיחות על רדיקלים חופשיים, s. 89.

¹⁷⁵ Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 86–87.

¹⁷⁶ Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 88; 113.

¹⁷⁷ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 105–120.

¹⁷⁸ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 107.

עצבני, Když je Genezaretské jezero hladké jak zrcadlo, jak je možné být podrážděný), v níž hlavní hrdina polyká jistý prášek a vydává se se svou novou japonskou přítelkyní na jezero, kde jejich společný rozhovor vrcholí podivným požadavkem hlavního hrdiny, aby si Japonka vystoupila. Ironická je i poznámka o dětech: „*Jste ženatý?*“ *zeptala se.* „*Ano. Mám tři malé děti. Dva z nich jsou samurajové.*“ „*Opravdu?*“ *divila se. Potřásl jsem hlavou.*¹⁷⁹ Intenzita tohoto výroku je ještě zvýšená tím, že o hrdinově rodinné situaci vůbec nic nevíme, takže může jít i o paradox.

Paradoxní vyjádření můžeme najít i v jakoby mimochodem pronesených poznámkách, například v již výše zmíněné povídce *Ha-iša še-kaf jada nitkea be-tevat doar* (Žena, jejíž ruka uvízla ve schránce na dopisy), kde se dozvídáme, že *jednoho jasného dne ženě spadnou klíče od schránky do louže a ona už je nenajde*,¹⁸⁰ máme tak nejen protiklad jasného dne a louže, která předpokládá déšť, ale také zřejmou velikost a hloubku louže, ze které hrdinka nedokáže klíče vylovit.

Na jiných místech používá Castel-Bloom slovní hříčky, jako například v povídce *Ha-iša še-chipsa walkie talkie* (Žena, která hledala vysílačku),¹⁸¹ kde hrdinka nazývá pouličního prodejce *sini cini* (סיני ציני) – cynický Číňan.¹⁸² Těchto míst však není mnoho, povětšinou je ironie vyjádřená ve větším textovém úseku, nejen v jediném obratu, slovní hříčce či větě.

I slang se stává jedním z charakteristických jazykových nástrojů, se kterými Castel-Bloom pracuje. Armádní či pouliční slang dnes téměř neodmyslitelně patří k literární tvorbě, především jde-li o mladé autory. Castel-Bloom ale kombinuje slangové výrazivo s naprosto protikladnou slovní zásobou, takže její text je někdy mozaikou složenou z různých jazykových vrstev. Například v povídce *Pitron zmani* (פתרון זמני, Přečasná řešení)¹⁸³ máme vedle sebe slangové *klasa* (קלסה, totéž co v češtině) a spojení *jafe toar* (יפה תואר, pěkného vzhledu),¹⁸⁴ které naopak patří k vyššímu jazykovému úzu.

Na závěr našeho pojednání o jazyce Orly Castel-Bloom ještě poznamenejme, že naše autorka nemá tendenci k neologismům a v celé její povídkové tvorbě se tyto formy vyskytují zřídka, jako příklad uveďme třeba sloveso *lehizdangef* (להיזדנגף),¹⁸⁵ které je vytvořeno od

¹⁷⁹ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 20.

¹⁸⁰ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 53.

¹⁸¹ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 45–50.

¹⁸² Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 47.

¹⁸³ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 43–52.

¹⁸⁴ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 43.

¹⁸⁵ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 35.

vlastního jména Dizengoff,¹⁸⁶ současného lokálního určení, pro jehož překlad jsme v povídce *Ha-iša še-heedifa lechapes ochel* (האשה שהעדיפה לחפש אוכל), Žena, která dávala přednost hledání jídla)¹⁸⁷ zvolili nejbližší možné spojení *poflakovat se po ulici Dizengoff*. Dodejme ještě, že neologismus *lehizdangef* následuje za infinitivním tvarem *lehištazef* (להשתזף, opalovat se), což vytváří vokalickou hříčku.

Jiným příkladem je povídka *Ha-iša še-racta laharog mišehu* (אישה שרצתה להרוג מישהו), Žena, která chtěla někoho zabít),¹⁸⁸ kde si hlavní hrdinka představuje, jak střelí do nějakého tlustého člověka: *Přemýšlela nad tím, že chce svírat revolver, že vedle ní bude sedět kolie s jazykem vyplazeným ven a že toho tlust'ocha střelí do břicha a že mu kulka vyletí druhou stranou, jako když člověk pouští věci jedním uchem tam a druhým ven... ta kulka, která zabije tlust'ocha – potrhá mu alespoň pár vnitřností, řekněme, že dojde k znovu uspořádání spodní části jeho břicha, restauraci, reorganizaci, reformě, přeorání celého systému, overallu, dezorganizaci [...].¹⁸⁹ Redundance cizích i smyšlených slov – například pro výraz dezorganizace *de-evarizacia* (דה-איבריזציה), přičemž hebrejský termín *evar* (איבר) znamená orgán lidského těla, je použito hebrejského neologismu, zatímco pro výraz reorganizace je použito pohebrejšťelého anglistmu – na tomto místě ještě zvyšuje absurditu celého aktu.*

¹⁸⁶ Meir Dizengoff byl zapálený sionista původem z Ruska. V roce 1905 imigroval do tehdejší Palestiny a usadil se v Jaffu. Byl jedním z iniciátorů založení města Tel Aviv, jehož prvním starostou se stal v roce 1921 (–1925), podruhé byl do této funkce zvolen 1928 (–1936). Dnes jeho jméno nese jedna z hlavních ulic Tel Avivu.

¹⁸⁷ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 33–37; Castel-Bloom, עם אורז לא מתוכחים, s. 127–132. V češtině vyšlo v překladu Terezy Černé. CASTEL-BLOOM, Orly. Žena, která se vydala hledat jídlo. In *PLAV*. Praha: 2009, 5, s. 9–12.

¹⁸⁸ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 39–44; Castel-Bloom, עם אורז לא מתוכחים, s. 133–138. V češtině vyšlo v překladu Hany Ulmanové. CASTEL-BLOOM, Orly. Žena, která chtěla někoho zabít. In *HOST*. Brno: 2004, 09, s. 71.

¹⁸⁹ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 41.

2.1.3 Osoby a obsazení

Hrdina Orly Castel-Bloom je často bezejmenný, což vyvolává pocit naprostého odcizení tohoto hrdiny a čtenáře a současně marginalizuje jeho význam, jako by vůbec personalita charakterizovaná specifickými atributy té které postavy nebyla pro příběh samotný důležitá. V některých případech je tato inferiorizace hrdiny dovedena až do krajnosti, jako je tomu v povídce *Tijul be-chek ha-teva* (טיול בחיק הטבע, Procházka v lůně přírody),¹⁹⁰ kde je hlavní hrdinka charakterizována jako: *Není důležité kdo, hlavně, že to byla jedna, které bylo třicet let*¹⁹¹ anebo jde prostě jen o ženu jako v případě série povídek *Ha-iša še-...* (Žena, která...)¹⁹² či anonymního mužského hrdinu popsaného pouze jako *jeden muž*.¹⁹³

Poněkud přístupnější variantou je hrdina mající alespoň jméno, ale je stále obecněji popsán: *Jeden Izraelec, Giora, jel domů do hor [...]*.¹⁹⁴ Podle Josefa Orena *tento popis znemožňuje psychologicko-sociologicko-ideovou výstavbu postavy, hrdina se „nepřáteli“ se čtenářem a nezpůsobuje mu příjemné prožitky, ale nese na svých bedrech zápletku, která čtenáře vytrhne z jeho klidu. Ve všech příbězích dovádí autorka realitu do extrému, a to v různých dávkách*.¹⁹⁵

Na tomto místě je třeba podotknout, že v autorčině povídkové tvorbě nechybí ani specifické pojmenování hrdiny, které je současně nomen omen. Uvedme například hrdinu povídky *Pitron zmani* (Dočasné řešení),¹⁹⁶ který je popsán jako úspěšný mladý muž a nese příjmení Bravo, nebo hrdinu stejnojmenné povídky *Heathcliff* (התקליף),¹⁹⁷ což je zřejmý odkaz k románu *Na větrné hůrce* anglické spisovatelky Emily Brönte, kde se jedná o nespoutaného romantického hrdinu oplývajícího temnými stránkami, inteligencí a chladem. Tento popis se očividně vztahuje i na našeho hrdinu, o kterém se z textu nedozvídáme příliš mnoho, dokonce ani to, zda je skutečný, či vysněný.

¹⁹⁰ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 129–133.

¹⁹¹ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 129.

¹⁹² Série pěti po sobě jdoucích povídek ve sbírce סיפורים בלתי-רצוניים: *Ha-iša še-heedifa lechapes ochel* (האשה האשה שחיפשה ווקי, Žena, která dávala přednost hledání jídla), s. 31–38; *Ha-iša še-racta laharog mišehu* (אישה האשה שחפשה ווקי, Žena, která chtěla někoho zabít), s. 39–44; *Ha-iša še-chipsa walkie talkie* (האשה שחפשה ווקי, Žena, která hledala vysílačku), s. 45–50; *Ha-iša še-kaf jada nitkea be-tevat doar* (האשה שכף ידה נתקעה בחיבת, דואר, Žena, jejíž ruka uvízla ve schránce na dopisy), s. 51–56; *Ha-iša še-jalda teomim ve-asta bušot* (האשה שילדה, Žena, která porodila dvojčata a dělala ostudu), s. 57–62. Dvě povídky jsou publikovány i ve sbírce עם אורז לא מתווכחים: *Ha-iša še-heedifa lechapes ochel* (Žena, která dávala přednost hledání jídla), s. 127–134; *Ha-iša še-racta laharog mišehu* (Žena, která chtěla někoho zabít), s. 133–138.

¹⁹³ Např. povídka *Subjudicia* (Subjudice), רדיקלים חופשיים, s. 129–135.

¹⁹⁴ *Avanim* (Kameny), רדיקלים חופשיים, s. 28–33.

¹⁹⁵ Oren, קפקא לעניים, s. 11.

¹⁹⁶ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 43–52.

¹⁹⁷ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 121–128; Castel-Bloom, עם אורז לא מתווכחים, s. 29–36.

Pokud bychom hledali nějaké obecné vyjádření, můžeme říci, že castel-bloomovský hrdina je anonymní či blíže charakterizovaný jménem anebo popisem, je jistým způsobem odtržený od reality a ztracený ve vlastním životě, ať již vlastním přičiněním, anebo souhrou okolností, či spojením obou faktorů. Je uvězněný ve vlastním světě, ze kterého nenachází úniku.

V autorčiných raných povídkách se ještě hrdinové chovají reálně, v jejich fikční skutečnosti fungují přírodní zákony a existuje určitý manévrovací prostor, který je vzhledem k představivosti a fantazii skrytý. V jejích pozdějších krátkých prózách převládá představivost nad skutečností, vnitřní a vnější svět, který hrdinové zakoušejí, bývá až diametrálně odlišný.

Jak již bylo výše řečeno, autorka ruší v některých povídkách etické dimenze. Toto platí i pro hrdiny, ani oni sami neoplývají přílišnými etickými hodnotami, neváhají mezi různými etickými možnostmi ani nepocítují etickou odpovědnost, žijí pouze přítomností, pasivní život bez povědomí o minulosti a budoucnosti.¹⁹⁸ Toto Orenovo tvrzení ohledně autorčiny sbírky *Radikalim chofšim* (Volné radikály) se ovšem nedá aplikovat na veškerou její tvorbu, ačkoli se s tímto fenoménem setkáváme i nadále.

Opáčným případem je například povídka *Eš ktana* (שא קטנה, Ohýnek)¹⁹⁹ či povídka *Lo rachok me-merkaz ha-ir* (Nedaleko od centra města).²⁰⁰ V obou se hlavní hrdina snaží hájit jisté hodnoty, které mají všeobecnou platnost. V prvním případě na sebe hrdina bere úlohu detektiva, aby vypátral krádež v rodinném kruhu a učinil spravedlnosti zadost. V druhé povídce jde o požadavek přiměřeně slušného oděvu v blízkosti synagogy: „*Ted' už se nebudeš moct doma procházet nahý,*“ řekl jí Avišaj v legraci. *Ale Dalia, která nemá ráda, když jí říkají, co má dělat, ani v legraci, ani vážně, zkrivila tvář a řekla: „Tak to prrr. Budu si dělat co chci a komu se to nelíbí, tak ať se nedívá.“* [...] *Měla na sobě tílko, ale bez podprsenky, a spodní kalhotky, které sotva něco zakrývaly. „Proč se tu takhle producíruješ?“ zeptal se jí* [...] „*Co to má znamenat?*“ [...] „*Nic sis neoblékla? Žádal jsem tě, aby sis na sebe něco vzala.*“ [...] *prosil ji, ať na sebe hodí nějaký hadr, protože nemůže snést, že by se její odhalené a ne-tak-moc-čisté tělo mělo takhle vystavovat vedle synagogy.*²⁰¹

Posledním příkladem je povídka *Ha-iša še-racta laharog mišehu* (Žena, která chtěla někoho zabít), ve které se hlavní hrdinka dostává k etickým úvahám v souvislosti s touhou někoho zabít: *Ta žena si myslela, že svět patří jejímu otci a že pokud si opravdu nebude moct*

¹⁹⁸ Oren, קפקא לעניינים, s. 10.

¹⁹⁹ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 7–20.

²⁰⁰ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 21–42; Castel-Bloom, עם אורז לא מתוכחים, s. 7–28. V češtině povídka vyšla v antologii Plus mínus v překladu Silvie Singerové. CASTEL-BLOOM, Orly. Za zdí. In Plus mínus: antologie izraelských povídek. Praha: Argo 2006, s. 89–106.

²⁰¹ Castel-Bloom, עם אורז לא מתוכחים, s. 14–26.

*pomoci, může nějakého tlustocha zabít. Ale brát zákon do vlastních rukou se nesmí. Existuje mnoho filmů a knih [...] hlavně Starý zákon; jsou ještě další knihy, ale Starý zákon strčí všechny do kapsy [...].*²⁰² Zde máme jasnou narážku na šesté přikázání Desatera – Nezabiješ!

Faktem, který je třeba ještě v rámci tohoto paragrafu uvést, je autorčina tendence obsazovat do role hlavního či vedlejšího hrdiny spisovatele či novináře. Tento jev není ničím neobvyklým, nicméně u Orly Castel-Bloom je poměrně častým,²⁰³ a tudíž mnohem viditelnějším. Možná i proto, že jistá část jejích hrdinů je anonymních, určitá identita hrdinů ostatních tak budí větší pozornost.

²⁰² Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 42.

²⁰³ Viz *Recach* (רצח, רדיקלים חופשיים, s. 34–41): hlavním hrdinou je překladatel, vedlejší role hrají kanadský spisovatel a jazyková korektorka; *Emancipacia* (אמנציפציה, Emancipace, רדיקלים חופשיים, s. 42–59; עם אורז לא מתווכחים, s. 233–258): zde se hlavní hrdinka po životních peripetiích dostává do Vatikánu, kde nejprve působí jako překladatelka z latiny a posléze začíná psát vlastní teologické texty; *Hiluch šiši* (הילוך שישי, Šestý převod, רדיקלים חופשיים, s. 76–83): líčí trampoty spisovatele na literárních kongresech; *Subjudicia* (Subjudice, רדיקלים חופשיים, s. 129–135): hrdinčina profese je charakterizována slovy: *slyšel, že dokážu psát, řekli mu, vyprávěli mu a on o mně také četl v novinách* (s. 130); *Jeled pele* (ילד פלא, Zázračné dítě, סביבה עויינת, s. 111–128): hlavním hrdinou je známý novinář, který se kvůli jisté aféře rozhoduje podstoupit plastickou operaci, aby ho nikdo nepoznal; *Elef šekel le-sipur* (אלף שקל לסיפור, Tisíc šekelů za příběh, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 23–30; עם אורז לא מתווכחים, s. 119–126): i zde se hlavní hrdinka jmenuje stejně jako samotná spisovatelka a hledá práci v novinách: *představila jsem se plným jménem, tak dlouhým, směšným [...] jsem Orly, troska* (s. 25–26); *Neřilato* (נפילתו, Jeho pád, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 87–100; עם אורז לא מתווכחים, s. 139–150): zde se spisovatel neustále pře s kritikem svých děl; *Ha-soferet ke-zonat cameret* (הסופרת כזונת הצמרת, Spisovatelka jako špičková prostitutka, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 109–114; עם אורז לא מתווכחים, s. 159–164): posměšná alegorie na osud autora, z něhož není úniku. Hlavní hrdinka – úspěšná a krásná spisovatelka – je i po tragické autonehodě „nucena“ dále psát, neboť když se jí dýchne na krk: *ruka začne sama psát a vagina produkovat žlutou tekutinu, která nevoní po růžích*.

3.1.4. Místo a čas

Místem děje bývá zpravidla nějaké všeobecně známé místo, které nevyžaduje žádné bližší určení: činžovní dům,²⁰⁴ škola,²⁰⁵ ulice,²⁰⁶ obchodní centrum,²⁰⁷ kavárna²⁰⁸ či kupříkladu letadlo.²⁰⁹ Nedá se říci, že se u Orly Castel-Bloom projevuje jednoznačná tendence umisťovat zápletky výhradně do Izraele anebo do zahraničí.²¹⁰ Nedává ani přednost anonymnímu místu před místem určitým. V tomto případě je poměr sil více méně vyrovnaný.

V mnoha příbězích není sice místo děje jasně označeno, nicméně je zřejmé, že jde pravděpodobně o Tel Aviv.²¹¹ Cvia ben Josef Ginor k tomu dodává, že Orly Castel-Bloom: [...] *prezentuje Tel Aviv a okolí ve stejné míře jako „jakékoli místo“*. *Nejedná se o utopii, jejíž významem je „žádné místo“, ani o eutopii, což je dobré místo, ani o intopii, vnitřní místo, ale o místo jakékoli, které je současně jakýmkoli časem, vnitřkem i vnějškem, městem i vesnicí.*²¹²

S časem nakládá Castel-Bloom podobně, najdeme u ní čas děje přesně určený i naprosté bezčasí. Většinou je čas časem reálným (velmi časté je výhradní užívání přítomného času), autorka zachovává logickou posloupnost, i když kombinuje současný čas děje s retrospektivou, nenajdeme u ní žádné nelogické časové „skoky“.

Jsou povídky, kde je plynutí času současně užito jako prvek stupňování napětí a příchodu neodvratné události, jako je tomu například v povídce *Joman* (יומן, Deník):²¹³ *V osm ráno jsem se podívala na hodiny a bylo osm. V půl desáté jsem se podívala na hodiny a bylo půl desáté. V jedenáct dopoledne jsem se podívala na hodiny a bylo za deset minut jedenáct. V poledne jsem se podívala na hodiny a bylo za dvacet minut dvanáct. Jednu hodinu po poledni jsem se podívala na hodiny a bylo dvacet minut po dvanácté. Ve čtyři odpoledne*

²⁰⁴ Např. *Ha-mesiba*, (המסיבה, Párty) Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 146–151.

²⁰⁵ Např. *Ha-ot ha-anglit m*, (Anglické písmeno m) Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 152–153.

²⁰⁶ Např. *Radikalim choššim*, (רדיקלים חופשיים, Volné radikály) Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 92–126; Castel-Bloom, עם אורו לא מתווכחים, s. 259–290.

²⁰⁷ Např. *Passive Agressive*, (Pasivně agresivní) Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 136–139; *Machširej ktiva* (מכשירי כתיבה, Psací potřeby), Castel-Bloom, סביבה עוינת, s. 41–48.

²⁰⁸ Např. *Subjudicia* (Subjudice), Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 129–135.

²⁰⁹ *Singapour-Frankfurt* (סינגפור-פרנקפורט), Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 84–91.

²¹⁰ Jsou určité lokality, které se vyskytují ve více povídkách, jako například Francie, nicméně z tohoto faktu se nedá vyvozovat závěr, že autorka má sklon uvádět místa, jež jsou jakýmkoli způsobem spojena s ní samotnou, protože například do Egypta, odkud pochází její rodina, umisťuje pouze jediný povídkový příběh.

²¹¹ Jako například v povídce *Ha-iša še-heedifa lechapes ochel* (Žena, která dávala přednost hledání jídla) (Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 31–38; Castel-Bloom, עם אורו לא מתווכחים, s. 127–132), kde hlavní hrdinka putuje Izraelem ve snaze najít něco k snědku: *Hodinu a půl čekala na stop, ale po silnici projížděly jen nákladáky s výzbrojí pro vojáky na dvou hlavních frontách – na východě a na západě. Nakonec přijelo jakési auto značky Mini minor '75 a uvnitř kibucník, který utekl před pracemi v kuchyni do velkoměsta, aby se opaloval a poflakoval po ulici Dizengoff.* (s. 35) Ačkoli zde nezaznívá jméno města a ulice Dizengoff je téměř v každém trochu větším izraelském městě, čtenář znalý reálií si automaticky vybaví rušnou ulici Dizengoff v centru Tel Avivu s nejrozličnějšími obchody a kavárnami.

²¹² Bar-El; Švarc; Hess, מאמרים מוגשים לגרשון שקד – ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה – s. 356–357.

²¹³ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 65–78.

jsem se podívala na hodiny a bylo dvacet minut po dvanácté. I ve čtvrt na šest, když jsem se podívala na hodiny, bylo dvacet minut po dvanácté. Hodiny pořád tikaly, srdce se smršťovalo a roztahovalo v rovnoměrném rytmu. V deset večer jsem usnula. Ve dvě v noci někdo klepal na dveře. Dělal jsem, že neslyším. Ten někdo klepal dál. Vstala jsem a otevřela dveře. Nikdo tam nebyl. Nemohla jsem dál spát, protože jsem se bála. Ve tři v noci někdo znovu klepal na dveře. Neotevřela jsem. Ani kdyby řekli „květiny“, „telegram“ nebo „soused“, tak bych neotevřela. Už mě ty jeho triky nebaví [...] řekl: „Ted’ jsem se vrátil z Beer Ševy. Zabil jsem Bony.“²¹⁴

²¹⁴ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 67–77.

3.1.5. Tematické okruhy a motivy

Dílo Orly Castel-Bloom se vyznačuje částečnou nepostižitelností motivů, jejich neohraničeností či nedořečeností a množstvím narážek. Uvedme například povídku *Šifra* (שפרה),²¹⁵ kde hrdinčina anémie kontrastuje s barvou tapet, jejichž popisem začíná celý příběh: *Tapety byly červené a ženské tělo [...] jednačtyřicetileté a zanedbané [...] prsty loupaly pomeranč. Oranžová šťáva stekla po prstech a naplnila bílou dlaň. Bílou, protože má anémii.*²¹⁶ Červená barva i šťavnatý pomeranč tu symbolizují život a vitalitu, kterých se hlavní hrdince, jak se dozvídáme v samém závěru prvního odstavce, nedostává.

Jedním z hlavních témat, které je implicitně obsaženo v té či oné míře v každé z autorčiných povídek, je téma odcizení a s ním spojená komunikace. Castel-Bloom k tomu podotýká: *Pokouším se hledat komunikaci. Osobně se mi nedaří ji jednoduše navazovat.*²¹⁷ To je zřetelné obzvláště v těch povídkách, jejichž tématem jsou užší mezilidské vztahy, hlavně rodinné či partnerské; právě tento typ vztahu stojí v centru většiny její tvorby.

Dalším motivem objevujícím se skoro v každém příběhu je smrt, což Castel-Bloom odůvodňuje následovně: *Věděla jsem, že otec brzy zemře a že to nemohu zastavit ani tomu čelit. To je důvod, proč každý příběh obsahuje smrt. Ujistila jsem se, že v každé povídce někdo zemře.*²¹⁸ Toto tvrzení se kontextuálně vztahuje na autorčinu první povídkovou sbírku *Lo rachok me-merkaz ha-ir* (Nedaleko od centra města), dá se ale aplikovat i na podstatnou část její další tvorby. V každém případě je třeba je trochu poopravit, neboť v některých povídkách je smrt v té či oné formě pouze zmíněna, například v úvodním titulu *Eš ktana* (Ohýnek),²¹⁹ kde hlavní hrdina v zoufalství pronáší: *Sbírám věci patřící miminku, které jsou rozházené po pokojí, rozhodují se s ní rozvést a odjet do Londýna studovat muziku. Anebo dokonce myslím, že spáchám sebevraždu.*²²⁰ Kromě tohoto výroku ovšem v celé detektivně laděné povídce nikdo nezemře. Stejně tak v dalších dvou příbězích²²¹ z celkových deseti povídek téže sbírky.

²¹⁵ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 53–64.

²¹⁶ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 53.

²¹⁷ REUVENI, Jotam. חיים על קו לא קיים. *Jediot achronot*. 5. 8. 1987, s. 4 (dále citováno jako Reuveni, חיים על קו לא קיים).

²¹⁸ Lee, North Tel Aviv star.

²¹⁹ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 7–20.

²²⁰ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 20.

²²¹ *Šifra* (שפרה), Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 53–64; *Tijul be-chek ha-teva* (טיול בחיק הטבע), Procházka v lůně přírody), Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 129–133.

Pochybné jsou pak další dva příběhy, kde se smrt dá s jistotou předpokládat, neboť pozadím jednoho je válka²²² a ve druhém²²³ nachází hlavní hrdinka v písku na pláži lidskou lebku. Jak jsme ale již výše poznamenali, objevuje se tento motiv i v dalších autorčiných sbírkách, a to v nejrůznějších podobách – zabití, vražda i sebevražda, které v některých případech dosahují extrémní podoby.

Jmenujme alespoň povídku *Misderon car* (מסדרון צר, Úzká chodba),²²⁴ kde se z líčení hlavní hrdinky postupně dozvídáme o smrti jejího přítele: *Tři roky jsme byli spolu. Pomaličku, jak říká jeho matka, jsem z něj vysávala krev. Byl zvyklý na její jídlo a já mu nevařila vůbec. Zezačátku se mě snažil vytáhnout, že se půjdeme najíst k jeho matce alespoň třikrát týdně, jedno normální jídlo, předkrm, hlavní chod a moučník, ale já mu řekla, že jen přes mou mrtvolu půjdu někam, kde je jídlo, které za prvé neznám a nevím, co přesně obsahuje, a za druhé chci jít v létě k moři v bikinách a nezůstat zavřená doma se všemi těmi špeky. Ale jestli tolik chce jít k matce, ať jde, já se nezlobím [...] dvakrát třikrát šel, když se vrátil, neřekl, co se tam dělo. Od té doby nám jeho matka přestala telefonovat a zvat nás [...] vysvětlila jsem mu, že během svého života neplánuji moc jíst. Vysvětlila jsem mu, že hrozně snadno tloustnu a těžko odolávám koláčům a chutným jídlům a že u mě doma jsou jen rajčata a zelená paprika [...] také jsem ho nutila mýt si každou chvíli ruce a většinu času, co jsme byli spolu, jsem chodila a dezinfikovala po něm, protože jeden nikdy neví, jaké mikroby mi nosí domů [...] nejdřív se všem mým šílenostem smál, ale postupně jsem ho také nakazila a i on začal procházet bytem s dezinfekcí [...] bolí ho tuhle, bolí ho tamhle, nacházejí mu vřed a ještě další choroby, o kterých kvůli svému problému nemůžu mluvit, a on se vrací k matce na pár posledních měsíců svého života. Nejdříve jsem tam chodila na návštěvy, ale pak, když ztratil vědomí, jsem přestala, protože mě stejně nepoznával. Během posledních dnů za mnou jeho matka poslala sousedku, aby mě zavolala podívat se, co jsem způsobila, na jakého ducha jsem proměnila jejího syna. Když jsem nepřišla, otevřela si na mě hubu a mně se nezdá, že ji někdy zavře.*²²⁵

Vedle hrdinčiny obsese, která je také typickým motivem objevujícím se v nejedné autorčině povídce, se zde máme i další prvek vinoucí se jako červená nit celým dílem Orly Castel-Bloom, a to téma neschopnosti úniku z nastalých životních situací, do kterých se hrdinové dostávají. Cvia ben-Josef Ginor nabízí následující charakteristiku: *Její hrdinové pobíhají jako zmatené myši [...] na rozdíl od laboratorních myší jsou si tyto hrdinové (ženy*

²²² *Heathcliff* (התקליף), Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 121–128; Castel-Bloom, עם אורז לא מתוכחים, s. 29–36.

²²³ *Šeela šel ha-majim* (שאלה של המים, Otázka vody), Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 105–120.

²²⁴ Castel-Bloom, סביבה עויינת, s. 49–54.

²²⁵ Castel-Bloom, סביבה עויינת, s. 53–54.

i muži) vědomi, že není úniku, labyrint postrádá logiku i jakékoli řešení.²²⁶ O problematice logiky jsme již výše hovořili, k pocitu absence řešení je třeba dodat, že se nejedná o absenci pokusů o řešení a tato forma odpovídá črtě či skice ze života hrdiny, která nutně řešení problému obsahovat nemusí.

Toto tvrzení se dá částečně²²⁷ ilustrovat povídkou *Jadajim gdolot* (ידיים גדולות, Velké ruce),²²⁸ kde mají všechny události pevné místo a nevyhnutelně spějí k jedinému bodu – vraždě a následné sebevraždě. Snová rovina příběhu se prolíná s reálnou. Aktéry příběhu jsou tři muži, sousedé (50 let a cca 30 let) a zloděj (17 let). Staršímu sousedovi se zdá sen o ptačím peří padajícím z nebe, lovcích, sopce a loveckých psech, kteří plivou jeho vlastní krev. Po procitnutí, ve čtyři ráno, si sen pamatuje jen matně. Ve stejnou dobu má sen i soused. Zdá se mu o hřbitově a páru doktorů, kteří vytahují mrtvé, aby si s nimi mohli pozůstalí ještě naposledy popovídat. Tato expozice se dá chápat jako předjímání následujících událostí: násilné smrti staršího ze sousedů a truchlení po otci mladšího z obou mužů. V tomto momentě na scénu vstupuje zloděj, který se vloupává ke staršímu sousedovi, tím je osud hrdinů příběhu, částečně naznačený snovými vizemi, zpečetěn: *našel [...] ucházející sumu peněz. Poté co si je všechny vzal, vešel do ložnice, aby se na vlastní oči podíval, komu se to vloupal do bytu. Dotkl se muže a vyděsil se. Na posteli leželo mrtvé tělo majitele bytu [...] pokoušel se vzpomenout si, jak ho zabil. Hledal na něm nějaké známky, ale nic nenašel. Podíval se na vlastní ruce. Byly větší než obvykle. Mladík pochopil: uškrtil jsem tohoto muže vlastníma rukama.*²²⁹

Následuje rozhovor osiřelého souseda se zlodějem, který představuje zlom v celém příběhu, verbalizaci nevyřčeného i zdánlivou logickou a časovou nesrovnalost: *Mladík myslel na mrtvé tělo. „Řekněte mi,“ obrátil se na muže, „za jak dlouho se rozloží mrtvola?“ „Cože?“ zeptal se muž a zbledl. Skoro omdlel. „Za jak dlouho se rozloží mrtvola?“ opakoval mladík svou otázku, ačkoli ji ještě mohl stáhnout. „Ale jak to víte?“ ptal se překvapeně muž. Mladík nepochopil. „Jak víte, co se mi zdálo?“ „Nevím nic,“ řekl mladík a byl zoufalý [...] „Ale i tak budu mluvit,“ začal opět [...] „protože cítím, že Bůh existuje. Je pravda, že se mi stalo, co se mi stalo, ale takový je přece konec každého člověka, nic nového. Také už nebyl mladý. Sice byl mladý na to, aby zemřel, ale kdo jsem já, abych si stěžoval? Je mrtvý. Ted' je mrtvý [...]“ [...] Mladík se vyděsil. Cožpak to není přesný popis muže, kterého zavraždil? Tenhle muž, pomyslel si, o mně ví všechno [...] stál jak přimražený. Bylo mu nade vší*

²²⁶ Bar-El; Švarc; Hess, ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה – מאמרים מוגשים לגרשון שקד, s. 352.

²²⁷ V tomto případě je totiž východisko, i když krajní, nalezeno.

²²⁸ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 79–86.

²²⁹ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 81.

*pochybnost jasně, že ten muž, kterého vlastníma rukama zabil, byl otcem muže stojícího naproti němu. Zadíval se na něj a povšiml si, že jsou si oba skutečně podobní. Sice jej trochu překvapilo, jak to, že již o otcově smrti ví, ale oproti silám působícím ve světě se cítil nicotný [...] obratně vylezl na zábradlí a skočil, po hlavě, jako do bazénu, ve kterém není voda. Muž se na něj překvapeně díval.*²³⁰

Výše zmíněné zdánlivé nesrovnalosti vycházejí ze zlodějova domnění, že jsou oba muži v určitém rodinném svazku. Když se potkávají na balkoně, sirotek se zloděje-vraha vyptává, zda je se starším mužem spřízněný: „*Jste syn jeho bratra nebo něco takového?*“²³¹ Jak by mohl mladý soused vědět o čerstvé smrti vlastního vedle bydlicího otce? Další nesrovnalost v posloupnosti událostí spočívá ve faktu, že starší muž ze svého děsivého snu procitl, což znamená, že by se útočníkovi pravděpodobně bránil, a tak by pro vraha nebylo tak jednoduché na vlastní útok zapomenout. Na první a poslední otázku je možné nalézt odpověď, a dokonce velmi příhodnou. Je možné, že syn se s určitou částí příbuzenstva z otcovy strany nestýkal, a tudíž jej nepřekvapuje, že potkává na balkoně cizího člověka. Také je možné, že starší muž po procitnutí z noční můry opět usnul. Prostřední otázku je možné položit pouze tehdy, přijmeme-li zlodějův předpoklad, že oba muži patří do jedné rodiny. Mnohem patřičnější je ale předpokládat, že zloděje-vraha začalo pronásledovat svědomí a jediného člověka, kterého těsně po činu vidí, podvědomě spojuje se zavražděným. A protože nevidí jiné východisko, skáče.

Další téma, které se v tvorbě Orly Castel-Bloom objevuje, je lidská identita a s ní spojené náboženství. Nedá se říci, že by se u naší autorky daly nalézt povídky s výhradně takto definovanou zápletkou, až snad na dvě výjimky: *Bar micva le-Christopher* (בר-מצווה לכריסטופר, Christopherova bar micva)²³² a *Radikalim chofšim* (רדיקליים חופשיים, Volné radikály).²³³ Hraniční je ještě povídka *Emancipacia* (אמנציפציה, Emancipace).²³⁴ Většinou se u autorky objevují nejrůznější narážky v textu,²³⁵ které se zápletkou nutně nesouvisí. Ještě je třeba dodat, že téma náboženství je u ní, až na jedinou výjimku,²³⁶

²³⁰ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 83–85.

²³¹ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 82.

²³² Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 87–104; Castel-Bloom, עם אורז לא מתווכחים, s. 37–54.

²³³ Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 92–126; Castel-Bloom, עם אורז לא מתווכחים, s. 259–290.

²³⁴ Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 42–59; Castel-Bloom, עם אורז לא מתווכחים, s. 233–250.

²³⁵ Například v povídce *Mekupelet* (מקופלה, Stočená do klubíčka), Castel-Bloom, סביבה עוינת, s. 21–26; Castel-Bloom, עם אורז לא מתווכחים, s. 55–60. Zde se hlavní hrdinka odvolává na společnou identitu ve snaze dovolat se pomoci: *Nemohla jsem jinak, než si šlehnout, ačkoli jsem věděla, že to možná oddělá miminko [...] odplazila jsem se na ulici. Požádala jsem majitele obchůdku, aby mi objednal taxi. Ve čtvrti jsem měla pověst narkomanky, pověst, která je možná správná, ale nedává majiteli Konzumu právo mě ignorovat, když ho žádám, aby mi objednal taxi [...]. „Oba jsme Židé. Správně? Už pro to mi objednejte taxík a pučte zlatku.“ „Pučit zlatku? Vy máte drzost. Jsou také špinaví Židé [...].“ (s. 25)*

²³⁶ Povídka *K-še-ha-Kineret chalaka kmo rei ejch ešar lihjot acbani* (Když je Genezaretské jezero hladké jak zrcadlo, jak je možné být podrážděný) vrcholí fatalistickou výpovědí hlavního hrdiny, která ale může být

omezeno pouze na judaismus a křesťanství, které se do centra autorčina zájmu dostává, protože: *touha po křesťanství se pohybuje v rámci mého tázání se sama sebe coby Židovky.*²³⁷

Začněme posledně zmíněnou povídkou nazvanou *Emancipacia* (Emancipace). Titul v podstatě odpovídá zápletky, i když ne zcela konvenčně, hlavní hrdinka se osvobozuje sama od sebe a od bývalého života, s čímž souvisí i odklon od judaismu: *Všichni o tom mluví. Jde to od jednoho k druhému“ [...] konvertovala jen proto, že jí ve Vatikánu řekli, že nemusí. Sama se rozhodla, že to dotáhne až do konce a konvertovala. Maximálně konvertuje zpátky, myslela si [...] konvertovala v prosinci 95, v té době už pocítila doteky chudoby. Byla ponižována téměř v každém obchodě, protože neměla kreditní kartu a nikdo už nevěřil jejím šekům, ačkoli byli tací, kteří věděli, že ona je ta, která napsala slova k vítězné písni Eurovize [...] v jednom obchodě [...] jí řekli: „Rino, probud' se.“ Od té chvíle se jí zdál okolní svět příliš židovský. I přesto, že byla Židovka, chápala antisemity [...] Průběh byl postupný, nejdřív nesnášela šábesy [...] o purimu pochopila, že je mimo.*²³⁸ Konverze zde není líčena jako jakási purifikace či konečné prohlédnutí a nalezení spásy v jiném náboženském systému, spíše jde o změnu dosavadní identity, dobrovolné vyčlenění se z národa, který si hlavní hrdinky dostatečně neváží, ačkoli jej ve světě proslavila.

Kromě této „ublížené“ emocionální roviny příběhu nechává Castel-Bloom hlavní hrdinku dospět až na šikmou plochu, z níž vede cesta přímo do Vatikánu, kde celá povídka podivuhodně končí. V tomto zřetězení událostí lze vidět modelový příběh člověka, který zůstal sám, zahořklý nezájmem okolí a nakonec podlehl svodu spáchat zločin, po němž ale následuje pokání v podobě konverze ke křesťanství. Tato „ideální verze“ zkaženého a napraveného života v sobě také samozřejmě obsahuje ironický podtext – život většinou nebývá hollywoodským filmem končícím happyendem.

V podobném duchu se nese i závěr, kdy papež navrhuje nastydlé a nepřetržitě kašlající hlavní hrdince jít si sednout na balkon, ze kterého obvykle kyne věřícím, tedy utajenou výtku na adresu těch, kteří ji nedokázali docenit. Jako by říkala: „Vidíte, tady si mě pro mé teologické texty a překlady do latiny skutečně považují.“

Následující povídkou je *Bar micva le-Christopher* (Christopherova bar micva), kde je spor křesťanství–judaismus hlavním předmětem rodinné hádky, jež vrcholí tragickou smrtí jednoho z hrdinů. Ani zde není vyjádřen žádný osobní názor autorky na správnost či

chápána i jako sebesmiření zdrogovaného člověka anebo konečné nalezení životní cesty na způsob východních nauk (japonský buddhismus), což ještě umocňuje ironický podtext: „*Světlo existuje. Já to cítím. Vím. Světlo je... Je naděje. Životní radost pod horkým pískem. Důvod existuje. I Bůh.*“ „*Je třeba se uklidnit. Odhodit a oprostít se od veškerých lží.*“ „*Ano. Lež. Děkuji, Taj. Dáváš mi neuvěřitelné rady* [...]“ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 13–22.

²³⁷ Reuveni, חיים על קול לא קיים, s. 4.

²³⁸ Castel-Bloom, רדיקלים הופשיים, s. 48, 52–53.

nesprávnost jednoho anebo druhého systému, oba slouží zápletky jako dva proti sobě jdoucí proudy. Hlavními aktéry jsou členové jedné rodiny, matka – sice Židovka – sní o cestě do Vatikánu a mění si jméno z Rút na Claudia, ani synovi neříká Dan, ale Christopher. Posledním členem trojice je otec, který se rozhoduje využít synovu blízkost se bar micva²³⁹ k postupu ve firmě. Oslava se tak stává příčinou narůstajícího napětí, otec zamluví místo konání a zaplatí dopředu, matka na to reaguje tím, že koupí dva lístky do Itálie. Náboženství se zde stává zbraní v manželském duelu, ideologický význam je zcela marginalizován.

Jako poslední příklad uvedeme povídku *Radikalim chofšim* (Volné radikály),²⁴⁰ která se pohybuje na pomezí fantazie a reality. Zde je náboženství nepřímo vyjádřeno pouze v narážce na holocaust, hlavním tématem je identita, což je zmíněno hned v úvodu: *Byl rytíř, který se svobodně potuloval městem bez dokladů.*²⁴¹ Tato věta zdánlivě s problémem vlastní totožnosti nesouvisí, nicméně je o několik stránek později dořečena další hrdinkou příběhu, Nancy: *řekla [...], že v jejích očích je opravdu rytíř, a když jí opáčil, že rytířem skutečně je, zeptala se, kde má doklady.*²⁴² Na tomto místě je již zřejmé, že absence dokladů je metaforou pro absenci identity minimálně v intencích vnímání okolí. Oba hrdinové se ve snaze dopátrat se rytířovy identity dostávají až do Bejt ha-ťfucot, muzea diaspory v Tel Avivu mapujícího židovskou historickou identitu: *nakonec tiskárna Bejt ha-ťfucot vyjela rytíři rodinný strom s rodiči, kteří zahynuli během šoa. Rytíř se podíval na strom a řekl: Ale já se nejmenuji tak a tak, jmenuji se tak a tak. A Nancy řekla: „[...] součet písmen jména na stromě, který ti vydal Bejt ha-ťfucot, je v gematrii totéž jako jméno, o kterém tvrdíš, že je tvé. Tak co je na tom k neuvěření.*²⁴³ V tomto ironickém závěru je obsažena i kritika společnosti evidující občany a těm, kteří se z nějakých důvodů nemohou legitimovat, přiřazuje generovanou identitu bez ohledu na jejich vlastní sebeurčení.

Holocaust neboli šoa, který je v předchozí ukázce zmíněn a celkově s pojednávaným motivem identity a náboženství úzce souvisí, není v povídkové tvorbě Orly Castel-Bloom příliš častým samostatným námětem. Možná proto, že autorčina rodina tímto traumatem neprošla, jak je mimo jiné vyjádřeno v povídce *Omi pe šorl* (Má matka je v práci): *Nepatřím k přeživším šoa,“ odpověděla jsem, „ale poslední dobou sním o tom, že ano. A vůbec, moji rodiče jsou z Káhiry.*²⁴⁴

²³⁹ Vstup do dospělosti se u chlapců slaví ve věku 13 let.

²⁴⁰ Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 92–126; Castel-Bloom, עם אורז לא מתווכחים, s. 259–290.

²⁴¹ Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 92.

²⁴² Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 97.

²⁴³ Castel-Bloom, רדיקלים חופשיים, s. 125.

²⁴⁴ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 7–12; Castel-Bloom, עם אורז לא מתווכחים, s. 113–118.

Jako příklad jisté alegorie na šoa – hlavním námětem je válka a nedostatek jídla, přičemž fixace na jídlo je jedním z fenoménů objevujících se u lidí, kteří přežili holocaust – lze uvést povídku *Ha-iša še-heedifa lechapes ochel* (Žena, která dávala přednost hledání jídla).²⁴⁵ Celý příběh se podle lokálních určení odehrává v Izraeli za blíže nespecifikované války, jedenkrát padne zmínka o Rusech: *křičeli „Rusové – domů“*,²⁴⁶ protivník ale není výslovně jmenován. Hlavní hrdinka je paradoxně *tlustá až hrůza*.²⁴⁷ Celý text je plný ironie a černého humoru: *Jediné nejbližší město bylo ve vzdálenosti dvaceti kilometrů od místa, kde se nalézala a ta tlustá žena nevěděla, jak se tam dokutálí a jestli bude moci otevřít ústa a vstřícit dovnitř něco k snědku, jestli bude mít vůbec ještě sílu [...] dívala se na jezero, v němž zmizela ryba. Zachtělo se jí procedit vodu [...] začala pít, ale voda páchla po mrtvých tělech rozkládajících se vojáků a ta žena prohlásila, že hnijící vojáky nejí [...] za čtyři hodiny dorazila k hostinci a vešla dovnitř požádat o něco teplého k jídlu [...] možná jim zbyl Stroganof ještě z doby před válkou, ale ani hovno neměli [...] obchody byly odpoledne zavřené a ona rudla hněvem, šla hledat pekárnu [...] jenže všechny pekárny v Herceliji prodávaly vepřové, a tak se nemohla ničeho najíst [...] jsou věci, se kterými se nežertuje – věděla ta žena – jako například jídlo [...] dokonce i když je válka a není jídlo [...] a pokud není zbytků, tak je třeba jít na hřbitov a vyndat odtamtud kosti a uvařit z nich polévku.*²⁴⁸

Z této pasáže je zřejmá i náboženská příslušnost hlavní hrdinky, která je v zápětí silně ironizována, aby nebylo porušeno přikázání nejíst vepřové, je nastíněna jiná možnost „obživý“, jež je sice z hlediska judaismu přijatelnější, nicméně stále extrémní.

Spojitosť této povídky s tématem holocaustu může být samozřejmě zpochybněna, my nicméně zůstaneme u domněnky, že v podtextu celého příběhu je skutečně narážka na druhou světovou válku a šoa.

Poslední motiv, kterému se budeme věnovat, je téma ideologie a izraelsko-palestinského konfliktu. Netřeba dodávat, že i zde se v podtextu mnoha příběhu skrývá zjevná kritika současné společnosti a jejího uspořádání.

V otázce ideologie se názory rozcházejí. Podle literárního vědce a kritika Geršona Šakeda se Castel-Bloom nemůže osvobodit od úlohy mýtu vybudovaného v jazyce a literárních představách, které formují hebrejskou duši a jsou hluboko ukryté v jejím vědomí. Stejně jako její hrdinové nemohou uniknout ze slepé uličky mýtu, tak je i ona v zajetí kolektivní paměti.²⁴⁹

²⁴⁵ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 33–37.

²⁴⁶ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 35.

²⁴⁷ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 33.

²⁴⁸ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 34–37.

²⁴⁹ Bar-El; Švarc; Hess, ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה – מאמרים מוגשים לגרשון שקד, s. 360–361.

Todd Hasak-Lowy ve svém článku označuje tvorbu Orly Castel-Bloom za postsionistickou fikci,²⁵⁰ která využívá různé druhy ontologické nejistoty. V jejích posledních dílech, tvrdí Hasak-Lowy, lze pozorovat změnu k realistickému idiomu a artikulaci izraelské identity, která se soustřeďuje na motiv „oběti“. Tento nový směr v autorčině díle je paralelou ke změnám v izraelské společnosti, které se udály od vypuknutí druhé palestinské intifády v roce 2000, a volba fiktivních stylů rezonuje s politickým podtextem v jejích povídkách. Autor článku ilustruje své tvrzení na příkladu povídky nazvané *Tasritaj ve-ha-meciut* (תסריתאי והמציאות, Scenárista a realita),²⁵¹ ve které je vidět, *jak autorčina kombinace postsionistické a postmodernistické logiky bagatelizuje a označuje mizení kdysi hegemonního sionistického národního narativu skrze vlastní metodu reprodukce [...] scenárista si za námět volí rané dny sionistického osídlení z prostého důvodu, že být Izraelcem činí tento materiál něčím, s čím by autor měl být, byť vágně, obeznámen.*²⁵²

Kritika ideologie tedy vychází zevnitř, je zjevná už ze způsobu, jakým se k ní scenárista vztahuje; jako k něčemu, co „by měl“ znát, co bylo kdysi živé, ale už není. V tomto přístupu k historii a realitě podle autora článku spočívá i postmodernistická tenze tvorby Castel-Bloom.

Někteří kritici označují Castel-Bloom za naprosto apolitickou autorku, možná právě proto, že v jejích textech najdeme většinou jen určité popíchnutí či popis situace bez jakéhokoli otevřeně vyjádřeného hodnocení. Jako příklad uvedme povídky *Sipur šel mišehu acher* (סיפור של מישהו אחר, Příběh někoho jiného)²⁵³ a *Jeled pele* (ילד פלא, Zázračné dítě).²⁵⁴ Kritické body v prvně zmíněné povídce spočívají v nápadu skupinky deseti dětí, které se v Haifě vkradly na loď arabského rybáře, aby mohly *jet do Naharije a zastavit u cedule: Zastavte se, před vámi je hranice [...] syn účetního nám řekl, že to je nic proti minovému poli, tam je na pokroucené ceduli napsáno: „Pozor, minové pole,“ a všechno vypadá úplně normálně a na příštím výletě s rodiči na Golanské výšiny znovu utečeme a budeme se*

²⁵⁰ HASAK-LOWY, Tod. Postzionism and its Aftermath in Hebrew Literature: The Case of Orly Castel-Bloom. *Jewish Social Studies*. 2008, no. 2, vol. 14, s. 86–112 (dále citováno jako Hasak-Lowy, Postzionism). Zlom v pohledu na sionismus v moderní literatuře počíná již rokem 1949, kdy S. Jizhar publikoval značně kontroverzní povídku *Chirbet Chiza* (חרבת חיזה), v raných šedesátých letech v dílech Amose Oze – např. *Arcot ha-tan* (ארצות התן, Země šakalů, 1965. Titulní povídka sbírky vyšla v překladu Davida Hrona. OZ, Amos. Šakalí země. In Cesta do Jericha. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 15–32) a A. B. Jehošuy – *Mul ha-jeerot* (מול היערות, Naproti lesům, 1968. V češtině vyšlo v překladu Magdaleny Křížové. JEHOŠUA, A. B. Naproti lesům. In *PLAV*. Praha 2009, 5, s. 17–25), v polovině sedmdesátých let například *Šavim ve-šavim joter* (Rovní a rovnější, 1974) Sami Michaela.

²⁵¹ Tento typ zápletky není ničím novým, jmenujme alespoň dílo Aharona Megeda, *Ha-chaj al ha-met* (החי על המת, Žijící z mrtvého), Am Oved, 1965.

²⁵² Hasak-Lowy, Postzionism, s. 89.

²⁵³ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 81–86.

²⁵⁴ Castel-Bloom, סביבה עוינת, s. 111–128.

*procházet po minovém poli, kde nevíte, na co šlapete, dokud nedokončíte krok.*²⁵⁵ V těchto plánech se odráží syrová realita současného Izraele a fakt, že Castel-Bloom tyto věty vkládá právě do dětských úst, svědčí o míře žité nenormality, která se stala běžnou normou.

Druhá povídka, kterou jsme již výše zmínili v souvislosti s typem hrdiny spisovatele/novináře, obsahuje poznámku o politické aféře spojené se jménem ministra Elijahu Nagrise, který se novináři při náhodném setkání vyznává z pochybností o svém rozhodnutí opustit parlament, aby zabránil prodeji jaderných hlavic do Japonska a tak i potenciální válce, díky čemuž se stal národním hrdinou. V rámci povídky je tato politická záležitost zmíněna pouze jako důvod k plastické operaci onoho novináře, žádné bližší informace ani o ministrovi, ani o celé aféře se čtenář nedozvídá, nicméně lze zde v podtextu postřehnout kritiku společenských poměrů, minimálně ve skutečnosti, že „národní hrdina“ je líčen jako zanedbaný muž, což je v opozici k jeho čestnému postavení ve společnosti.

I problematika izraelsko-palestinského konfliktu se v autorčiných povídkách objevuje spíše v náznacích, málokdy je výraznou součástí zápletky. Jako příklad „komentáře“ současné situace uveďme již zmíněnou povídku *Heathcliff*,²⁵⁶ jejíž zápletka má dvě roviny – mysteriózní setkání s Heathcliffem a popis reálné situace. V úvodu se dozvídáme že *v těch dnech probíhala válka. Vojáci pravidelné armády a záložníci neměli na růžích ustláno.*²⁵⁷ O jakou válku se jedná, text neprozrazuje,²⁵⁸ že jde o konflikt mezi Izraelci a Araby, je ale zřejmé z jednoho z vnitřních monologů hrdinky příběhu: *Jeden Arab, který seděl uprostřed autobusu, vytáhl revolver, ale ona si ho nevšimla. Nezměnila tempo chůze, ani když na ni namířil. Už dlouho si přála být obětí takového teroristického činu. Na semaforu přeblikla světla a autobus odjel.*²⁵⁹ Banální a suchý popis relativně dramatické situace, která je ale natolik součástí běžného života, takže ji naprosto přesně vystihuje jedině neemotivní tón. Skutečnost, že si hrdinka přeje být obětí, do jisté míry koresponduje s výše zmíněným tvrzením Todda Hasak-Lowyho.

V dalších dvou povídkách jsou konsekvence izraelsko-palestinského konfliktu přímou součástí zápletky. První²⁶⁰ ilustruje složité vztahy a expresivně vyjadřuje postoj hlavního hrdiny k palestinským Arabům: *Obchodovat [...] s Arabem z okupovaných území je pro něj*

²⁵⁵ Castel-Bloom, סביבה עויינת, s. 84–86.

²⁵⁶ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 121–128; Castel-Bloom, עם אורז לא מתווכחים, s. 29–36.

²⁵⁷ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 121.

²⁵⁸ Jistým vodítkem by zde mohl být fakt, že hlavní hrdinka navštěvuje kino, kde zřejmě – textová evidence opět chybí – zhlédla filmové zpracování románu *Na větrné hůrce*. Těch bylo hned několik, pro nás je relevantní zpracování Louise Buñuela z roku 1954 a snímek režírovaný Robertem Fuestem z roku 1970. Do takto časově vymezeného období spadají dvě izraelsko-arabské války: sinajská kampaň (1956) a jomkipurová válka (1973). Ještě by mohlo jít o narážku na první intifádu, jež začala v roce 1987, tedy v tentýž rok, kdy byla publikována sbírka *לא רחוק ממרכז העיר*. Tento závěr je ovšem vysoce spekulativní.

²⁵⁹ Castel-Bloom, לא רחוק ממרכז העיר, s. 123.

²⁶⁰ *Mavet be-churšat zejtim* (מוות בחורשת זיתים, Smrt v olivovém háji), Castel-Bloom, סביבה עויינת, s. 15–20.

ještě horší, než pracovat s těmi nejšpinavějšími Židy, kteří po půlroce najednou, poté co pili a jedli z tvého talíře, vytáhnou z kapsy policajtskou placku.²⁶¹ Současně se zde odráží i další dosud živá praktika orientální společnosti – někdy provozovaná spíše jen verbálním způsobem v rámci obviňování druhé strany – tedy pomsta. V tomto konkrétním případě by bylo nasnadě říci dokonce vendeta, jenže právě vztah obou hlavních aktérů je zcela nejasný: *Lepidlo začal prověřovat matroš. Dal si jej na koneček prstu, čichal a chutnal. Najednou Arab vytáhl vystřelovací nůž, zmáčkl tlačítko a začal do Lepidla bodat. Bodl ho jednou a řekl: „To je za mého bratra Jusufa.“ Bodl ho podruhé a řekl: „To je za mou sestru Faizu.“ Bodl ho potřetí a řekl: „To je za bratrance Ibrahima.“ [...] „A to je za mou sestru Samiru,“ pokračoval Arab v útocích a bodání, „a to je za bratrance Machmúda, a tohle za mého otce a mou matku,“ bodal Lepidla vši silou do břicha a Lepidlo vydechl naposledy.²⁶²*

Ani na začátku ani na konci není jediná zmínka o sebemenší souvislosti mezi oběma muži kromě vztahu dealer–kupující, čímž je vytvořen prostor pro pomstu obecnějšího charakteru, která se vztahuje nikoli na specifického jedince, ale na jakéhokoli jiného zástupce určité skupiny lidí, což je v našem případě celý národ. Motiv činu není totiž z textu zcela patrný.

Druhou povídkou je příběh nazvaný *Subjudicia* (סוביודיציה, Subjudice),²⁶³ kde je hlavní hrdinka přítomna teroristickému útoku na kavárnu, ve které měla schůzku. Nikde v textu není řečeno, kdo je za útok zodpovědný, ani místo děje není specifikováno, hlavní hrdinka však poznamenává: *Osobně dávám přednost lidem [...], kteří nečtou knihy a dokonce ani neumějí hebrejsky, až tak prostinkým.*²⁶⁴ Z této věty se dá vyvodit, že se celá povídka s největší pravděpodobností odehrává v Izraeli. A odehrává-li se v Izraeli, pak je téměř nasnadě, kdo je iniciátorem zmíněného útoku, ačkoli je to pro děj dané povídky zcela nepodstatné. V podtextu je podvědomá nechuť akceptovat realitu, což je zřejmé v závěru, neboť hlavní hrdinka odmítá přijmout fakt, že byla zraněna: *Chci říct, že je tu jedno velké nedorozumění. Nikdy jsem nebyla přítomná žádnému útoku. Nebyla jsem při útoku v kavárně, nic se mi nestalo, a proto už mám dost téhle hry, nechte toho prosím, děsíte mě.* Následuje absurdní vyvrcholení: *V tom momentě jsem omdlela. Když jsem se probrala, byla jsem doma na kolečkovém křesle, které také stálo dva miliony šekelů, koukala se z okna a venku viděla demonstraci. Lidi s transparenty. Jedna část říká, že jsem byla při útoku, a druhá, že ne. A byla to demonstrace plná násilí! Slzný plyn, gumové projektily. Dokonce myslím, že na obou stranách byli mrtví.*²⁶⁵

²⁶¹ Castel-Bloom, סביבה עוינת, s. 17.

²⁶² Castel-Bloom, סביבה עוינת, s. 18–19.

²⁶³ Castel-Bloom, רדיקלים הופשיים, s. 129–135.

²⁶⁴ Castel-Bloom, רדיקלים הופשיים, s. 129.

²⁶⁵ Castel-Bloom, רדיקלים הופשיים, s. 134–135.

Název povídky se tak stává jasnějším, latinské *sub judice* znamená „dosud nerozhodnuto“, což je v tomto případě vyjádřeno jak demonstrací, tak snahou donutit hlavní hrdinku, aby podepsala, že při útoku byla. Opět verbalizace nutnosti přijmout fakta.

Ve všech těchto povídkách se zrcadlí nejrůznější postoje současné izraelské společnosti, od tužeb po heroické smrti aneb jak se stát „obětí“, jak jsme viděli v prvním případě, přes otevřené pohrdání druhou stranou konfliktu až po odmítání přijmout danou skutečnost. Současně je patrné, že jednoznačné rozhodnutí o politické zangažovanosti či naopak apolitičnosti autorky je velmi problematické. My se kloníme spíše k apolitičnosti se zjevnou tendencí ke kritice současných poměrů. Je možné, že je autorka v „zajetí“ národního mýtu, jak tvrdí Geron Šaked, to se však neprojevuje obhajobou ideologie. V emocionálně plochém líčení lze spatřovat pouze negativní hodnocení situace a společenskou výtku.

Náš tematický přehled zakončíme příkladem společenské satiry, která si jako zápletku volí naprosto banální zkušenost nákupu oblečení. Hrdinkami povídky *Passive aggressive* (Pasivně agresivní)²⁶⁶ jsou totiž dvě prodavačky, které svou práci neberou na lehkou váhu. Hyperbolické líčení jejich chování je jen ohrazením se proti současné konzumní společnosti, která spotřebiteli nedává mnoho šancí k odmítnutí nabízeného produktu. Současně je ironizována svoboda zákaznickova rozhodnutí a naprostá nezaujatost prodavaček: „*Proč bychom se do toho měly plést? ... To je vaše rozhodnutí... Vy v tom budete chodit, ne my... tohle je demokratická země, rozhodněte se, jak chcete... My tady jen prodáváme, nemáme názor... samozřejmě je to úžasné... samozřejmě je to příšerné.*“²⁶⁷ Tento zdánlivě neutrální postoj ale je v protikladu k následnému hněvu prodavaček, nepřeje-li si zákazník daný výrobek zakoupit; zde jeho svoboda končí a musí se uchýlit k odvedení pozornosti obou dam přivoláním zaměstnanců obchodního centra.

²⁶⁶ Castel-Bloom, רדיקלים הופשיים, s. 136–139.

²⁶⁷ Castel-Bloom, רדיקלים הופשיים, s. 138.

3.1.6. Závěr

Orly Castel-Bloom ve své povídkové tvorbě podává ničím nepřikrášlený obraz světa, ve kterém se její hrdinové snaží najít nějaký smysluplný řád, který by se současně stal klíčem k jeho pochopení, i kdyby mělo jít jen o určité obsesivní chování, jako například nahrávání okolního světa na kazety. Její texty se vztahují jak k izraelské realitě, tak k obecně platným příběhům, které nejsou omezeny určitým místem anebo časem. Nadpřirozeným prvkům se nevyhýbá, ale ani je nemá nijak zvlášť v oblibě, tíhne spíše k reálným elementům dovedeným do krajního vyjádření.

Její povídky jsou absurdní, alegorické, ironické i symbolické a většinou se pohybují v rozmezí několika málo stránek. Variabilita zpracovávaných témat je u naší autorky široká, i když originalita Orly Castel-Bloom spočívá spíše ve zvoleném typu jazyka. Dominantním tématem je zkoumání mezilidské komunikace, jejích projevů a forem. Ze satiricky zaměřených krátkých fikcí zřetelně vyznívá kritika společenských poměrů, i když naše autorka nevyjadřuje žádný zřejmý politický názor.

Castel-Bloom, jakkoli je v některých svých prózách kontroverzní, patří k izraelské spisovatelské špičce. V jejích textech je ukryt svébytný fiktivní svět vyjádřený strohým, nicméně pádným jazykem.

3.2. Etgar Keret – autor, jehož knihy jsou nejčastějším předmětem krádeží

*Povídka je pro mě způsob, jak uspořádat skutečnost. Zlověstnou věcí na realitě je, že je zcela nahodilá a události se jedna s druhou nutně nepojí. Vyprávění příběhu je uklidňující právě proto, že věci propojuje a dává jim příčinu [...] má tak utišující účinky,*²⁶⁸ říká Etgar Keret, jeden z nejoblíbenějších izraelských spisovatelů současnosti. Narodil se roku 1967 v Ramat Gan, která je – spolu s přilehlým Tel Avivem²⁶⁹ – dějištěm mnoha jeho povídek. Spisovatelskou kariéru započal v roce 1992 a doposud publikoval pět povídkových sbírek – *Cinorot* (Roury),²⁷⁰ *Gaaguaj le-Kissinger* (Mé stesky po Kissingerovi),²⁷¹ *Ha-kajtana šel Kneler* (הקייטנה של קנלר, Knelerův letní tábor),²⁷² *Anihu* (אניהו, Já-jsem-on)²⁷³ a *Pitom dfika ba-delet* (פתאום דפיקה בדלת, Najednou někdo klepe na dveře),²⁷⁴ jednu novelu *Ha-kajtana šel Kneler* (הקייטנה של קנלר, Knelerův letní tábor),²⁷⁵ tři komiksy – *Lo banu lehenot* (לא באנו להנות, Nepřišli jsme se bavit), *Simtaot ha-zaam* (סמטאות הזעם, Uličky vzteku) a *Pizzeria Kamikaze* (פיצריה קמיקזה), jež je komiksovým zpracováním novely *Knelerův letní tábor*²⁷⁶ – a dvě knížky pro děti – *Aba boreach im ha-kirkas* (אבא בורה עם הקירקס, Tatínek utíká s cirkusem), *Lajla bli jareach* (לילה בלי ירה, Noc bez měsíce).²⁷⁷

Na motivy jeho tvorby bylo natočeno již více než čtyřicet krátkých filmů, například *Devek metoraf* (דבק מטורף, Šílené lepidlo),²⁷⁸ *Lišbor et ha-chazir* (לישבור את החזיר, Rozbít prasátko)²⁷⁹ nebo *Ha-chavera šel Korbi* (החברה של קורבי, Korbiho holka).²⁸⁰ Jeho film, na

²⁶⁸ JODILOVIČ, Merav. אתגר אינטלקטואלי. *Jediot achronot*. [online]. 27. 6. 2007. [cit. 2008-11-7]. Dostupný z WWW: <http://www.ynet.co.il/articles/0.7340.L-3427676.00.html> (dále citováno jako Jodilovič, אתגר אינטלקטואלי).

²⁶⁹ „*To je to nejpodrážděnější a nejnervóznější město na světě s exteritoriální pláží, kde všechna blízkovýchodní pravidla přestávají existovat.*“ Jodilovič, אתגר אינטלקטואלי.

²⁷⁰ KERET, Etgar. צינורות. Tel Aviv: Am Oved, 1992; Or Jehuda: Zmora Bitan, 2002 (dále citováno jako Keret, צינורות).

²⁷¹ KERET, Etgar. געגועי לקייטנ'ר. Or Jehuda: Zmora Bitan, 1994 (dále citováno jako Keret, געגועי לקייטנ'ר).

²⁷² KERET, Etgar. הקייטנה של קנלר. *Knelerův letní tábor*, Jerušalajim: Keter/Zmora Bitan, 1998 (dále citováno jako Keret, הקייטנה של קנלר).

²⁷³ KERET, Etgar. אניהו. Or Jehuda: Zmora Bitan, 2002 (dále citováno jako Keret, אניהו).

²⁷⁴ KERET, Etgar. פתאום דפיקה בדלת. Or Jehuda: Zmora Bitan, 2010 (dále citováno jako Keret, פתאום דפיקה בדלת).

²⁷⁵ KERET, Etgar. הקייטנה של קנלר. Jerušalajim: Keter/Zmora Bitan, 1998.

²⁷⁶ KERET, Etgar; MODAN, Rutu. לא באנו להנות. Jerušalajim: Keter 1996.; KERET, Etgar; CHANUKA, Asaf. סמטאות הזעם. Or Jehuda: Zmora Bitan 1997; KERET, Etgar; CHANUKA, Asaf. פיצריה קמיקזה. Or Jehuda: Kineret/Zmora Bitan/Keter 2004. I v případě komiksové tvorby – Keret v současné době bojuje za obnovení tohoto žánru na poli izraelské literatury – se některé kritiky vyjadřují v tom smyslu, že jde o „*kratičké povídky doprovázené ilustracemi anebo naopak [...] na rozdíl od komiksu není v knize [Simtaot ha-zaam] stopy po literární trivialitě, stereotypních postavách, archetypálních zápletkách a jazykových klišé.*“ NAGID, Chajim. שירת הפרברים. *Jediot achronot, Ha-musaf le-šabat*. 24. 1. 1997, s. 29.

²⁷⁷ KERET, Etgar; MODAN, Rutu. אבא בורה עם הקירקס. Tel Aviv: Zmora bitan, 2000; KERET, Etgar; Gefen, Šira. לילה בלי ירה. Tel Aviv: Am oved, 2006.

²⁷⁸ Keret, צינורות, s. 166–168.

²⁷⁹ Keret, געגועי לקייטנ'ר, s. 7–9.

kterém se podílel jako herec i režisér, ve spolupráci se scenáristou Ranem Talem, *Malka Lev Adom* (מלכה לב אדום, Srdcová královna, 1996), získal několik cen na festivalech po celém světě a také domácího izraelského Oscara. Na motivy úspěšné novelky Knelerův letní tábor byl roku 2006 Goranem Dukicem natočen snímek *Wristcutters: A Love Story*. Posledního ocenění (Zlatá kamera) se Keretovi dostalo roku 2007 na filmovém festivalu v Cannes za snímek *Meduzot* (מדוזות, Medúzy).²⁸¹ Náš autor se nevyhýbá ani redaktorské práci, jmenujme povídkovou sbírku *Clalioth* (צלליות, Siluety),²⁸² která má společné téma – křehkost lidské duše. Veškerý výtěžek z prodeje této sbírky byl věnován sdružení Enoš pro duševně postižené a jejich společenskou integraci. V současné době přednáší autor na filmové fakultě telavivské univerzity a na Ben Gurionově univerzitě v Beer Ševě.²⁸³

Základním impulsem pro tvůrčí dráhu byla podle autorových vlastních slov povinná vojenská služba a sebevražda jeho přítele.²⁸⁴ Psaní se mu stalo ventilem, sebevyjádřením a únikem z nelehkých situací. Charakteristickou formou je povídka, a abychom se drželi typového rozdělení povídky,²⁸⁵ tak sem řadíme i prozatím jedinou autorovu novelu. Keretova první sbírka *Cinorot* (Roury) se tematicky nevěnuje pouze armádě, jak by se na první pohled mohlo zdát. Již v této sbírce se Keret profiluje jako všestranný autor, a to jak ve volbě zápletky, tak postav, jazyka či specifického typu humoru. Nadto všechno projevuje i autorskou sebekritiku,²⁸⁶ která může na jednu stranu svědčit o vyjádření nejistoty čerstvě

²⁸⁰ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 51–55.

²⁸¹ Hrdinkami příběhu, který napsala Keretova partnerka Šira Gefen, jsou tři ženy – Batja, ztracená cateringová číšnice, do jejíhož života vstupuje divenka vynořivší se z moře a fotografka svateb tvrdohlavě trvající na tom, že bude fotit netradiční okamžiky štěstí. Nejen tyto, ale i další ženské hrdinky se vznášejí jako medúzy světem Tel Avivu plným beznaděje a deprese, jejichž zdrojem je více či méně vztah k mužům.

²⁸² KERET, Etgar. צלליות. Or Jehuda: Kineret/Zmora Bitan, Dvir, 2005. Na této sbírce se podílela i řada renomovaných autorů, jako například Jehošua Kenaz, Nava Semel či Gafí Amir.

²⁸³ V češtině kromě povídkové sbírky *Létající Santini* (Praha: G plus G, 2005. Přeložily Tereza Černá a Magdalena Křížová; dále citováno jako Keret, *Létající Santini*) vyšlo i několik samostatně publikovaných povídek, např. *Seder podle dědečka* ve sborníku Pocta profesoru Jaroslavu Oliveriovi (Praha: Karolinum, 2003, s. 225–229, přeložily Šárka Doležalová a Magdalena Křížová). Viz též povídkovou sbírku *Cesta do Jericha*. Praha: Volvox Globator, 1998, kde byla uvedena povídka *Kouzlo s kloboukem* (s. 199–202) a ve sbírce *Mít si s kým promluvit* (Praha: Kontinenty a DharmaGaia, 2000), kde vyšla povídka *Syn velitele Mosadu* (s. 85–88). Hana Ulmanová přeložila pro magazín HOST povídky *Vajíčko s překvapením* a *Pouze za 9,90* (Zahrnuje daň a poštovné). KERET, Etgar. *Vajíčko s překvapením*. In *HOST*. Brno: 2004, 09, s. 72–73; KERET, Etgar. *Pouze za 9,90* (Zahrnuje daň a poštovné). In *HOST*. Brno: 2004, 09, s. 73–75. Další povídka vyšla v magazínu PLAV (KERET, Etgar. *Potíže*. In *PLAV*. Praha: 2009, 5, s. 8. Přeložila Tereza Černá) a v antologii *Plus minus* (KERET, Etgar. *Bublíny*. In *Plus minus: antologie izraelských povídek*. Praha: Argo, 2006, s. 126–127. Do češtiny přeložil Viktor Bielický).

²⁸⁴ „Povídky jsem začal psát kvůli určitému selhání schopnosti sebevyjádření. Věci, o kterých nelze hovořit, se obyčejně píší.“ Viz CHOVEV, Gil. ? מה אני הקופירייטר המזמר. *Jediot achronot*, *Šiva jamim*. 17. 1. 1997, s. 54.

²⁸⁵ Povídka kratičká – skica či pár řádek, občas celá stránka. Mistrem tohoto typu je Alex Epstein, kterému je věnována poslední kapitola. Povídka střední délky – povětšinou několik stránek, doména Etgara Kereta a Orly Castel-Bloom. Povídka dlouhá/novela – dvacet a více stránek. Tento typ je charakteristický pro Alonu Kimchi, která žel publikovala jen jedinou sbírku.

²⁸⁶ V závěrečné části „trilogie“, nazvané podle hlavního hrdiny *Kochi* (כוכי), *Kochi 2* (כוכי 2) a *Kochi 3* (כוכי 3), se vypráví o párty u příležitosti Kochiho dokončení služby v armádě. *U příležitosti skončení vojenské služby jsme*

zrozeného spisovatele, na druhou stranu ale může vypovídat o určité autorské vyzrálosti. Kritika Keretovu prvotinu zprvu nepřijala s nadšením, až zpětně ji začala hodnotit jako závan nového svěžího větru na literární scéně.

O dva roky později publikoval Keret sbírku *Gaaguaj le-Kissinger* (Mé stesky po Kissingerovi). Stejně jako v případě autorovy prvotiny se i v *Kissingerovi* čtenář setkává s kombinací postmoderního kýče a vytríbeného smyslu pro absurditu, která ale u Kereta spočívá v technice, nikoli v poselství příběhu. Jde o absurditu v jejím prvotním významu, tedy o protichůdné k očekávanému, očividnému a pochopitelnému, popírající základní zákonitosti. Keretův svět se tak hemží trpaslíky, čerty a bytostmi z jiného světa. Klíčem ke Keretovu světu je paradox, který autor zcela vyčerpává a dotahuje až na hranici únosnosti. Je založen na převrácení vztahů a předvídatelných prvků.²⁸⁷ Keret se věnuje převážně absurditě lidské existence, bytí samotného člověka. Z tohoto základního nastavení pak vychází rozmanitost jeho povídek, které se zabývají nejrůznějšími situacemi, ať již reálnými či nikoli, do kterých se může člověk během života dostat.

V roce 1998 vychází Keretova první novela *Ha-kajtana šel Kneler* (Knelerův letní tábor) ve stejnojmenné povídkové sbírce. Zde se autor vrací k jednomu ze svých oblíbených témat, kterým je onen svět. Ten se ovšem příliš neliší od toho pozemského, protože i tam jeho obyvatelé řeší osobní problémy, hledají práci, hádají se se sousedy, pijí a kouří, zkrátka „žijí“ každý svou vlastní všednodennost. Keret většinou nepoužívá symbolická jména,²⁸⁸ skrytou ironií a napětí vyjadřuje jinými prostředky,²⁸⁹ nicméně v této kratičkové novele autor tuto možnost využívá, ať již ve formě úsměvné ironie – hlavní hrdina, který se hned na začátku příběhu zastřelí, a tak se dostane do části onoho světa obývaného výhradně sebevrahy, se

Kochimu přinesli jako dárek knížku „Roury“ Etagara Kereta. „Sračka,“ zkrivil Kochi obličej, „kromě dvou... pardon, tři povídek je zbytek odpad. Dneska může každý idiot vydat knihu v nějakém prťavém nakladatelství a prodělat balík a to všechno kvůli infantilní víře, že se mu díky tomu podaří si jednou někde vrznout.“ Pravdou je, že se Kochi do značné míry trefil a jediným důvodem, proč Akiva knihu koupil, bylo, že byla zlevněná (Keret, צינורות, s. 127).

²⁸⁷ V tomto ohledu je virtuosem Orly Castel-Bloom, se kterou je Keret často srovnáván. Jak jsme již viděli v předchozí kapitole, i u příběhů reálných navádí autorka čtenáře až do poslední chvíle věřit mistrně vytvořené iluzi, aby příběh uzavřela koncem naprosto kontradiktorním k tomu, který si v předstihu čtenář vytvořil.

²⁸⁸ I s tímto úkazem se však lze v několika povídkách setkat, např. *Kavanot tovot* (כוונות טובות, Dobré úmysly) (Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 56–61; Keret, Létařící Santini, s. 49–54), kde vystupuje Patrick Grace. Pojmenování Grace čili „milost“ se stává hrdinovi nesnesitelnou ranou osudu. Dalším vhodným příkladem je povídka *Lev tov* (לב טוב, Dobré srdce) (Keret, אגידה, s. 47–51; Keret, Létařící Santini, s. 60–64), zde jde o ironické převrácení nomen omen, neboť *jak se může mladý muž bez zločinecké minulosti, absolvent vojenské služby u námořnictva, jednoho dne sebrat a prohnat kulku hlavou dvěma lidem, které v životě neviděl, v nějaké zapadlé díře v Texasu, nota bene když se navíc jmenuje Dobrowski.* (s. 60) Jak jsme již výše uvedli, je originálním titulem povídky *Lev tov* (Dobré srdce), překladatelka Magdalena Křížová zvolila trefné Dobrowski, i proto jsme citaci zvolili ze sbírky Létařící Santini. Dalším příkladem je níže pojednávaná povídka *Jamim noraim* (ימים נוראים, Hruzné dny).

²⁸⁹ Například v povídce *Ha-ben šel roš ha-Mosad* (הבן של ראש המוסד, Syn šéfa Mosadu) (Keret, צינורות, s. 45–48; Keret, Létařící Santini, s. 71–74) se čtenář dříve či později dozvídá vlastní jména všech aktérů příběhu, kromě samotného šéfa Mosadu, jako by bylo samozřejmé, že jeho jméno zmínit nelze, což vyplývá z jeho postavení v čele izraelské tajné služby.

jmenuje Chajim, což v hebrejštině znamená „život“ –, anebo do značné míry vágního naznačení budoucího dění – bývalá Chajimova přítelkyně, kterou na onom světě usilovně hledá, vystupuje pod jménem Erga, hebrejsky „touha“, Chajimova nová známost se jmenuje Lihi, což by se dalo přeložit jako „(ona) je/bude má“ a vyjadřuje Chajimova skrytá a možná ne zcela uvědomělá přání.

Čtvrtá autorova sbírka *Anihu* (Já-jsem-on) spatřila světlo světa o čtyři roky později a ani ona nevybočuje z autorem nastaveného standardu, ačkoli se tematicky zaměřuje více na mezilidské vztahy, ať již jde o vztahy partnerské jakéhokoli druhu,²⁹⁰ vztahy rodičů k dětem²⁹¹, anebo je v centru dění nemá tvář.²⁹² Keret však zároveň neopustil svět nejrůznějších prapodivných bytostí, které budí zdání reality, jen oplývají určitými nadpřirozenými schopnostmi²⁹³ či jsou zcela jasně z jiného světa.²⁹⁴

Další povídkovou sbírkou je výbor nazvaný *Pitom dfika ba-delet* (Najednou někdo klepe na dveře). Kritici tvrdí, že se zde setkáváme s jiným Keretem, než jakého jsme poznali v jeho předešlých krátkých fikcích. Nisim Kalderon se domnívá, že náš autor změnil dosavadní styl psaní, *aby prozkoumal to, co nám noviny nedokážou říci o násilí, ve kterém my, Izraelci, žijeme. Jedna z věcí, které Keret vystihuje, je izraelské sloučení násilí a normality.*²⁹⁵ Tato charakteristika v zásadě platí pro všechny autorovy sbírky, jen akcent se v té poslední přesouvá do roviny smíření se s faktem, že se terorismus a násilí staly pevnou součástí reality. Předchozí krátké fikce bychom mohli souhrnně označit jako „volání o pomoc“ místy vyjadřované hyperbolou; jako boj za „nesmíření se“ se situací v zemi. Kalderon dále tvrdí, že Keret ambivalentní realitu nekritizuje ani nevelebí, prostě ji překládá do literatury. My se naproti tomu domníváme, že kritický osten, který byl v Keretově tvorbě obsažen od samého počátku, dochází svého vyjádření i v této sbírce. Ironická povaha textů je zřejmá nade vší pochybnost. Zatím poslední autorovou sbírkou je soubor nazvaný

²⁹⁰ *Ha-šmanman* (השמנמן, *Thlust'och*), s. 7–10; *Bikur be-ta ha-tajas* (ביקור בתא הטייס), *Návštěva v kokpitu*, s. 84–89.

²⁹¹ *Jorim be-Tuvia* (יורים בטוביה, *Střelci na Tuvivu*), s. 11–15.

²⁹² *Jorim be-Tuvia*, s. 11–15; *Rabin met* (רבין מת, *Zabili Rabina*), s. 113–115; *Halibut* (הליבוט), s. 65–68.

²⁹³ *Ha-iš šelcha* (האיש שלך, *Tvůj člověk*), s. 18–22. Povídka je parafrazí příběhu o strážném andělovi, jen s tím rozdílem, že hlavní hrdina tento fakt odhalí až poté, co jej zabije, protože se celou dobu domníval, že jde o někoho, kdo mu chce škodit a stojí za všemi jeho neúspěchy stran něžného pohlaví.

²⁹⁴ *Sipur acharon ve-zehu* (סיפור אחרון וזהו, *Poslední povídka a pak to vem čert*), s. 123–125. Příběh líčí návštěvu čerta u spisovatele, kterému byla dočasně svěřena schopnost literární tvorby a jehož čas se právě nachýlil ke konci. Povídka vyšla v překladu Magdaleny Křížové. Keret, *Létající Santini*, s. 64–67.

²⁹⁵ KALDERON, Nisim. אתגר חדש בכתיבה. *Jediot achronot*. [online]. 20. 5. 2010. [cit. 2010-8-7]. Dostupný z WWW: <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3890014,00.html> (dále citováno jako Kalderon, אתגר חדש בכתיבה).

Sipur acharon ve-zeu: asara sipurim (עשרה סיפורים : סיפור אחרון וזהו : Poslední povídka a je to: Deset povídek).²⁹⁶

²⁹⁶ KERET, ETGAR. עשרה סיפורים : סיפור אחרון וזהו : עשרה סיפורים. Jerušalajim: Sifriat Elinor, 2012. Tento soubor vyšel v roce 2012, proto jej do naší analýzy nezahrnujeme.

3.2.1. Jazyk a styl

Etgar Keret je označován za postmoderního autora, u něhož převažují dva typy povídky, povídka realistická a povídka fantastická. Fantastickou povídkou chápeme text pojednávající o „záhadných“ událostech, které u čtenáře vzbuzují váhání, zvědavost či strach. V tomto typu povídky se abstraktní stává skutečným.²⁹⁷

Rivkin²⁹⁸ spatřuje hlavní prvky fantastické povídky v „útěku do neznámé země“, který symbolizuje základní potřebu vyvléci se z pout vědomí a každodenní rutiny, a v naprostém převrácení zákonitostí reality.

Realismus kopíruje skutečnost, vytváří iluzi reality, čímž se automaticky stává logicky přijatelným, protože neruší přírodní zákony. Realistický příběh udává čas i místo děje a zmiňuje jména hrdinů či alespoň jejich specifické postavení v rámci příběhu. Fantazie naopak povětšinou zákonitosti reality neguje, skutečnost příběhu pak může být utvářena v blíže nedefinovaném čase a místě a vzbuzovat mnohá překvapení či zmatky.

Keret nezřídka oba typy v různé míře kombinuje,²⁹⁹ a to buď v tom smyslu, že je expozice povídky naprosto realistická, ale postupem času se začínají vynořovat fantastické prvky, které vrcholí závěrem v tomtéž či obdobném duchu, jako například v povídce nazvané *Lahatut kova* (להטוט כובע, Číslo s kloboukem): *Na konci vystoupení vytáhnu z klobouku králíka. Dělán to vždycky, protože děti milují zvířata. Alespoň já jsem je měl jako dítě rád. Takhle se dá představení zakončit vrcholným okamžikem, kdy s králíkem procházím mezi dětmi a ony si ho mohou pohladit, nakrmit [...] vytahoval jsem Kazama za uši a něco bylo trochu jiné, lehčí [...] a najednou ta vlhkost na konci lokte a tlustá holčička s brýlemi, která začala ječet [...] v pravé ruce jsem držel [...] jen hlavu, žádné tělo [...] další vystoupení jsem měl ve středu [...] ruka v klobouku. Nepodařilo se mi najít uši, ale tělo mělo přesně tu správnou váhu [...] opět řev [...] bylo to mrtvé mimino [...],³⁰⁰ anebo v povídce *Ha-šmanman* (השמנמן, Tlust'och): *„Překvapený? Samozřejmě, že jsem byl překvapený. Vyjdeš si s holkou, první rande, druhé [...] začneš s ní spát [...] pak se dostaví i cit. A potom za tebou jednoho dne přijde a brečí [...] má tajemství [...] a musí to říct [...], ale také ví, že až ti to odhalí – opustíš ji [...] nakonec vždycky řeknou „jsem děvka [...]“ [...] „Kdybych ti řekla, že se v noci měním na chlupatého mužského [...] i pak bys mě miloval?“ [...]**

²⁹⁷ TUDOROV. *The Fantastic (A Structural Approach to a Literary Genre)*. Cleveland, 1973, s. 9–25.

²⁹⁸ RAVIKOVIČ, Bilha. יסודות פנטסטיים בספורת. Hocaat misrad ha-chinuch, 1999, s. 10–12 (dále citováno jako Ravikovič, יסודות פנטסטיים בספורת).

²⁹⁹ I ten nejfantastičtější příběh obsahuje jistou rovinu čtenáři známé reality, fantastický příběh jen představuje „nemožné“ jako „možné jinak“. Ravikovič, יסודות פנטסטיים בספורת, s. 10.

³⁰⁰ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 21–23.

Jenom zkouší zjistit, jestli ji miluješ bezpodmínečně [...] hladíš vlasy na jejích zádech a během ani ne pěti minut nalézáš vedle sebe v posteli malého tlustého chlapa [...],³⁰¹ v případě povídky *Katzenstein* (קצנשטיין)³⁰² je nastavení odlišné: expozice naznačuje fantaskno, jádro příběhu je reálné a závěr opět fantastický.

Další variantou je průnik fantaskní události do zcela realistického příběhu, který však i nadále zůstává v reálné rovině: *Přimět ho k řeči nebylo vůbec složité. Ale když začal, nebylo možné ho utnout [...] střelení pokračovalo a já pomalu věřil, že se nás teroristé snaží zasáhnout ne z nějakého nejasného politického zájmu, ale prostě z naléhavé potřeby zacpat Kochimu pusu [...] „Bud' zticha, Kochi, snažím se přemýšlet.“ „Veliteli, mám úžasný nápad, jak zvednout jednotce morálku,“ ignoroval mou prosbu Kochi [...] venku se dál střílelo [...] Cion, jako by slyšel mé myšlenky, vyměnil zásobník [...] a vpálil Kochimu kulku mezi oči [...] „Podívej, cos udělal, ty psychopate,“ křičel Kochi, který byl, jak se zdálo, připravený umřít, nikoli však zavřít klapačku [...] Cion Kochim jemně zatřásl [...] „[...] omlouvám se, že jsem tě zabil.“ „Žádná křeč,“ řekl Kochi, „všichni jsme byli pod tlakem.“³⁰³*

V autorově povídkovém fondu se samozřejmě vyskytují příběhy veskrze reálné: například povídka *Kavanot tovot* (כוונות טובות, Dobré úmysly)³⁰⁴ líčí překerní situaci nájemného vraha, který má zabít jediného člověka – a to na jeho vlastní žádost – jenž se k němu kdy zachoval lidsky: *Nositel Nobelovy ceny za mír. Dobrák. Jedinéj dobřej člověk, kterého jsem kdy znal, a s největší pravděpodobností nejlepší chlap na světě. Patricka Gracea jsem potkal jen jednou. Bylo to v sirotčinci v Atlantě [...] „Prosím, najděte si nějakou střechu a skončujte to. Moc vás prosím.“ [...] nevěděl jsem, co říct. Většinou mám po ruce tu správnou odpověď a nesejde na tom, jestli kráčí o pátera, lehkou holku v baru nebo federálního agenta. Ale s ním? S ním jsem byl zase malej vyděšeněj kluk ze sirotčince, kterej uskočí před každým nenadálým pohybem. Byl to dobřej chlap, fakticky, nikdy v životě bych ho nemohl zlikvidovat [...] „Omlouvám se, pane Grace,“ zašeptal jsem nakonec, „já zkrátka [...]“³⁰⁵*

Najdeme ale i povídky naprosto fantastické, například úvod novely *Ha-kajtana šel Kneler* (Knelerův letní tábor):³⁰⁶ *Myslím, že při mým pohřbu brečela, nechci se vytahovat, ale jsem si tím dokonce téměř jistej. Někdy se mi fakticky podaří si ji představit, jak o mně a můj smrti vypráví někomu, kdo je jí blízkěj. O tom, jak mě spustili do hrobu, malého a ubohého,*

³⁰¹ Keret, אניהו, s. 7–10.

³⁰² Této povídce se budeme podrobněji věnovat níže.

³⁰³ Kochi (כוכי), Keret, צינורות, s. 20–22.

³⁰⁴ Keret, געגועי לקיינג'ר, s. 56–61.

³⁰⁵ Keret, געגועי לקיינג'ר, s. 56–60; Keret, Létající Santini, s. 49–54.

³⁰⁶ Keret, דיקייטנה של קנלר, s. 45–107; Keret, Létající Santini, s. 79–124.

jako balíček prošlý čokolády. O tom, jak jsme nikdy neměli opravdu dost. A pak si to rozdaj, aby ji utěšil [...] Dva dny potom, co jsem spáchal sebevraždu, jsem tu našel práci v jedné pizzerii, říkají jí „Kamikaze“ a je součástí řetězce.³⁰⁷

Paradox a absurdita, jak již bylo výše řečeno, ke Keretově tvorbě neodmyslitelně patří. Nejde o zaměnitelné pojmy, i když se mohou vyskytovat pospolu. Absurdita označuje cosi iracionálního nebo nepředstavitelného, zatímco paradox značí jev předem nečekaný, něco, co jsme do dané chvíle a v daném kontextu nepředpokládali. Paradox však, na rozdíl od absurdity, neodporuje logice.

Jako příklad paradoxu uvádíme povídku *Ha-chavera šel Korbi* (Korbiho holka): *Korbi byl grázl a primitiv, jaké všichni znáte [...] S KROTOČINSKIM KRÁČELI PO CESTIČCE NAPROTI NÁM. Korbi nesl v ruce rezavou železnou tyč [...] „Ty zasranej hajzle,“ obrátil Korbi několika kopanci bráchu z břicha na záda, „ukradls mi holku, se kterou jsem chodil [...]“ [...] „Takže milý Golde,“ Korbi se sehnul a zvedl z chodníku železnou tyč, „ted’ mi pěkně poviš, jaký trest stanoví Bible pro toho, kdo přestoupí Desatero přikázání?“ Mlčel jsem. Korbi si začal pohazovat s tyčí [...] „Smrt [...]“ Korbi se rozmáchl a vši silou tyč odhodil. Přistála v umělém jezírku. „Slyšel jsi to, Kroto?“ pravil Korbi, „slyšels toho malýho Golda? Zaslouhuje smrt. A tohle,“ ukázal k nebi, „jsem neřekl já, to říká Bůh.“ Hlas se mu třásl, jako by se měl každou chvíli taky rozbrečet. „Dobry,“ prohlásil, „můžeme jít. Jen jsem chtěl, abys slyšel, komu dá malej Gold za pravdu.“³⁰⁸*

Oproti všemu čtenářovu očekávání „grázl a primitiv“ Korbi vypravěčova bratra neumlátí k smrti, ale nechá jej být a spokojí se s ujištěním, že by byl býval v právu, i kdyby jeho útok neskončil jen krkem v sádře a modřinami.

Keret v některých povídkách paradox stupňuje až do absurdního vyvrcholení, jako je tomu třeba v povídce *Jorim be-Tuvia* (יוריים בטוביה, Střílejí na Tuviu): *Tuvia pokousal Bat-Ševu, odvezli ji na šití [...] táta vzal Tuvii do auta [...] hodili ho z mostu do říčky Ajalon a pak se dívali, jak ho strhává proud [...] za tři dny dorazil Tuvia ke škole [...] tentokrát jel táta sto kilometrů [...] protože [...] [Tuvia] pokousal radničního dohlázele [...] za tři týdny se Tuvia vrátil [...] nakonec, ze všech možných lidí, musel Tuvia jít zrovna po babičce. Dokonce ji ani nepokousal, jen na ni skočil a porazil ji, že spadla na záda [...] vzali ho do Chirie³⁰⁹ a zastřelili [...] za půl roku se vrátil [...].³¹⁰*

³⁰⁷ Keret, הקייטנה של קנור, s. 47; Keret, Létající Santini, s. 79–80.

³⁰⁸ Keret, געוועי לקייטנאָר, s. 51–54; Keret, Létající Santini, s. 26–30. Do češtiny přeložila Magdalena Křížová.

³⁰⁹ Chiria je místo poblíž Tel Avivu, kam lidé vyhazují odpadky a vůbec zbytečné věci, tato lokalita se tedy v rámci textu dá chápat jako zřejmá narážka věcí budoucích, tedy osudu nezbedného psa.

³¹⁰ Keret, אַנייהוּ, s. 11–15.

Je pravdou, že v tomto případě je míra paradoxu značně subjektivní a dokonce i závěrečný absurdní návrat zastřeleného psa může být čtenářem chápán v intencích reality, ačkoli je jasně řečeno, že byl Tuvia zastřelen. Čtenář ale může vznést pochybnost o kvalitě provedené akce, protože její okolnosti či jakékoli bližší upřesnění, jak jsme viděli v ukázce z povídky *Kochi*, kde se motiv živého mrtvého opakuje, chybí.

Typickým příkladem absurdity je povídka *Šuni* (שוני):³¹¹ *Poprvé je potkal v noci, kdy Michal odešla. Prosil, aby zůstala, že si o tom všem třeba ještě promluví [...] dopil láhev piva Goldstar a pak se naklonil dopředu, opřel hlavu o stůl a snažil se usnout [...] „Ale prosím tě, přestaň s tím. Jediné tvoje slovo a Šuni ti sežene tři trpasličí švédské dobrovolnice, které budou stát frontu, aby ti ho vykourily [...]“ Meirovi se podařilo zvednout hlavu a uviděl, že na stole před ním stojí dva trpasličí [...] a další dva, ospalí, byli natažení na krabičce cigaret značky Nobles.*³¹²

I zde by se mohlo zpočátku zdát, že jde o sen či alkoholické vidiny hlavního hrdiny, nicméně z dalšího průběhu děje je již zřejmé, že trpasličí jsou „reální“, a hlavní hrdina si jejich přítomnost oblíbí natolik, že se stanou předmětem hádky s navrátilivší se přítelkyní a důvodem jejího opětovného odchodu: „*Chceš mi říct, že jsi rozbila všechny čtyři bedny [trpasličího piva v ledničce].*“ [...] „*Ty jsi úplně padlej na hlavu, Meire,*“ řekla Michal [...] „*Hlavně, že vypadla,*“ prohlásil Šuni [...] „*Ženský, to je jed.*“³¹³

Již výše jsme viděli, že se náš autor nebrání ani ironii, která, a to v různé míře intenzity, vychází buď zevnitř – tedy sebeironie hrdiny, anebo zvenčí – ironické poznámky okolí na hrdinův účet. Povídka *Katzenstein*³¹⁴ je příkladem ironie osudu, nehmotná postava Katzensteina (v rámci příběhu mu nejsou přiřknuty žádné atributy vyjma jediné značně iritující vlastnosti být „*jen kapku úspěšnější*“) pronásleduje hlavního hrdinu již od raného mládí: *Kamkoli jsem se vrtnul, vždycky tam byl i on, aby mě s ním mohli srovnávat: ve třídě, ve čtvrti, na hřišti, v práci, všude. Katzenstein, Katzenstein, Katzenstein, Katzenstein [...].*³¹⁵ Ačkoli se hlavní hrdina pokusí před svou „osobní noční můrou“ utéct: *Přestěhovali jsme se do jiného města, našel jsem si místo pojišťovacího agenta. Vedl jsem si vcelku slušně. Neviděl jsem ho nějakých sedm let. Žil jsem si spokojeně, narodilo se nám dítě, Katzenstein jej nakonec stejně dostihne: „Na zpátečním letu z Basileje jsem spatřil jeho, seděl v první třídě. Když jsem si ho všiml, bylo už pozdě. Letadlo se rozjíždělo po startovní ploše [...] Vedle mě seděl nějaký rabín, který bez ustání něco vykládal [...] „Podívej se na takového [...],“ pravil*

³¹¹ Keret, צינורות, s. 29–32.

³¹² Keret, צינורות, s. 29–30.

³¹³ Keret, צינורות, s. 31–32.

³¹⁴ Keret, צינורות, s. 158–160; Keret, Létařící Santini, s. 55–57. Do češtiny přeložila Magdalena Křížová.

³¹⁵ Keret, צינורות, s. 159; Keret, Létařící Santini, s. 56.

rabín [...] Vstal jsem ze svého sedadla a hnal se na konec letadla. Letuška mě požádala, abych se vrátil na své místo [...] „Pane, za několik minut budeme přistávat. Vraťte se prosím laskavě na své místo a připoutejte se, tak jako...“ Na konci sice řekla „jako ostatní cestující,“ ale v jejích očích jsem četl Katzenstein. Trhl jsem pákou u dvířek letadla a vší silou jsem do nich vrazil ramenem [...] Zatímco mě vlekli do pekla, viděl jsem Katzensteina a zbytek cestujících, jak mi mávají na pozdrav z okénka výletního mikrobusu, který je odvážel do ráje. Letadlo havarovalo při přistávání [...] Jen kdybych měl kapku víc trpělivosti a vydržel sedět ještě pár minut na zadku, jako všichni ostatní cestující, jako Katzenstein.³¹⁶

Extrémismus anebo radikální řešení je oblíbenou autorovou formou užívanou ať již pro gradaci příběhu, anebo pro jeho uzavření, jak jsme kupříkladu viděli ve výše zmíněné povídce. Extrémní situace pak mohou nabývat formy grotesky anebo hororu.³¹⁷ Keret využívá obě.

Ještě než se budeme věnovat Keretově charakteristickému jazyku, je třeba zmínit mezery v textu, které jsou pro povídku coby fragmentární útvar příznačné. Náš autor se většímu množství mezer nevyhýbá, v některých případech lehce naznačí, jinde čtenáře naopak záměrně zmate, ačkoli při bližším ohledání anebo posečkání na nadcházející události je nit příběhu opět pevně navázána.

Stejně jako mnozí další autoři patřící k *ha-gal ha-acher* (jiná vlna), charakterizované též jako literatura postmoderní, používá Etgar Keret *safa raza*, tedy úspornou řeč. O tomto stylu jsme pojednali v kapitole věnované Orly Castel-Bloom. Keretův jazyk, obzvláště jeho druhá sbírka *Gaaguaj le-Kissinger* (Mé stesky po Kissingerovi), ve které potvrdil své spisovatelské kvality, je v tomto ohledu přístupnější, a ač sám toto označení odmítá, je mnohými kritiky chápán jako vůdčí postava tohoto proudu. Keretovská úsporná řeč jen zdůrazňuje jeho bohatý a komplexní fiktivní svět, obsah je postaven nad formu a slova tak neruší čtenářovu pozornost.

Ruku v ruce s mluveným jazykem jde slang, obzvláště je patrný v těch povídkách, které se odehrávají ve škole anebo v prostředí armády. Příkladů by bylo nesčetně mnoho, a proto uveďme ty výjimečnější, jako třeba jadrné *udrub* (אודרוב) „honem; hejbnout kostrou“ či *chalik* (חאליק) „ale no tak; co vás nemá“; oba výrazy pocházejí z arabštiny, po čase však

³¹⁶ Keret, צינורות, s. 159–160; Keret, Létající Santini, s. 56–57.

³¹⁷ Literatura extrémních situací vytváří takový stav, ve kterém se postavy nejsou schopné rozhodnout, zdali změny v jejich životech pramení z jejich vlastního úsilí, anebo jsou důsledkem vnějších událostí. Sartre klade důraz na situaci samotnou, Kirkegaard na citovou stránku věci a postavu. Tento typ literatury vykazuje tři efekty – popisný neboli narativní (extrémní složky charakterizující zápletku), strukturální (protikladné struktury fiktivního světa) a emocionální (jak působí na čtenáře). Interpretačně nejobtížnější je spojení dvou posledně jmenovaných efektů, protože možných výkladů je hned několik. Viz MENDELSON-MAOZ, Adia. סיטואציות קיצוניות וזוועתיות וגרוטסקיות ביצירותיהם של קסטל-בלום וקרת *Dapej le-mechkar be-sifrut*. 1997, sv. 11, s. 270–273.

ztratily svůj původní význam a staly se součástí obecné hebrejštiny. Keret se nebojí použít silnější výrazivo v rámci barvitého popisu postavy či situace, nicméně nepřekračuje tenkou hranici mezi únosnou mírou ostrých slov a bezduchým až trapným klením. Slangovými obraty či nejrůznějšími jazykovými hybridy, těmi gramatickými počínaje a spojováním slov konče, oblíbenými tvary, které posléze v písemném záznamu zdomácněly, jsou například *benadam* (בנאדם) namísto *ben adam* (בן אדם, člověk); *jomuledet* (יומולדת) namísto *jom huledet* (יום הולדת, narozeniny) anebo *šumakom* (שומקום) namísto *šum makom* (שום מקום, nikde – tomuto spojení se podrobněji věnujeme v kapitole pojednávající o díle Alony Kimchi), navíc neplýtvá, ale dávákuje přiměřeně zvolené rovině či tónu té které povídky. Spojení slov a gramatické chyby dodávají textu mnohem silnější rozměr mluvené řeči. Vnitřní narážky, možné odkazy k nadcházejícím událostem či využívání dvojsmyslnosti některých slovních spojení nejsou sice pro Kereta tak úplně příznačné, nicméně ani tyto možnosti (jak je vidno v některých z uváděných ukázek) autor neopomíjí.

Na závěr tohoto oddílu je třeba poznamenat, že náš autor vládne i vyšším jazykem, což prokázal například v povídce *Makat bechorot* (מכת בכורות, Pobití prvorozených),³¹⁸ která – jak již název napovídá – parafrázuje biblický příběh o egyptských ranách. Volbě parafráze biblického tématu odpovídá i vyšší úroveň jazyka.

³¹⁸ Keret, צינורות, s. 73–76; Keret, Létající Santini, s. 42–45. Do češtiny přeložila Tereza Černá.

3.2.2. Osoby a obsazení

Ve většině Keretových povídek je hlavní hrdina současně vypravěčem příběhu. Předávání informací vypravěčem-hrdinou poskytuje příběhu charakter jednostranné a subjektivní výpovědi. Pokud je navíc autorem zvolena ich-forma, má čtenář pocit, že před ním vypravěč nic neskrývá, minimálně nic z faktů, které jsou samotnému hrdinovi známy.

Keretovi hrdinové (hlavní i vedlejší) nabývají nejrůznějších podob. Od postav reálných, jako je například hrdina školou, ať již základní či střední, povinný, anebo hrdina vyzrálejší či středního věku, až po postavy živých mrtvých, skřítků, čertů nebo andělů. Hrdina není anonymní, i když nemusí nutně mít vlastní jméno, je nějak charakterizován a podle tohoto bližšího určení také nazván. Například Švéd,³¹⁹ řidič autobusu,³²⁰ tlust'och³²¹ a podobně. Má-li vlastní jméno, nejde většinou o nomen omen, případů, kdy je jméno symbolické, je mizivé množství, viz výše zmíněná jména v povídce *Ha-kajtana šel Kneler* (Knelerův letní tábor) a v povídce *Jamim noraim* (ימים נוראים, Hrůzné dny) pojednávané níže.

Hrdina a jeho svět se proměňují společně s autorem. Přechod od pubescentního hrdiny (včetně dětského hrdiny či hrdiny sloužícího v armádě) k hrdinovi vyzrálejšímu je patrný hlavně v poslední autorově sbírce. Zde se setkáváme s charakterem středního věku, který řeší manželské krize, je rozvedený anebo stále ještě svobodný. I dětský hrdina je líčen prizmatem dospělého. Fiktivní přátelé – andělé či skřítki – jsou nahrazeni přáteli reálnými anebo absolutním únikem do jiné reality. Tak jako byla pro většinu autorových hrdinů, až do vydání poslední sbírky, charakteristická společenská kolonka „outsider“ (je nepodstatné, zdali jde o sebereflexi postavy, anebo následek vnějších okolností), je pro hrdiny sbírka *Pitom dfika ba-delet* (Najednou někdo klepe na dveře) charakteristická tendence vymyslet si jinou realitu, aby nemuseli žít v té skutečné.

Všechny Keretovy postavy spojuje vůle, která je dostatečně silná, aby změnila skutečnost, a i v případě, že svůj boj hrdina nakonec prohraje, nestává se pouhou loutkou, nýbrž je i nadále subjektem touhy a chtění.

³¹⁹ Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 7.

³²⁰ *Sipur al nahag otobus še-raca lihjot Elohim* (סיפור על נהג אוטובוס שרצה להיות אלהים, Příběh o řidiči autobusu, který se chtěl stát Bohem), Keret, הקייטנה של קנלר, s. 7–12; Příběh o řidiči autobusu, který se chtěl stát Bohem, Keret, Létařící Santini, s. 7–10. Do češtiny přeložila Magdalena Křížová.

³²¹ Keret, אניהו, s. 7.

3.2.3. Místo a čas

Hlavním místem děje je povětšinou určitý prostor, jako je například město, nějaká čtvrť, dům či byt atp.³²² I čas je značně omezen – může se jednat o události seběhnuvší se během několika hodin, dnů či měsíce, ale lze jednoduchým způsobem zpracovat i delší časové linie specifickým i vágnějším odkazem na minulé události či časovou propast: „po několika letech“; „před měsícem“, anebo je čas ohraničen zadáním a splněním určitého úkolu – a tak definován.

Jen v málo Keretových povídkách hraje určité místo roli zásadního významu, ačkoli se nezdá setkáváme s přesnou lokalizací, ve většině případů by se na běhu věcí nic nezměnilo, byly-li by umístěny jinam. Jsou ale takové, jejichž zápletka je na místě děje závislá, jako například v povídce *Rabin met* (רבין מת, Zabili Rabina).³²³

I když je místní označení zpočátku obecné: *Rabina jsme našli na náměstí*,³²⁴ hned následuje, minimálně pro člověka trochu znalého moderních izraelských dějin, bližší určení: *skautka, která se jmenovala Avišag, prohlásila, že mu musíme říkat Šalom, to jako mír, protože Rabin zemřel pro mír [...] ale [my] mu budeme říkat Rabin*.³²⁵ Je tedy nasnadě, že jde o Rabinovo náměstí v centru Tel Avivu, kde v listopadu 1995 zastřelil Jigal Amir tehdejšího předsedu vlády a nositele Nobelovy ceny za mír Jicchaka Rabina. Tím ovšem význam místa nálezu nekončí: *Tiran dál mlčel a já cítil, že už má zase na krajíčku, a tak jsem řekl jeho tátovi, že za všechno můžu já, protože když to Rabina přejelo, přivolal jsem Tirana a řekl mu o tom. A ten řidič motorky, který byl přítom ze začátku moc hodný a mrzelo ho to, se mě zeptal, co to křičím, a teprve když jsem mu vysvětlil, že Rabin je jméno toho kocoura, až pak se rozčlil a dal mi facku [...], kdybychom Rabina pojmenovali Šalom, sice by ho přejeli tak jako tak, ale aspoň by nikdo nikoho nemlátíl*.³²⁶ Hlavní hrdina sice podotýká, že by ke rvačce s řidičem motorky nedošlo, kdyby kocoura pojmenovali Šalom („mír“), což zdánlivě s místem děje nesouvisí, leč položíme-li si otázku, z jakého důvodu ona skautka toto jméno navrhla, dostaneme se zpět k výchozímu bodu.

³²² Každá z autorových sbírek, podle jeho vlastních slov, tenduje například i k různým dopravním prostředkům, do kterých je zasazena část fiktivního děje: *V mé první knize „Roury“ je hodně příběhů, které se odehrávají v autobuse. V mé druhé knize... v taxíku a v té poslední... během letu. Ti pozornější v tom mohou vidět změnu v mém socioekonomickém postavení. To ale neznamená, že hrdinové cestující letadlem mají méně problémů než ti v autobuse.* LEVARI, Širi. בשבילי המציאות היא מבחן אמריקאי. Ha-arec. [online]. 15. 4. 2005. [cit. 2010-8-7]. Dostupný z WWW: <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=565346> (dále citováno jako Levari, בשבילי המציאות היא מבחן אמריקאי).

³²³ Keret, אגיהו, s. 113–115; Keret, Létařící Santini, s. 39–41. Do češtiny přeložila Magdalena Křížová.

³²⁴ Keret, אגיהו, s. 114; Keret, Létařící Santini, s. 40.

³²⁵ Keret, אגיהו, s. 114; Keret, Létařící Santini, s. 40.

³²⁶ Keret, אגיהו, s. 115; Keret, Létařící Santini, s. 41.

Povídky *Chubza* (חובזה)³²⁷ a *Balata* (בלטה, Dlaždice)³²⁸ jsou s místem děje pevně svázány. Prvně jmenovaný příběh patří mezi povídky kratičké, jde vlastně jen o jeden odstavec, a popisuje rajske místo *nedaleko Tel Avivu*, kde jsou lidé *pořád pořád šťastní*, jenže *genius loci* zřejmě působí jen na starousedlíky, jinými slovy – esence štěstí je nepřenosná: *tančil jsem tam v Chubze [...] oblékal jejich šaty tam v Chubze [...] jedl jejich pokrmy tam v Chubze [...] tři celé týdny. Ale štěstí není nakažlivé.*³²⁹ Dlaždice oproti tomu hraje v životě hlavní hrdiny roli svědka a talismanu: *Tohle je dlaždice, na které jsem stál, když jsem jako dítě jedinkrát „jednal jako chlap“ [...] veškerý můj strach zmizel. Věděl jsem, že dokud jsem na ní, cokoli udělám nebo řeknu, může skončit jenom úspěchem.*³³⁰ Dlaždice je tedy nezaměnitelná, neboť jakákoli jiná, byť podobná, nemá magický charakter.

³²⁷ Keret, צינורות, s. 33.

³²⁸ Keret, צינורות, s. 54–55.

³²⁹ Stylistická technika opakování většinou slouží ke zdůraznění určité věci či události. V tomto případě má za cíl navodit pocit vyprávění o pohádkové zemi za sedmero horami a řekami.

³³⁰ Keret, צינורות, s. 54.

3.2.4. Téma a zápletka

Opakující se témata a motivy, jak jsme již viděli v předchozí kapitole, nejsou v povídkové tvorbě ničím neobvyklým. Etgar Keret se, stejně jako každý spisovatel, neustále vrací k několika tematickým okruhům. Začneme tím, který se našemu autorovi stal výchozím bodem jeho dosavadní kariéry, tedy armádou a s ní úzce spojeným tématem izraelsko-palestinského konfliktu.

Povinná vojenská služba je nedílnou součástí života téměř každého Izraelce bez ohledu na pohlaví a nevyhnutelně po sobě zanechává nesmazatelné stopy, neboť v rámci blízkovýchodní reality nejde o „hru na vojáky“, v téhle partii se skutečně umírá. Náš autor nicméně realitu většinou líčí humornou formou, místy sice poněkud radikální a absurdní – *Najlon* (ניילון, Igelit)³³¹; *BAKUM* (בקר"ם, Základna pro odvod a zařazení), ale stále v odlehčené rovině (viz např. výše pojednávaná povídka *Kochi*, která ve svém podtextu poukazuje na palčivou skutečnost a současně ji kritizuje). Obzvláště v případě povídek pohybujících se tematicky na pomezí armáda-konflikt³³² bývá kritika ukryta pod povrchem textu.³³³ Tento tón převládá i v problematice izraelsko-palestinských vztahů,³³⁴ paranoie způsobené nekonečně se táhnoucími rozpory na obou stranách či rasismu a terorismu, jedno z jaké strany a jedno, zda jde o psychický tlak, anebo o fyzické útoky.

Zastavme se nyní blíže u zmiňovaných příkladů. Povídka *Najlon* (Igelit)³³⁵ je typickým příkladem extrémního řešení nastalé situace, současně zde máme zřetelný společný jmenovatel mnoha Keretových příběhů, a to nejen armádních, totiž únik. Hlavní hrdina Alon Chasin je nucen čelit nejrůznějším, oprávněným i neoprávněným, útokům ze strany svého velitele. Zápletka by se dala shrnout do jediné věty: jak a proč je v armádě důležité balit všechno do igelitu. I aktéři jsou značně typizovaní, velitel jednotky, zneužívající moc vyššího důstojníka k ponižování a buzeraci vojáků, svou omezenost projevuje polointeligentními výroky: „*Tomuhle říkáš igelit, Chasine? V tom plastiku je díra velikosti píči.*“ [...] „*Už jsi*

³³¹ Primárním významem hebrejského substantiva *najlon* (ניילון) je syntetický polymer zvaný nylon, v hovorové hebrejštině se ovšem tento výraz užívá i ve spojení *sakit najlon* (שקית ניילון, plastický sáček) či *najlon nicmad* (ניילון נצמד, potravinářská folie pro balení potravin). V našem případě tedy jde právě o hovorový význam daného substantiva.

³³² Níže pojednané povídky *Daruch ve-nacur* (דרוך ונצור, Natažená, ale zajištěná); *Lo bnej adam* (לא בני אדם, Nejsou to lidi).

³³³ Keret se brání tvrzení, že se distancuje od politiky, blízkovýchodní realita se do jeho povídek více či méně promítá, jen trochu jiným způsobem, než je běžné. Sám říká, že *lidé dávají občas přednost ulpívání na textu a podtext ignorují*. Viz Levari, בשבילי המציאות היא מבחן אמריקאי.

³³⁴ Zde je třeba podotknout, že Etgar Keret se spolu s dalšími spisovateli (jako např. David Grossman) angažuje v izraelsko-palestinském dialogu probíhajícím prostřednictvím nejrůznějších setkání umělců a lidí veřejně činných.

³³⁵ Keret, צינורות, s. 86–88.

někdy viděl ženskou kundu, Chasine?“ [...] „No nevadí, není to tvoje vina, že ses narodil jako zmetek. Popros hezky matku, třeba ti ukáže, odkud jsi vylez [...] Seš ubohej chlap, ubohej voják a tvoje balení do igelitu je stejně tak ubohý, Chasine.“³³⁶ Hlavní hrdina se brání po svém: *Těže noci zabalil Alon do igelitu své šaty. Cítil, jak se kus od kusu zlepšuje. Když dobalil poslední nátělník, s uspokojením svou práci zkontroloval. Byl připraven. Zavřel něžně oči a začal do igelitu balit sám sebe.*³³⁷ Tento akt se v rámci celého kontextu dá chápat alegoricky – veškerá špína, ať již materiální či duchovní povahy, kterou se hlavní hrdina brodí, klouže po plastovém povrchu, duše tak zůstává čistá a nedotčená. Pomine-li nebezpečí znečištění, již není umělohmotné ochrany třeba: „*Cvičení nováčků skončilo,*“ *zašeptal,* „*igelit se může sundat.*“³³⁸

BAKUM (Základna pro odvod a rozřazení)³³⁹ je třetí částí rozsáhlejší povídky *Sifrut ivrit* (ספרות עברית, Hebrejská literatura)³⁴⁰ a uvádí čtenáře mezi čerstvé rekruty, kterým jsou podle poněkud podivného klíče rozdělovány jejich budoucí úkoly: „*Je tady někdo, jehož kamarád či známý spáchal během vojenské služby sebevraždu?*“ *zeptal se velitel jednotky jemně se smutným pohledem v očích. Zvedla se váhavá ruka [...]* „*Výborně,*“ *zamumlal velitel žalostné jednotky,* „*běž umýt záchody.*“ [...] „*Jsou tu vojáci, jejichž rodiče přežili holocaust a ze spaní teď křičí a brečí?*“ *pokračoval velitel v deklamaci zdeptaným hlasem.* „*Veliteli [...]* *u mě to tak přesně není. Chci říct, můj táta nebrečí ani neřve, on jenom mluví. Bogdane, Bogdane, říká a vždycky dvakrát. Bogdan je jeho mladší bratr, kterého zabili Němci.*“ „*Jakým hlasem mluví? Šeptavým, anebo normálním?*“ „*Normálním, dokonce trochu zvýšeným, veliteli.*“ „*A jak zemřel jeho bratr?*“ ... „*Němci ho hodili živého do jámy s vápnem.*“ [...] „*Dobrá, pokud je to jáma s vápnem a on mluví hlasitě, připoj se tady k těm třem ostatním. Všichni čtyři se teď budete hlásit u vrchního seržanta přes kuchyni [...]* *Je mezi vámi impotent anebo takoví, kteří trpí nočníma polucema?*“ *Ruku nezvedl nikdo [...]* „*Štyřicet šest vojáků a ani jeden nemá mokré prostěradlo? Všichni šoustaj jako králíci?*“ „*Čtyřicet šest, veliteli,*“ *zašeptal nováček pověřený službou [...]* „*Výborně, tak pokud jsi takhle chytřej, budeš držet ty sám tři noční hlídky, budeš tak mít spoustu času přemýšlet, jak moc se ti vyplatí držet hubu. Pokud tu teda není ještě někdo s traumatem, které jsem vynechal?*“³⁴¹

³³⁶ Keret, צינורות, s. 86–87.

³³⁷ Keret, צינורות, s. 87–88.

³³⁸ Keret, צינורות, s. 88.

³³⁹ Keret, צינורות, s. 124–126.

³⁴⁰ Keret, צינורות, s. 119–126.

³⁴¹ Keret, צינורות, s. 124–126.

V této povídce má velící důstojník poněkud přívětivější tvář, dokonce známe jeho vlastní jméno, což celou postavu ještě zlidšťuje. I přesto, že dělá gramatické chyby a řídí se striktně danými předpisy, vykazuje jistou míru empatie – *smutný pohled a jemný hlas*. Hlavní hrdina chybí, všem aktérům příběhu je přiznána více méně stejně důležitá role. Podivný způsob rozdělení úkolů v sobě skrývá určitou logiku. Přidělení vojáků z rodin nesoucích stigma holocaustu ke kuchyni symbolizuje pokus o nápravu utrpených škod, ani ne tak kvůli vojákům samotným, ale kvůli jejich rodinám – není třeba si dělat starosti, potomek se nachází na místě, kde je jídlo, takže ať již se stane cokoli, vždycky bude mít co jíst. Mytí záchodků je práce značně ponižující a potupná. Totéž se dá říci i o způsobu sejití ze světa vlastní rukou. Snad preventivní opatření, aby nikoho nenapadlo následovat příkladu kamarádů či známých.

Značně kritický podtext má povídka *Daruch ve-nacur* (דרוך ונצור, Natažená, ale zajištěná) aneb jak se nenechat vyprovokovat.³⁴² Velmi vágně by se dalo říci, že představuje izraelskou stranu reality. Místo děje není zcela specifikováno, z nepřímých narážek – *ty golanská buzno*³⁴³ a *Kdy zas budeš hlídat tydlencty sudy?*³⁴⁴ – vyplývá, že by se mohlo jednat o strategické vojenské stanoviště v Galileji anebo na Golanských výšinách, kde se jednotky této brigády izraelské armády nacházejí ve válečném stavu. Mohlo by ovšem jít i o jakékoli jiné místo, dnes totiž tyto jednotky slouží na všech základnách po celém Izraeli a v textu není nikde přímá narážka na to, zda jde o běžnou vojenskou službu, anebo válečný konflikt.³⁴⁵ Zápletka není nijak zvlášť rozvinutá. Hlavní hrdina Kramer je nucen čelit slovním útokům bezejmenného arabského, pravděpodobně mladého muže a jeho hlavním úkolem je zachovat si chladnou hlavu, což je v popisované situaci téměř nemožné.

Závěr povídky vyjadřuje naprostou beznaděj i pokus o únik z neúnosné situace a její řešení. Navíc je zcela v keretovském duchu – paradoxní: *Beru si pušku. Natahuju ji. Ověřuju si, že je zajištěná. Držím ji oběma rukama za hlaveň, několikrát s ní zatočím nad hlavou a pak ji najednou pouštím. Puška letí vzduchem, trochu klouže po zemi a zastavuje se zhruba na půl cesty mezi námi [...], teď jsem úplně jako on a on s puškou v ruce bude zrovna jako já. Jeho máma a sestra se budou tahat s Židama, jeho kamarádi budou ležet v nemocnicích jak lazaři a on bude stát naproti mně jak nějaký buzík s puškou v ruce a nebude moct nic dělat. Jak bych mohl prohrát? Zvedá galil, když jsem od něj míň než pět metrů, odjišťuje, zakleká a mačká spoušť. A tak přichází na to, co já odhalil během posledního měsíce stráveného*

³⁴² Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 47–50; Keret, Létaující Santini, s. 23–25. Do češtiny přeložila Tereza Černá

³⁴³ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 47; Keret, Létaující Santini, s. 23.

³⁴⁴ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 48; Keret, Létaující Santini, s. 24.

³⁴⁵ Golanské výšiny leží na severovýchodě Izraele a kromě Izraele hraničí se Sýrií, Jordánskem a Libanonem. Izrael toto území získal v šestidenní válce roku 1967 a znovu během jomkipurové války roku 1973. Mezinárodní společenství nicméně považuje tento strategický bod za syrské území okupované státem Izrael. Dané území je součástí jablka sváru a patří k palčivým bodům zatím neřešitelného izraelsko-palestinského konfliktu.

v tomhle pekle: že tahle zbraň je úplně k prdu... Jsem u něj, ještě dřív, než se stihne zvednout, a zasazuju mu kopanec přímo do obličeje. Když padá k zemi, chytám ho za vlasy a strhávám mu kůfji [...].³⁴⁶

Jako druhou ukázkou uvádíme povídku *Lo bnej adam* (לא בני אדם, Nejsou to lidi)³⁴⁷ podává pohled diametrálně odlišný. Syrové a nemilosrdné svědectví o tom, kam až lidé mohou zajít či jak mohou zcela zapomenout, že jsou lidmi: [...] z pohraničního džípu vypadala Gaza jako město duchů [...] starý Arab se ztěžka ubíral po chodníku [...] Stein viděl, jak ten se zjizvenou tváří [...] prudce stáčí volant, vjíždí na chodník a poráží starce [...] Stein vyskočil z džípu [...] „Přejele jsi ho schválně, ty maniak, přejele jsi schválně člověka“ [...] „Nepřejele člověka,“ opravil ho Zamburi, „přejele Araba.“³⁴⁸

Povídka je zasazena do pásma Gazy, kam na týden odchází sloužit hlavní hrdina Stein. Jednotka pohraniční stráže je v textu charakterizovaná následovně: „Tihle typové z pohraniční stráže to je úplně jiná armáda, myslí docela jinak než my. Psychotici, násilníci, naprosto nedisciplinovaní.“³⁴⁹ Tomu odpovídá i nepřiměřená reakce jednoho z pohraničnicků na fakt, že došly žvýkačky: „Do piči,“ flusnul Zamburi z džípu, „první Arab, kterýho dneska seberu, bude hodně nešťastnej!“³⁵⁰

Steinův charakter je naznačen již na počátku příběhu, kdy MP důstojník vysvětluje, jaký typ člověka v pásmu Gazy potřebuje: „[...] musím poslat nějakého dobrého vojáka, který nebude reagovat na ty jejich provokace, ne nějakou horkou hlavu [...], která by v lepším případě skončila v base, v tom horším ve špitále.“³⁵¹ Tento popis je sice značně povrchní, nicméně určuje směr, kterým se s největší pravděpodobností bude postava hlavního hrdiny v rámci daného příběhu dále vyvíjet. Poté, co hlídka zadrží podezřelého arabského muže a chová se k němu neurvale, pokouší se Stein násilí zarazit i za cenu, že sám přijde k úhoně: „Dost!“ žádal Stein [...] „Fakt už mi trochu začínáš lízt na nervy Steine,“ řekl důstojník netečně [...] „Co seš zač Steine, Červenej kříž? Tahle špina má v hlavě jen jednu myšlenku – zabít tě. To je jejich jediný důvod k životu. Vtluč si to konečně do hlavy. Možná zvenku vypadaj jako my, ale nejsou. Nejsou to lidi.“ [...] „Zamburi, nůž,“ natáhl důstojník ruku [...] a rozerval košili, kterou měl Arab na sobě [...] „Ne!“ stihl se Stein přiblížit o krok k důstojníkovi. Němý ho vzal těžkým špalkem dřeva přes zátylek a Stein spadl na zem. „Drž ho s hlavou nahoře,“ slyšel Stein rozkazovat důstojníka. „Ne toho Araba, blbče, našeho Mirka

³⁴⁶ Keret, געגועי לקיסינג'ר, s. 49–50; Keret, Létající Santini, s. 25.

³⁴⁷ Keret, צינורות, s. 13–17.

³⁴⁸ Keret, צינורות, s. 14–15.

³⁴⁹ Keret, צינורות, s. 14.

³⁵⁰ Keret, צינורות, s. 15.

³⁵¹ Keret, צינורות, s. 14.

Dušína“ [...] „Co s nim [Arabem] budeš dělat?“ „Obal na motorku, pláštěnku, copak já vim“ [...] Stein se probudil [...] ve stanu [...] s příšernou bolestí v zátylku [...] vstal z postele, vytáhl nůž [...] a vydal se směrem, kam mu ukazoval fosforeskující hrot.³⁵²

Tato povídka obsahuje mnohem hlubší společenskou výtku, než by se na první pohled zdálo. Keret je, jak jsme již měli možnost vidět, mistrem ve volbě jazykových prostředků, které dotvářejí dokonalý fiktivní obraz. V našem případě poukazuje na absurditu rozhovoru pohraničnicků o tom, co provedou s mrtvým, protože závěr celé repliky je arabsky, což není v rámci mluvené hebrejštiny jev ojedinělý. V tomto kontextu se mu dostává ještě další významové dimenze – opresor si uzurpuje i jazyk. Umocňuje tak výsledný efekt celé věty, která je i nespornou narážkou na holocaust a nacistické metody. Zde máme jasný příklad textu, který má čtenáře vyprovokovat k zamyšlení.

Závěr příběhu je nejednoznačný. Čtenáři je dána pouze jediná indicie, a to, že hlavní hrdina bere nůž. Komu zazvoní hrana, pokud vůbec, je ponecháno otevřené.

Podvědomá paranoia a skrytý rasismus je jádrem dalšího příběhu nazvaného *Aravi im safam* (ערבי עם שפם, Arab s knírkem).³⁵³ Keret v něm přesně vystihuje převládající emoci vztahů mezi Izraelci a palestinskými Araby, strach, který vede k neopodstatněným a přehnaným reakcím anebo podivným názorům. Místem děje je autobus, do kterého nastupuje muž hned zkraje příběhu popisovaný jako Arab s knírkem: [...] *dokonce i kdyby na něm nebylo nic arabského, dokonce ani kdyby vůbec nebyl Arab, rovnou bych to na něm viděl podle knírku [...] vousy rostou směrem dolů.*³⁵⁴ Tato klasifikace připomíná stejně nelogické rozpoznávání etnické příslušnosti podle velkého nosu či tvaru lebky, protože není nic snazšího, než si položit otázku, jakého dalšího znaku by hlavní hrdina použil, byl-li by Arab oholen.

Ačkoli hlavní hrdina namítá, že *říct o mně, že jsem rasista, je největší blbost na světě*,³⁵⁵ je jeho postoj, byť možná neuvědomělý, zřejmý již z pochybné teorie o růstu vousů, kde jako protiklad k Arabům staví prostě *normální lidi*.³⁵⁶ Poté, co Arab s knírkem šlápne hlavnímu hrdinovi na nohu: *na nohu, ne na botu, fakticky na nohu*,³⁵⁷ spustí se lavina nadávek, která je podle jejich autora arabsky (leč ve skutečnosti tomu tak není, jde pouze

³⁵² Keret, צינורות, s. 16–17.

³⁵³ Keret, צינורות, s. 68–69.

³⁵⁴ Keret, צינורות, s. 68.

³⁵⁵ Keret, צינורות, s. 69.

³⁵⁶ Keret, צינורות, s. 68. V hebrejštině je spojení *anašim regilim* (אנשים רגילים), význam slova *ragil* je běžný, normální, standardní, prostě něco, co nevybočuje z normy, což ještě nemusí být nutně negativní, nicméně stále vyděluje z celku.

³⁵⁷ Keret, צינורות, s. 68.

o hebrejskou formu arabského klení), *protože [Arab] možná neumí hebrejsky.*³⁵⁸ Tento předpoklad, jak se vzápětí ukazuje, není zcela správný,³⁵⁹ neboť Arab s knírkem se ihned začne omlouvat: *žádal o prominutí a jeho knír mi poškrábal ruku.*³⁶⁰ V tomto momentě se hlavní hrdina začíná cítit nesvůj a dostavuje se podezřívavost: *[...] hrozně jsem se bál, že má v košíku řeznický nůž a že ho vytáhne a propíchne mě [...] vždycky si sedají dozadu, aby se člověk celou cestu ptal sám sebe, jestli se k němu příkradou s nožem nebo ne a pořád se otáčel dozadu, až dostane do krku křeč [...]* „Všechno je to kvůli tomu, že na ně nejsme dost tvrdí,“ *řekl jsem fešákoví, který seděl naproti mně [...] potřeboval jsem se s ním sprátnit, protože kdyby ten Arab vzadu vytáhl z košíku nůž, bude mě varovat.*³⁶¹ Mladík sedící naproti hlavnímu hrdinovi však představuje element zdravého rozumu, i když se vyjadřuje poněkud pateticky: *ale on byl normální antipat a křičel, že jsou všichni kurvy a že jsme se stali státem rasistů.*³⁶²

V obdobném duchu začíná i povídka *Arkadij Chilva nosea be-kav chameš* (ארקדיי חילוו נוסע בקו חמש, Arkadij Chilva jede linkou pět).³⁶³ V tomto případě se příběh rozvíjí již při čekání na autobus. Z nízkého čísla autobusu se dá soudit, že jde o městskou linku, ačkoli tomu nic jiného zpočátku nenasvědčuje. Hlavní hrdina Arkadij je značně flegmatický typ a na útoky tlust'ocha sedícího na lavičce reaguje rezervovaně až apaticky: „Ty zkurvysynu,“ *řekl tlust'och znovu [...]* „To mluvíš se mnou?“ *zeptal se Arkadij [...]* „Ne, povídám si s vlastní prdelí,“ *zařval tlustoprd.* „Aha,“ *na to Arkadij a vrátil se k novinám [...]* Agrese se dále stupňuje: „To je jedno, co jsem řekl, smradlavej Arabe.“ – „Ruse,“ *pospíšil si Arkadij [...]* „Moje máma je z Rigy.“ – „Jasně [...] a táta?“ – „Ze Šchemu,“³⁶⁴ *oznámil Arkadij a opět se věnoval novinám.* „Dvě nemoci v jednom těle,“ *řekl tlust'och,* „na co ještě nepřijdou, aby nám ukradli práci.“³⁶⁵ Příčinou averze zde není etnická příslušnost, ale důvody ekonomické a zdá se nepodstatným, je-li řeč o množství přistěhovalců z bývalého Sovětského svazu, anebo o Arabech z okupovaných území, kteří si zpravidla hledají práci v Izraeli. Dalším bodem, který nepochybně stojí za povšimnutí, je literalizování všeobecně tradovaného klišé o sňatcích mezi Araby a Ruskami.

³⁵⁸ Keret, צינורות, s. 68.

³⁵⁹ Většina palestinských Arabů žijících na území státu Izrael hebrejštinu více či méně ovládá, nakonec se jedná o úřední jazyk. Totéž se ovšem nedá říct o Izraelcích. Poznámka hlavního hrdiny tedy může být chápána v ironickém slova smyslu jako kritika namířená do vlastních řad.

³⁶⁰ Keret, צינורות, s. 69.

³⁶¹ Keret, צינורות, s. 68–69.

³⁶² Keret, צינורות, s. 69.

³⁶³ Keret, צינורות, s. 62–64.

³⁶⁴ Šchem neboli Nábulus leží na území palestinské samosprávy.

³⁶⁵ Keret, צינורות, s. 62.

Po této úvodní expozici přichází překvapivý obrat. Hlavní hrdina přebírá aktivní roli: „Řekl jsem ti, abys vstal,“ opakoval tlust'och. „Já?“ zeptal se Arkadij. „Ne, moje pr..., jo ty.“ [...] Bylo pět hodin a autobus ještě nepřijel [...] kopnul tlust'ocha mezi nohy a pokračoval ihned úderem železné tyče, kterou schovával mezi stránkami novin. Tlust'och spadl na zem a začal kňourat „Arabové! Rusové! Pomoc.“ [...] Autobus přijel v pět a sedm minut. „Co s ním?“ ukázal řidič hlavou na tlust'ocha, který ležel na chodníku [...] „Nemělo by se mu pomoci nebo něco?“ – „Je epileptik [...] nejlepší je na něj vůbec nesahat [...].“³⁶⁶ Řidič autobusu se ještě pozastavuje nad tím, že na epilepsii je kolem trochu moc krve, ale dál se do situace nevměšuje. Arkadij opouští pozici obtěžovaného, usazuje se vedle staříka lušticího křížovku, a ačkoliv se ho nikdo neprosil, začíná dědovi radit. Ten zprvu reaguje popuzeně, ale posléze mění názor, dokonce hlavního hrdinu odměňuje: [...] sundal si z hlavy baret a utrl šňůrku, která se vzadu uvolnila, „Na, mladíku, vezmi si ode mne dárek.“ [...] Arkadij zahodil mechanickým pohybem čapku do zelené popelnice a zalehnul. Výbuch se dostavil během několika vteřin [...].³⁶⁷

Postava hlavního hrdiny a dědy v autobuse vykazují do jisté míry shodné rysy, obě se, na rozdíl od tlust'ocha na zastávce, vydávají do nepřátelského a násilného světa připraveny, Arkadij s železnou tyčí a stařík s bombou ukrytou v baretu. Fakt, že si Arkadij hned po odhození baretu do popelnice lehá na zem, jen dosvědčuje, jak moc je třeba věnovat pozornost detailům.³⁶⁸ Stařík neutrl jen tak nějakou šňůrku, prostě odjistil nálož. Hyperbolická vyjádření, která jsou obzvláště v tomto textu patrná, symbolizují míru neúnosnosti situace, tedy i její kritiku.

Jako poslední příklad uveďme povídku *Bejcat haftaa* (ביצת הפתעה), Vajíčko s překvapením),³⁶⁹ která klade neřešitelnou otázku po tom, co je větší zlo, a současně ukazuje, nakolik je terorismus pevnou součástí žité každodennosti. Při teroristickém útoku (v jakékoli jiné zemi by autor pravděpodobně volil například automobilovou nehodu) zemře mladá žena, u níž se během pitvy prokáže pokročilá forma rakoviny: *Kdyby ta žena nezemřela během teroristického útoku, zhroutila by se ještě ten samý týden kvůli všem těm nádorům a zemřela by za měsíc, nejpozději za dva [...]* Na jedné straně lze v tomto zjištění spatřovat trochu útěchy – není třeba si k tomu všemu ještě přidávat pochybnosti typu „Kdyby jen ten den

³⁶⁶ Keret, צינורות, s. 63.

³⁶⁷ Keret, צינורות, s. 63–64.

³⁶⁸ Další předzvěsti věcí budoucích se zdá být i spojení „mechanickým pohybem“, které ve své hebrejské formě „tdua muchanit“ obsahuje názvuk na adjektivum „muchan“, to jest „připravený“, v našem případě připravený na výbuch.

³⁶⁹ Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 112–115.

nešla do práce“ anebo „Kdybych ji jen hodil autem“, když víte, že by vám žena stejně umřela.³⁷⁰

Na pomezí stojí povídka *Tivchar ceva* (תבחר צבע, Vyber si barvu),³⁷¹ která je řeckně obecným manifestem proti násilí založeném na nenávisti k někomu odlišnému. Keret pro odlišení svých hrdinů volí barvy, což je velmi univerzální možnost vyjádření. V této povídce se objevuje i problematika Boha a náboženství, které se náš autor věnuje velmi zřídka.

V povídce *Sipur al nahag otobus še-raca lihjot Elohim* (סיפור על נהג אוטובוס שרצה להיות אלהים, Příběh o řidiči autobusu, který se chtěl stát Bohem) se setkáváme jen s řidičovou touhou po omnipotenci, jinak s náboženstvím a Bohem nijak nesouvisí; v textu *Jamim noraim* (Hrůzné dny), které jsou pojednány níže, si Keret náboženské prostředí volí pro zasazení příběhu; v povídce *Ha-džanana šel Nimrod* (הג'ננה של נמרוד, Nimrodovo šílenství)³⁷² máme již verbalizovanou výtku vůči Hospodinu: *Sám Miron tvrdí, že je to kvůli Bohu, který má na svědomí všechn tenhle zmatek [...] podle Mirona byl Hospodin po stvoření světa několik milionů let v pohodě. Jenže pak se objevil Miron a začal klást otázky a Hospodin se najednou octl ve stresu. Protože mu hned došlo, že na rozdíl od zbytku lidstva není Miron žádná bábovka. Stačí, abyste mu nechali tu nejmenší záminku, a on už vám to hnedka pěkně nandá, a Hospodin, to je známo, to také rád dělá – ale aby to bylo obráceně, to zase ne a ta poslední věc, kterou si může dovolit, je kontra, a navíc ještě od někoho, jako je Miron, a od chvíle, co to pochopil, pořád přivádí Mirona k šílenství, sesílá na něj celé hordy hrůz, od nočních můr po holky, co mu nechtěj dát, všechno možné, jen aby se zhroutil.*³⁷³

S opačným postojem hrdiny se setkáváme v již zmíněné povídce *Tivchar ceva* (Vyber si barvu): *Kněz proklínal Boha hrozivými kletbami. Urážlivými a zraňujícími, které ještě nikdo nikdy neslyšel [...] „Co si myslíš?“ řekl žlutému knězi frustrovaně stříbrný Pán Bůh, „co si myslíš, že jsem vás stvořil takhle, protože jsem si to vybral? Protože jsem nějaký úchyl, sadista anebo hajzl, který si všechno tohle utrpení užívá? Stvořil jsem vás takhle, protože takhle to umím. Je to to nejlepší, co zmůžu.“ Žlutý kněz padl na kolena a prosil o odpuštění. Kdyby přišel někdo silnější, určitě by ho dál proklínal, i kdyby za to měl skončit v pekle. Ale tenhle stříbrný Pán Bůh v něm vzbudil lítost a smutek a opravdu si přál, aby mu odpustil.*³⁷⁴

V tomto případě již jde o osobní konfrontaci obou stran, během níž se člověk smiřuje s Bohem, ale jen na základě zjištění relativní křehkosti a slabosti protějšku. Z našich ukázek

³⁷⁰ Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 112–113.

³⁷¹ Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 77–79.

³⁷² Keret, הקייטנה של קנר, s. 13–34.

³⁷³ Keret, הקייטנה של קנר, s. 13–14.

³⁷⁴ Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 78–79.

je nicméně zřejmé, že nejde o žádný hodnotící pohled na náboženství jako systém, spíše o otevřené či uzavřené účty mezi člověkem a Bohem. Toto téma je však natolik okrajové, že vyvození jakéhokoli závěru by bylo značně povrchní.

Touto ukázkou uzavíráme tematický okruh armáda-konflikt-násilí i problematiku náboženství a přecházíme k tématu holocaustu, které bylo zpočátku v moderní izraelské literatuře tabuizováno. První autorská generace, jak jsme již výše poznamenali, se mu zpravidla začíná věnovat v pozdějších publikacích, i když se s ním můžeme setkat již v padesátých letech. Od sedmdesátých let dále se téma holocaustu stává jedním z mnoha běžných námětů a je otevřeně pojednáváno i v rámci fikce.³⁷⁵

Etgar Keret nepatří k autorům, kteří by se holocaustem nějak systematicky zabývali, ačkoli jím oba jeho rodiče prošli. Pomineme-li nejrůznější narážky v rámci povídek, ať již zjevné jako v případě povídky *Ani ve-Ludvig horgim et Hitler bli siba (o aviv Berlinai)* [אני ולודביג הורגים את היטלר בלי סיבה (או אביב ברלינאי)]³⁷⁶ anebo méně zjevné, jak je tomu v povídce *Chijuch ha-mavet šel Hans* (הנס, חייך המוות של הנס, Hansův smrtící úsměv),³⁷⁷ tematicky se holocaustu věnují pouze povídky *Naalajim* (נעליים, Boty) a *Cfira* (צפירה, Siréna).

Příběh *Naalajim* (Boty),³⁷⁸ který začíná v muzeu volyňských Židů na Den holocaustu, reflektuje generační propast v chápání a akceptování událostí druhé světové války. Hlavní hrdina si *připadal náramně důležitý*, protože jen jemu *jedinému umřel za holocaustu dědeček*.³⁷⁹ V úvodní expozici se tak hlavní hrdina cítí být nedílnou součástí historie a je na to dostatečně hrdý. Po skončení prohlídky a přednášky, ve které dětem vyprávěl *hubený stařík*³⁸⁰ o vlastních zkušenostech s nacisty, přichází klíčové varování, že jsou *Němci pořád mezi námi a pořád mají svůj stát. A stařík řekl, že jim nikdy neodpustí a doufá, že ani my jim neodpustíme a že chraň bůh nikdy nepojedeme navštívit jejich zemi. Protože i on před padesáti lety jel s rodiči do Německa a působilo to tam tak přívětivě, a skončilo to peklem. Lidé mívají často krátkou paměť [...] Raději zapomenou. Ale vy nezapomínejte. Pokaždé, když uvidíte Němce, vzpomeňte si na to, co jsem vám vypravoval. A každé, když uvidíte německé zboží, je jedno, jestli televizi, protože většinu televizí vyrábějí německé firmy, nebo něco jiného, vždycky si vzpomeňte, že pod líbivým povrchem se skrývají díly a trubky z kostí, kůže*

³⁷⁵ Viz například povídka Aharona Megeda nazvaná *Jad va-Šem* (יד ושם, stejně jako památník obětem holocaustu v Jeruzalémě), která vyšla ve sbírce Jisrael Chaverim (ישראל חברים, Všichni jsme Izraelci) roku 1955 a jejímž tématem je, stejně jako u Kereta, generační propast v pohledu na minulost. Jmenujme alespoň ještě českému čtenáři známého Davida Grossmana a jeho román *Viz: Lásky*.

³⁷⁶ Keret, צינורות, s. 139–144.

³⁷⁷ Keret, צינורות, s. 145–147.

³⁷⁸ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 87–89; Keret, Létařící Santini, s. 33–36. Do češtiny přeložila Magdalena Křížová.

³⁷⁹ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 87; Keret, Létařící Santini, s. 33.

³⁸⁰ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 87; Keret, Létařící Santini, s. 34.

a masa zavražděných Židů.³⁸¹ Na tento proslov hlavní hrdina reaguje s ulehčením, že on i jeho rodina jsou v pořádku, protože doma mají *izraelskou ledničku Emkor*.³⁸²

Komplikace nastává, když se rodiče vrátí z dovolené v zahraničí a maminka předává hlavnímu hrdinovi dárek, který ho uvede do dilematické situace, protože boty: „*Jsou z Německa, víš,“ řekl jsem a silně jsem jí objal ruku. „Samozřejmě že to vím,“ usmála se, „Adidas je nejlepší značka na světě.“ „Dědeček byl taky z Německa,“ pokusil jsem se jí napovědět. „Dědeček byl z Polska“ [...] Byl jsem zticha. Pochopil jsem, že to nemá cenu. Máma o tom neměla sebemenší tušení. V životě nebyla v muzeu volyňských Židů. Ještě jí to nikdy nikdo nevysvětlil. Pro ni jsou boty prostě jen boty a Německo v podstatě totéž, co Polsko.*³⁸³

Dětská mysl tíhne k černobílému vidění věcí, a tak se hlavní hrdina musí vyrovnat s faktem, že tomu tak úplně není. Bod obratu přichází v momentě, kdy je hlavní hrdina, obut do německých bot, přizván do fotbalového týmu v parku: *Ze začátku jsem ještě myslel na to, že si mám dávat pozor, abych nekopal špičkou, aby to dědečka nebolelo, ale po nějaké době jsem na to zapomněl, přesně jako to říkal stařík ve volyňském muzeu, že lidé zapominají, dokonce jsem z voleje střelil rozhodující gól [...] „To byl ale volej, co?“ připomenul jsem dědečkovi po cestě domů. „Brankář nestačil koukat, odkud míč letí.“ Dědeček neodpovídal, ale podle toho, jak se mi šlo, jsem poznal, že je taky rád.*³⁸⁴

Představa, že jsou boty (a potažmo každý německý produkt) vyrobeny z kůže mrtvých Židů, v našem případě se jedná o dědečka hlavního hrdiny, najednou dostává zcela jiné rozměry. Již nejde o něco, co „se nemá“, ale o prostředek komunikace se členem rodiny. Za zmínku ještě stojí název povídky – Boty. V souvislosti s událostmi holocaustu jsou boty výmluvným symbolem, a to nejen proto, že většině populace automaticky vytane na myslí hromada bot mrtvých, ale i proto, že boty mohou být chápány jako symbol pro přežití, protože kdo měl v koncentračním táboře boty, měl lepší šance, že se dočká dalšího rána. V této symbolické rovině jsou boty již od počátku pozitivním prvkem a výsledná dědečkova transformace jen toto téma rozvíjí – svým způsobem přežil.

Cfira (Siréna)³⁸⁵ má obdobnou strukturu,³⁸⁶ i zde příběh začíná na Den holocaustu a výchozím bodem je taktéž osobní svědectví člověka, který prošel osvětimským

³⁸¹ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 88; Keret, Létající Santini, s. 34.

³⁸² Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 88; Keret, Létající Santini, s. 34.

³⁸³ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 88–89; Keret, Létající Santini, s. 35.

³⁸⁴ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 89; Keret, Létající Santini, s. 36.

³⁸⁵ Keret, ציינורות, s. 9–12; Keret, Létající Santini, s. 45–49.

³⁸⁶ Jsou tací, kteří se domnívají, že jde dokonce o ideové pokračování povídky *Naalajim* (Boty), ačkoli *Cfira* (Siréna) byla napsána jako první. ŠELGI, Moti; STEPAC, Rachel. קריאת אתגר : ניתוח מבחר סיפורי אתגר קרת. Tel Aviv: Enkori sfarim, 1992, s. 184.

koncentračním táborem: *Byl to otec někoho ze školy.*³⁸⁷ Zápětka je sice poněkud rozvinutější, než jak je tomu v případě předešlé povídky, nicméně holocaust patří k centrálnímu tématu. Důraz se přesouvá na otázku úcty, komu by měla být vzdávána a komu vzdávána je, respektive kde leží hranice mezi minulostí, která ještě je součástí života mladé generace, a tou, která je již nahlížena jako něco naprosto vzdáleného.

Hlavní hrdina si sice při rozhovoru se školníkem chybně vyloží termín Sonderkommando, který je v hebrejštině přepsán dvouslovně jako זונדררן קומנדו, tedy *sondern komando*: „Fakt jsi byl u komandos? A kdy?“ *divil jsem se, nedovedl jsem si našeho hubeného, drobného Šolema představit u jakýchkoli komandos, ale kdo ví, nakonec proč ne.*³⁸⁸ To ovšem neumenšuje úctu, kterou ke školníkovi cítí. Šaron a Gilead, další protagonisté příběhu, naproti tomu klidně zničí školníkové kolo, což vede k závěrečné pútce s hlavním hrdinou: „Proč jsi nás práskl, ty hajzle,“ *Gilead do mě prudce vrazil, dopadl jsem na Šarona a ten mě od sebe odstrčil.* „Povím ti, proč nás práskl,“ řekl Šaron, „protože ten náš Eli je špinavej závistivec“ [...] *Chtěl jsem mu vysvětlit, že jsem to neudělal kvůli tomu, to kvůli Šolemovi, který byl taky u komandos a brečel jak malý kluk [...],*³⁸⁹ ale v momentě, kdy zazní siréna na připomínku padlých izraelských vojáků, se oba útočníci *napřímili do pozoru,*³⁹⁰ aby vzdali hold, což umožní našemu hrdinovi útěk.

Obě povídky se věnují vztahu nejmladší generace k událostem holocaustu, které se bezprostředně týkají Židů jako národa. První příběh se pohybuje na osobní rovině setkání se zemřelým předkem, druhý je etičtějšího charakteru a pokládá obecnou otázku, do jaké míry se dnešní omladina identifikuje s historickými fakty.

Dalším velkým Keretovým tématem jsou mezilidské vztahy všeho druhu, a stejně jako u předešlých, i na tomto poli autor kombinuje fantastické příběhy s reálnými. Začneme těmi fantastickými, které mají strukturu reálné expozice a fantaskního závěru, jak jsme viděli třeba v případě povídky *Ha-šmanman* (Tlust'och). Obdobně extrémní je i povídka *Giluach cichcuach* (גילוח ציחצוח, Holení čištění).³⁹¹ Také zde je předmětem děje partnerský vztah, který postupem času nabírá prazvláštní směr. Vše začíná a v podstatě i končí velmi romanticky: *Byla dívkou, na kterou se vyplatí trpělivě čekat,*³⁹² popisuje hlavní hrdina svou partnerku, pro kterou je ochoten se oholit, neboť ho o to požádala. Ačkoli se přání ohledně osobní hygieny stupňují, náš hrdina je ochotně plní: *Řekla, že i obočí vadí; je těžké sklouznout rty přes čelo*

³⁸⁷ Keret, צינורות, s. 10; Keret, Létající Santini, s. 46.

³⁸⁸ Keret, צינורות, s. 10; Keret, Létající Santini, s. 46.

³⁸⁹ Keret, צינורות, s. 11; Keret, Létající Santini, s. 48–49.

³⁹⁰ Keret, צינורות, s. 12; Keret, Létající Santini, s. 48–49.

³⁹¹ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 62–63.

³⁹² Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 62.

*a políbit ho na oči. Ostří je přece to stejné, a když už se i takhle holí, tak co mu to udělá? Jednou denně, dvakrát, někdy dokonce i třikrát. Až do úplného a extrémního konce: [...] miluje ho hladkého, bez výstupků a ostrých hran. Jako všichni ti ostatní, které potkal na podlaze v obývacím pokoji [...] nejdřív si myslel, že jsou to růžové podušky [...] jak to dělají? Zeptal se a oni mu všechno odhalili. Ty ostré hrany jsou kvůli kostem. Jeden člověk v Roš Pině vykostňuje jedna dvě, a to včetně páteře. Dokonce to ani nebolí a jí to bude mnohem příjemnější, což je vlastně to podstatné. Jen ten její úsměv, když si na něj sedá, stojí za všechno.*³⁹³ Hlavní hrdina je tedy nejen ochotný k jakékoli oběti pro svou milovanou, ale dokonce mu ani nevádí připojit se ke svým předchůdcům na podlaze obýváku.³⁹⁴ Samota a strach z ní dokáží tedy našeho hrdinu přinutit i k těm nejabsurdnějším činům.

Toto motto by se dalo použít i pro povídku pohybující se na hranici uvěřitelnosti, podle které byla nazvána druhá Keretova sbírka – *Gaaguaj le-Kissinger* (Mé stesky po Kissingerovi).³⁹⁵ Zde hlavní hrdina, podobně jako je tomu v mnohých pohádkách a legendách, musí svou lásku prokázat úspěšným provedením zadaného úkolu. V našem případě není hlavní hrdina vyslán, aby skolil lítou saň, ale aby své milované přinesl srdce vlastní matky. To se ovšem neobejde bez jisté komplikace: *Celou cestu do Petach Tikvy, s přestupem dvěma autobusy, jedu s nožem [...] měří půldruhého metru, zabírá celé dvousedadlo. Musel jsem za něj zaplatit lístek. Co bych pro ni neudělal, co bych taky neudělal pro tebe, beruško moje? [...] Matka věděla, že přijdu, a tak mi připravila jídlo s ďábelským kořením, jak to umí jen ona [...] „A jak se daří Miri?“ ptá se matka [...] „Dobře se má,“ říkám jí, „váženě. Řekla mi o tvoje srdce. Chápeš, aby poznala, jestli ji miluju.“ „Dones jí Baruchovo,“ zasměje se matka, „toho si v životě nevšimne.“ „Prosím tě, mami,“ rozzlobím se, „my nejsme na takovéhle lži. Nám s Miri jde o upřímnost.“ „Dobrá,“ povzdychne si matka, „dones jí moje, nechci, abyste se kvůli mně hádali. Což mi připomíná, co je s tím důkazem pro tvoji milující maminku, že ji máš na oplátku taky trošinku rád?“ Vztekle praštím Miriným srdcem o stůl. Proč mi ani jedna nevěří? Proč mě pořád zkouší? A teď se znovu trmácet zpátky dvěma autobusy, s tímhle nožem a s matčíným srdcem. Určitě zas nebude doma, pro změnu se vrátila ke svému bývalému.*³⁹⁶

Až na grimmovský závěr a zcela absurdní poznámku o možné milenině nepřítomnosti máme před sebou text vykazující prvky mýtu. Mytický hrdina při své cestě

³⁹³ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 63.

³⁹⁴ Připomeňme výše zmíněnou povídku Orly Castel-Bloom *Misderon car* (Úzká chodba), Castel-Bloom, סביבה עויינה, s. 49–54) s obdobným tématem, až na to, že partnerčina obsese čistotou a strachem z nejrůznějších mikrobů přivede jejího milého do hrobu. V našem případě je hrdina z vlastní vůle transformován v beztvárovou hmotu, která ale i nadále může vegetovat po milenině boku.

³⁹⁵ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 13–15; Keret, Létající Santini, s. 36–38. Do češtiny přeložila Magdalena Křížová.

³⁹⁶ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 14–15; Keret, Létající Santini, s. 38.

za splněním mise musí překonat nejrůznější nástrahy a úskalí – náš hrdina musí dvakrát přestupovat, čili trmácí se cestou necestou; jeho „zbraň“ je veliká a neskladná, jinými slovy jasně viditelná (obraz reka jdoucího do boje), což v rámci současné blízkovýchodní reality skýtá nesčetné potenciální problémy, a sám hrdina přiznává, že vypadá *jako nějaký arabský terorista*;³⁹⁷ matka připravuje oblíbený pokrm, *tak jak to umí jen ona*³⁹⁸ (souboj o hrdinovu přízeň), a nakonec vznáší tentýž požadavek, který již vznesla hrdinova milá. V tomto kritickém bodě je třeba dospět k rozhodnutí, kdo je důležitější. Paradoxně obě, a proto je nutné splnit požadavek obou stran. Prosté a svým způsobem logické řešení svízelné situace.

Dalším příkladem je povídka *Jamim noraim* (Hrůzné dny),³⁹⁹ které v židovské liturgii představují desetidenní údobí mezi Novým rokem (Roš ha-šana) a Dnem smíření (Jom kipur), kdy věřící rekapitulují uplynulý rok, zpytují svědomí, litují hříchů a prosí za odpuštění, aby mohli být zapsáni do Knihy živých i v nadcházejícím roce. Z názvu povídky je tedy zřejmé, že se bude dotýkat i náboženství (minimální znalost reálií je v tomto příběhu víc než žádoucí). Zvolil-li by Keret pro svou povídku odlišnou platformu, pravděpodobně by u čtenáře vyvolala trochu jiné emotivní reakce a odlišné otázky etického rázu.

Vzepře-li se žena muži na veřejnosti a za přítomnosti ne zcela neznámých lidí, jde vždy o značnou potupu a ponížení, obzvláště v impulsivní a horkokrevné blízkovýchodní kultuře: *Vyprostila svou ruku z jeho sevření a řekla, že je dobytek a ať si víckrát nedovolí takhle s ní mluvit, vytáhnout ji ven, jako by byla nějaká věc. Navíc to řekla nahlas, všichni to mohli slyšet. Lidé, co s ním pracují, dokonce i rabín [...] v té chvíli jí měl dát facku [...] ale on, jako idiot, čekal, až přijdou domů [...] když ji zbil, vypadala překvapeně [...] křičela „Menacheme! Menacheme!“, jako by ten, kdo ji mlátí, byl někdo cizí a ona ho volá na pomoc [...] „Promiň,“ slyšel ji šeptat v rohu pokoje [...] a on a Bůh jí odpustili [...] pouhých třicet vteřin před uplynutím lhůty stanovené svátkem.*⁴⁰⁰

V případě této povídky by se opět dalo spekulovat o symbolickém jméně, Menachem se dá přeložit jako „ten, kdo poskytuje útěchu“, což je v rámci kontextu značně ironické, protože tento záporný hrdina jedná přesně opačně, ačkoli se žena (její jméno neznáme, což může být prostým vyjádřením její inferiorní pozice) dovolává právě toho, kým by měl být. Okolnosti úvodní hádky nám nejsou známy, místo (synagoga, dům) a čas (Jom kipur) jsou naopak přesně stanoveny, obzvláště čas zde hraje ústřední roli. Kdo nevyužije příležitosti poprosit za odpuštění, musí čekat celý další rok. Potud pravidla.

³⁹⁷ Keret, געגועי לקסינג, s. 14; Keret, Létající Santini, s. 38.

³⁹⁸ Keret, געגועי לקסינג, s. 14; Keret, Létající Santini, s. 38.

³⁹⁹ Keret, געגועי לקסינג, s. 118–119.

⁴⁰⁰ Keret, געגועי לקסינג, s. 118–119.

Menachem se „ovládne“ a ženu zbije až doma. V očích těch, kteří byli přítomni jeho ponižení, jej to sice již nepozvedne, ale porušení povinné úcty k manželovi nemůže zůstat nepotrestáno. Neochvějnou jistotu, že je jeho jednání správné, vyjadřuje bohorovně, jako by vůbec nepřicházelo v úvahu, že by o odpuštění měl žádat on sám. Příběh, který máme před sebou, je tak nejen o domácím násilí, ale i o reflexi postavení ženy v religiózní části společnosti.

Již výše jsme zmínili, že dětský hrdina patří k běžným Keretovým charakterům. Jako ukázkou jsme zvolili povídku o vztahu rodičovském aneb jak správně vychovávat potomka. Zápleтка příběhu *Lišbor et ha-chazir* (Rozbít prasátko)⁴⁰¹ je prostá. Joavi, hlavní hrdina, touží po figurce Barta Simpsona, ale otec (žena hraje klasickou mateřskou roli – *Jenom zakňourá a ty se hned staviš do pozoru*)⁴⁰² neúprosně trvá na tom, že synek musí dostat jednu z životních lekcí, což se neobejde bez příslušného dětského komentáře: *prohlásil, že nemám úctu k penězům a že pokud se to nenaučím, dokud jsem malý, tak kdy se to teda naučím? Děti, kterým se jen tak kupují Bartové Simpsonové, pak dorostou do klacků, kteří vykrádají stánky, protože jsou zvyklí, že prostě dostanou, co si jenom zamanou. A tak mi místo Barta koupil ošklivé porcelánové prasátko s podlouhlou dírkou na zádech, a teď porostu správně, teďko už nebudu chuligán.*⁴⁰³ Otcova teorie jde ruku v ruce s požadavkem, že si náš hrdina musí zasloužit každou minci: *Každé ráno musím vypít hrnek čokolády, dokonce i když ji nenávidím. Čokoláda se škráloupem je za šekel, bez škráloupu za půl šekelu, a když jdu hned potom zvracet, tak nedostanu nic.*⁴⁰⁴

Výchovná expozice začne brzy nést své ovoce, leč poněkud neočekávané. Prasátko, které mělo být prostředkem k dosažení cíle, se postupně stává substitutem původně chtěného a současně i projekcí bezvýhradné lásky, kterou hrdina zjevně z otcovy strany necítí: „*Mám tě rád, Pesachzone,*“ říká mu potom, „*opravdicky, mám tě radši než tátu a mámu. A taky tě budu mít rád na furt, i kdyby si se třeba vloupával do kiosků.*“⁴⁰⁵ Jenže tento idylický stav je již od počátku předurčen k zániku, prasátko je plné mincí a je na čase ho rozbít. Hlavní hrdina se ale svého přítele nechce vzdát, a tak než by jej sprovodil ze světa vlastní rukou, jak po něm otec požaduje, rozhodne se odnést ho do pole a nechat ho tam vlastnímu osudu.

Ještě než přikročíme k závěru, vraťme se k motivu samoty, hledání partnera (nejen životního, i přítele) a v neposlední řadě sklony hrdinů unikat do jiné, vymyšlené reality. Jako

⁴⁰¹ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 7–9; Keret, Létající Santini, s. 13–16.

⁴⁰² Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 7; Keret, Létající Santini, s. 13.

⁴⁰³ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 7; Keret, Létající Santini, s. 13.

⁴⁰⁴ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 7; Keret, Létající Santini, s. 13–14.

⁴⁰⁵ Keret, געגועי לקסינג'ר, s. 14.

příklad uvedme již několikrát zmíněnou povídku *Ha-šmanman* (Tlust'och),⁴⁰⁶ *Dkira* (בדקירה, Bodnutí)⁴⁰⁷ a *Boker briut* (בוקר בריאות, Zdravá snídaně).⁴⁰⁸ Dva prvně jmenované texty mají společný motiv metamorfózy. V povídce *Ha-šmanman* (Tlust'och) se hrdinova přítelkyně v noci proměňuje na chlupatého chlapa, se kterým hrdina nakonec popíjí po hospodách. *Dkira* (Bodnutí) představuje nevratný typ proměny, v jejím provedení – hrdinka objeví pod jazykem svého přítele zip, který rozepne a prostě jen svlékne obal – je i symbolicky vyjádřena přeměna v někoho, „kým jsem vždycky chtěl být“, i když to v textu jasně řečené není. Tomuto tvrzení by odpovídal i závěr povídky, kdy hlavní hrdinka přemýšlí, *jaká je asi vevnitř. To ji naplnilo spoustou naděje, ale i nemenším množstvím strachu, hlavně z pihovatých rukou a suché kůže na obličeji. Možná bude mít tetování, pomyslela si. Růži. Vždycky ho chtěla, ale neměla odvahu. Přijde jí, že to hrozně bolí.*⁴⁰⁹

Vědomý útěk do jiné reality představuje příběh nazvaný *Boker briut* (Zdravá snídaně), který zastihuje Mirona, hlavního hrdinu, v momentě, kdy ho opouští přítelkyně. Od té doby Miron *usíná pokaždé na jiném místě: na gauči, na křesle v obýváku, na rohožce na balkóně jako nějaký bezdomovec.*⁴¹⁰ Ráno ale, podle svého zvyku, chodí na snídani do kavárny, jen místo naproti němu zůstává prázdné, až si ho jednoho dne někdo splete, dá se s ním do řeči a od té doby Miron opět žije, i když si to uvědomí dosti brutální cestou. Každé ráno si k němu přisedá někdo jiný a Miron hraje nesčetné množství rolí. Jednoho dne si k němu přisedne muž, který ho má za milence své ženy: „*Ale já ji miluju,*“ *řekl Miron přiškrčeným hlasem. „Jsou věci, které miluješ, ale musíš se jich vzdát,*“ *prohlásil ten poďobaný chlap a dodal, „poslechni někoho o něco staršího než ty, někdy se člověk prostě musí vzdát.“ „Omlouvám se,*“ *řekl Miron, „ale já nemůžu.“* Poté se strhne mezi oběma muži rvačka. „*Odvezu ji odsud,*“ *křičel manžel a kopl Mirona do žeber a do břicha, „odvezu ji odsud do ciziny a ty se nedozvíš kam. Už ji nikdy neuvidíš, slyšíš? Ty všiváku.“* [...] *jeden z číšníků se sklonil a zeptal se, jestli je v pořádku [...] Miron [...] se ze všech sil pokusil představit si sám sebe s tou ženou, kterou nikdy neviděl. Pokusil se a na chvíli se mu to skoro podařilo. Bolelo ho celé tělo. Cítil, že žije.*⁴¹¹

Kritika společnosti a poměrů se projevuje hlavně v textech z vojenského prostředí, které jsme výše pojednali. Na závěr uvedme ukázkou z povídky *Pitom dfika ba-delet*

⁴⁰⁶ Keret, אניהו, s. 7–10.

⁴⁰⁷ Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 55–57.

⁴⁰⁸ Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 31–35.

⁴⁰⁹ Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 57.

⁴¹⁰ Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 31.

⁴¹¹ Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 34–35.

(Najednou někdo klepe na dveře)⁴¹² ze stejnojmenné sbírky, o které Nisim Kalderon prohlásil, že *ambivalentní realitu nekritizuje ani nevelebí*.⁴¹³ My se naopak domníváme, že se Keret vyjadřuje značně kriticky, pouze se nestaví na ničí stranu: *Ve Švédsku je všechno úplně jinak. Pokud tam něco chcete, slušně o to požádáte a také to většinou dostanete. Ale v téhle děsivé a dusivé Levantě to tak nefunguje. Stačí vám tady být týden, abyste pochopili, jak to chodí. Lépe řečeno, abyste pochopili, jak to nechodí. Palestinci pěkně poprosili o stát. Dostali ho? Hovno dostali. Přešli k sebevražedným útokům v autobusech s dětma a najednou je začali poslouchat. Osadníci chtěli dialog. Někdo se s nimi bavil? Zlatý oči. Začali kolem sebe mlátit hlava nehlava, na pohraničníky vylili trochu vařícího oleje a najednou jim jde vyjít vstříc. V téhle zemi platí jenom hrubá síla a je jedno, jestli je řeč o politice, ekonomii anebo místu na parkování. Tady rozumíme jenom síle.*⁴¹⁴

V tomto jediném odstavci je zhuštěno ostré hodnocení stávající izraelské společnosti. Výtka je namířena nejen proti politickým postupům, ale proti blízkovýchodní mentalitě vůbec. Slušnost ustupuje hrubosti a jediným pravidlem pro přežití zdá se být útok: *Kdyby šel ve Švédsku do domu sólistky skupiny Ace of Base, zaklepal na dveře a požádal, ať mu zazpívá nějakou píseň, připravila by mu šálek čaje, vytáhla by zpod postele akustickou kytaru a zahrála by mu. Všechno s úsměvem. Ale tady? Přece kdyby neměl pistoli, už dávno bych ho skopal ze schodů.*⁴¹⁵ Smutná bilance současného stavu.

⁴¹² Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 7–10.

⁴¹³ Kalderon, אתגר חדש בכתיבה.

⁴¹⁴ Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 7.

⁴¹⁵ Keret, פתאום דפיקה בדלת, s. 8.

3.2.5. Závěr

Touto ukázkou uzavíráme tematický přehled, který měl prokázat autorův široký záběr. Hlavním záměrem bylo uvést příklady charakterizující veškerou Keretovu povídkovou tvorbu, což samozřejmě není v celé šíři možné, neboť náš autor nemá, až na výjimky, ve zvyku se opakovat. Tematicky jsou si jeho povídky v mnoha ohledech blízké, leč každý jednotlivý příběh představuje naprosto odlišný svět vybudovaný ze specifických detailů a obývaný zcela svéráznými postavami.

Keretovský hrdina se nevzdává, nepodléhá osudu, ať již je jakýkoli. Snaží se najít řešení situace, do které se dostal. V tom spočívá pozitivní prvek autorových textů, neboť i když se hrdinův život jeví jako bezvýchodná slepá ulička, hrdina stále jedná v naději, byť vágní, na zlepšení stavu věcí.

Surrealismus, ironie, absurdita či paradox a v neposlední řadě „úsporná řeč“ Keretovi umožňují zpochybňovat správnost dění. Náš autor stav věcí nesoudí, ve svých textech poukazuje na „bolavá místa“ skutečnosti, ve které žije. Vybízí tak k zamyšlení, aniž by někomu vnucoval vlastní názor. Možná proto některé jeho texty působí tvrdě, jenže bez nemilosrdně obnaženého pohledu na realitu nezazní ono výstražné *Ecce homo, quo vadis?*

3.3. Citlivý realismus Alony Kimchi

Alona Kimchi, která patří k mladší spisovatelské generaci, se narodila v ukrajinském Lvově roku 1966. To ji z našeho pohledu řadí mezi autory, kteří nejsou rodilými mluvčími, nicméně do státu Izrael se přistěhovali v relativně nízkém věku, a tudíž se dá říci, že hebrejščina je jejich druhým mateřským jazykem. U těchto autorů (dalším spisovatelem je Alex Epstein) se zaměříme hlavně na otázku, do jaké míry se jejich dětství, imigrace a dospívání v cizí zemi odráží v jejich díle.

Do Izraele imigrovala Kimchi v roce 1972 a usadila se společně s matkou na haifském předměstí Kirjat Bialik. V šestnácti letech však matku opustila a odstěhovala se k babičce, následovala vojenská služba v pěší jednotce *NaChal* (ל"ח, Noar Chalucej Lochem – bojová ženistická mládežnická jednotka) specializující se na dobrovolnictví a sociální péči. Vystudovala herectví na akademii Bejt Cvi, a ještě než započala svou autorskou dráhu, účinkovala v několika filmech a divadelních hrách.⁴¹⁶

Kvůli své vleklé depresi podstoupila terapii, což vlastně bylo prvním zřetelným impulsem k psaní: [...] *měla jsem psycholožku, která [...] mi řekla: Napište něco, dialog [...] napsala jsem Berlínské deníky a Mluvivali jsme o lásce.*⁴¹⁷ Kimchi ještě dodává: *Asi jsem musela projít určitým stavem zoufalství, jinak by mě zřejmě vůbec nenapadlo, že je možné napsat knihu.*⁴¹⁸

Tento prvotní impuls nakonec přivedl Kimchi k napsání celé povídkové sbírky, kterou nazvala *Ani Anastasia* (אני אנסטסיה, Já, Anastázie)⁴¹⁹ a která roku 1996 získala cenu ACUM, což je izraelská obdoba americké ceny *Společnosti skladatelů, spisovatelů a nakladatelů*. Kromě zmíněných dvou povídek obsahuje sbírka ještě další tři texty. Všech pět příběhů, které jsou psány emotivním a místy velmi překotným stylem, vyjadřuje zoufalství a bolest, obsahuje jedovaté formulace i značné množství agrese namířené jak proti vnitřnímu, tak proti vnějšímu světu, se kterým se autorčini literární hrdinové snaží vyrovnávat. Postavy, jejichž věk se pohybuje mezi deseti a čtyřiceti lety, se zlobí samy na sebe, současně však překypují silným hněvem vůči okolnímu světu. Ten dokáže zničit úplně vše, co až dosud vybudovaly anebo jen udržovaly.

⁴¹⁶ Například v hororu *Night Terrors* (1993), komediích *Aba ganuv* I. (אבא גנוב, 1987); II. (1989), *Rechovot ha-etmol* (רהובות האתמול, 1989), *Koach mešicha* (כוח משיכה, 1988), *Himo, melech Jerušalajim* (חימו מלך ירושלים, 1987, na motivy stejnojmenného románu Jorama Kanjuka), *Šovrim* (שוברים, 1985).

⁴¹⁷ AMIR, Gafí. כשקראתי בעיתון שקיים ספר איך להתאבד תוך שבע דקות הייתי בסטימצקי. *Jediot achronot*. 23. 2. 96, s. 49 (dále citováno jako Amir, כשקראתי בעיתון שקיים ספר איך להתאבד תוך שבע דקות הייתי בסטימצקי).

⁴¹⁸ Amir, כשקראתי בעיתון שקיים ספר איך להתאבד תוך שבע דקות הייתי בסטימצקי, s. 49.

⁴¹⁹ KIMCHI, Alona. אני אנסטסיה. Jerušalajim: Keter, 1993 (dále citováno jako Kimchi, אני אנסטסיה).

První příběh je z hlediska zápletky nejobecnější a tak i čtenáři nejpřístupnější, hlavní hrdinka zakouší problémy a bol, se kterými se každý, a hlavně každá, může ztotožnit. Ostatní povídky jsou již osobnější povahy a hovoří o mnohem intimnějších strastech a bolestech. Ve všech textech je ale přítomný humor, sice místy makabrozní a plný sarkasmu, ale stále humor, který povídkám přidává na lehkosti a čtivosti.

Tři roky po své povídkové prvotině vydala Kimchi první román nazvaný *Suzana ha-bochija* (סוזנה הבוכיה, Plačící Suzana),⁴²⁰ který vypráví komorní příběh matky a dcery, do jejichž života náhle vstoupí mladík Naor. Tento okouzující příbuzný žijící ve Spojených státech naprosto změní Suzanin dosavadní život. Suzana je totiž značně depresivní hrdinka trpící nepřekonatelnou obsesí, která místy hraničí s lehkým duševním vyšinutím. Trpí neovladatelnými záchvaty pláče a její pohled na svět je plný ironie, což se projevuje hlavně kousavým způsobem verbálního projevu, který stojí v ostrém protikladu k jejímu mnišskému způsobu života.

Suzana není schopná navázat normální vztah s lidmi, nejen s muži, ale s jakýmkoli cizím člověkem, protože v jejích očích jde o vetřelce, potenciálního voyera, který pohledem zkoumá jak její tělo, tak celý její život. Tento postoj odpovídá jejímu zhnusení tělesnem, nesnáší údy vlastního těla, které neustále skrývá, jakýkoli přirozený tělesný produkt i nezbytné akty včetně jedení v restauraci v ní vyvolává odpor. Této „úchyly“ si je ale současně dobře vědoma, což ji přibližuje hlavní hrdince závěrečné povídky Kimchiny výše zmíněné povídkové sbírky. Sebeironicky si přezdívá „Susana Samsa“.

Situace se mění s příjezdem charismatického Naora. Suzana se zamilovává a postupně se oprošťuje od všech komplexů spojených s tělesností a sexualitou.

Kimchi ve svém prvním románě také užívá nejrůznějších narážek na politickou situaci v zemi, například příjmení hlavní hrdinky, které jí všude otevírá dveře, ačkoli se zavražděným ministerským předsedou Jicchakem Rabinem nemá nic společného; smrt milovaného otce (jehož trička Suzana i nadále nosí) den před politickým převratem v roce 1977, kdy musel tehdejší premiér Jicchak Rabin kvůli korupční aféře odstoupit z funkce; termín příjezdu hosta ze Spojených států, který hlavní hrdince naprosto změní život, v létě roku 1996, přesně v den, kdy současný izraelský prezident Šimon Peres prohrál volby a na židli ministerského předsedy usedl Benjamin Netanjahu.

⁴²⁰ KIMCHI, Alona. סוזנה הבוכיה. Jerušalajim, Keter, 1999. Román byl zpracován jako televizní seriál, na obrazovky byl uveden v květnu 2009. Kimchi si v něm zahrála epizodní roli prodavačky v obchodě s uměleckými potřebami. Je zajímavé, že spojení „plačící Suzana“ autorka používá již v povídce *Hajinu medabrim al ahava* (היינו מדברים על אהבה), Mluvívali jsme o lásce) v souvislosti s neustálým nařikáním hlavního hrdiny.

Předposlední autorčinou knihou je *Lily la tigresse* (לילי לה טיגרס, Tygřice Lily),⁴²¹ která již, na rozdíl od předchozích čistě realistických literárních počinů, obsahuje fantastické prvky. Hlavní hrdinka Lily váží přes sto kilo, ale je na své tělo patřičně hrdá. Tento fakt značně vybočuje z tematické linie nastavené předchozími díly, odklání se od motivu zhnusení vlastním tělem, jeho funkcemi a produkty.

Fantastický prvek spočívá v závěrečné Liliině transformaci v tygra, po které následuje hrdinčin odchod do pouště. Stejně jako v předchozích dílech jsou hlavními postavami ženy – kromě Lily vystupuje v románu její přítelkyně Ninoš, která představuje její naprostý charakterový opak, a taxikářka Michaela. Mužské protějšky představují typizovaní uzurpátoři: zubař, u kterého pracuje Lily, a Ninošin přítel Leon na jedné straně a nezapomenutelný Liliin první milenec gentlemanský Japonec Taro na straně druhé. Taro je také nakonec tím, kdo stojí za Liliinou proměnou v šelmu, jež jí umožní pomstít se oběma tyranům.

V současné době Kimchi vydala třetí román s titulem *Viktor ve-Maša* (ויקטור ומאשה, Viktor a Máša).⁴²² Hlavní dějovou osou je jeden rok života šestnácti-sedmnáctiletých sourozenců, kteří se v sedmdesátých letech přistěhovali z Ruska do Izraele. Román vypráví o procesu aklimatizace v městském prostředí, v tomto případě jde o severoizraelskou Kirjat Šmonu (pouze bez bombardování, které je naneštěstí charakteristické pro poslední léta), o lásce, opouštění, nevěře, o rozpadlé rodině a silném, avšak zničeném vztahu.

Kromě těchto literárních aktivit má Kimchi na kontě i jednu dětskou knížku,⁴²³ písňové texty a několik scénářů.⁴²⁴

⁴²¹ KIMCHI, Alona. לילי לה טיגרס. Jerušalajim: Keter, 2004.

⁴²² KIMCHI, Alona. ויקטור ומאשה. Jerušalajim: Keter, 2012.

⁴²³ KIMCHI, Alona. מושלמת והמעגל המכושף. Jerušalajim: Keter, 2001.

⁴²⁴ *Lana Chaplin* (לנה צ'אפלין) a *Haja o lo Haja* (היה או לא היה, Bylo nebylo), 2003. Tento scénář napsala Kimchi společně se spisovatelkou Ednou Mazia, obdržely za něj cenu izraelské televizní akademie. Jedná se o romantické drama odehrávající se v Tel Avivu ve dvacátých a třicátých letech. Hlavními aktéry jsou dva ruští imigranti vstupující do telavivského divadelního světa – spisovatel, alkoholik a sukničkář Saša alias Pen a jeho žena, herečka Chana.

3.3.1. Inspirace a problém identity

Ačkoli se Alona Kimchi do Izraele přistěhovala v relativně nízkém věku, její původ ji provází až dodnes. Ambivalentní vztah k vlastním kořenům se projevuje ve snaze se z vlastní „ruskosti“ vyvázat, ale současně z ní čerpat: *Vyrůstala jsem ve čtvrti ruských přistěhovalců a až ve škole jsem začala chápat, že existuje vznešená „izraelskost“, a řekla jsem si, že i já chci k této vrstvě patřit. Provdala jsem se za Izraelce, zůstala s jeho rodinou a začala číst pouze v hebrejštině. Absolutní kopanec ghettu. Až v posledních letech se mi „ruskost“ najednou vrátila, začala jsem poznávat Rusy, kteří mě svou ruskostí velmi přitahují.*⁴²⁵

S tímto fenoménem jde ruku v ruce i pocit vykořenění na jedné straně a elitářství na straně druhé: *Bývala jsem úplně uzavřená v ruské enklávě až do doby, kdy jsem dospěla, sedávaly jsme doma a četly Dostojevského, Tolstého, Gogola. Všichni Izraelci nám připadali degenerovaní. Když jsem povyroستla, začala jsem svou vykořeněnost pociťovat. Najednou mi mé kamarádky z Ruska nestačily, přestala jsem si myslet, že jsme nejchytřejší na světě a že jsou Izraelci debilní [...], ale tenhle pocit vykořeněnosti je ve mně dokonce i dnes. Je to vnitřní záležitost, hebrejštinu jsem si sice již zcela osvojila, ale v posledku není podstatné, nakolik jazykem vládnete, v nejvnitřnějším jádru jsem se tu nenarodila.*⁴²⁶ Kimchi se také ohrazuje vůči nejruznějším kliše a stigmatům, které jsou v současné době Rusům připisovány, jako například způsob života, oblékání, parfémy, přízvuk, gramatické chyby a tak podobně.

I tematicky se Kimchi k námětu přistěhovalectví a s ním spojenými problémy vrací, a to nejen v povídkové sbírce *Ani Anastasia* (Já, Anastázie), kde je v tomto ohledu výrazným příkladem příběh malé Anastázie,⁴²⁷ který, i přes námitky autorky, vykazuje jisté množství paralel s jejím vlastním životem.⁴²⁸ Zajímavé je, že Kimchi publikovala v deníku *Jediot achronot* povídku s názvem *Ha-rakevet le-Vina* (הרכבת לוינה, Vlák do Vídně),⁴²⁹ která má naprosto identický námět, nicméně v detailech se značně liší. Podrobnějšímu srovnání obou povídek se budeme věnovat níže.

⁴²⁵ AMIR, Gafi. המציאות חזקה מכל פנטוד. *Jediot achronot, Musaf 7 jamim*. 5. 3. 1999, s. 70 (dále citováno jako Amir, המציאות חזקה מכל פנטוד).

⁴²⁶ Amir, כשקראתי בעיתון שקיים ספר איך להתאבד תוך שבע דקות הייתי בסטימצקי, s. 50.

⁴²⁷ *Likuj jareach* (ליקוי ירח, Zatmění měsíce), Kimchi, אני אנסטסיה, s. 35–72 (dále citováno jako Kimchi, ליקוי ירח). Česky vyšlo ve zkrácené verzi v překladu Terezy Černé. KIMCHI, Alona. Zatmění měsíce. In *Židovská ročenka*. Praha: 2010/2011, s. 186-215.

⁴²⁸ V rozhovoru s Gafi Amir k tomuto tématu autorka podotýká: *Nejsem úplně tou dívkou, o které píšu. Z pozice dospělé ženy a pohledu nazpět bych mohla říci, že jsem měla těžké dětství [...], ale jako malá holka jsem nepociťovala zoufalost dívky z povídky. Chtěla jsem přijet do Izraele. Všechnu tu ze začátku vypadalo skvěle [...] najednou jsem viděla bejgely v malých sáčcích, to v Rusku nebylo.* Amir, כשקראתי בעיתון שקיים ספר איך להתאבד תוך שבע דקות הייתי בסטימצקי, s. 49.

⁴²⁹ KIMCHI, Alona. הרכבת לוינה. *Ha-musaf le-šabat, Erev chag Pesach*. 12. 4. 2006, s. 29 (dále citováno jako Kimchi, הרכבת לוינה).

S problematikou identity souvisí i náboženská příslušnost. Alona Kimchi se cítí být ženou a Židovkou: *Být Židovkou je součástí mého genetického kódu, neoddělitelnou částí mého vědomí, způsobu, kterým zakouším samu sebe ve světě [...] jsem Židovka, když kouřím před Reichstagem cigaretu, jsem Židovka, když si povídám s přáteli z Evropy, jsem Židovka tváří v tvář izraelskosti lidí v téhle zemi narozených, kteří mě zde vytácejí, a také tváří v tvář těm, kteří si judaismus uzurpují jen pro sebe, i vůči jejich metodám, ačkoli jsem pro ně nedůležitá stejně jako Nežidovka, jako nicka, jako někdo, kdo postrádá identitu [...] jsem Židovka ve svých pudech a zálibě v diskutování, v paranoie a bojácnosti, [...] ve vášni ke vzdělání a touze po věčné spáse.*⁴³⁰

Toto se částečně odráží v již zmíněné povídce *Likuj jareach* (ליקוי ירח, Zatmění měsíce), kde je malé Anastázii důrazně kladeno na srdce, aby se nikomu nezmiňovala o faktu, že její zesnulý biologický otec nebyl Žid. To je pravda dovedené trochu do extrému, protože podle právních ustanovení judaismu, *halachy*, se židovství dědí po matce, nicméně je zde v podtextu vyjádřena zkušenost s pokrytectvím a elitářstvím jistých kruhů izraelské společnosti: *Jsem Židovka jen z půlky. Táta byl vůbec Rus, ale řekli mi, abych o tom nikde nevykládala, protože tady v Izraeli je záhodno, aby byli všichni Židé. Ruské Židy tady Izraelci příliš v lásce nemají, kvůli přízvuku a stylu oblékání. A také kvůli různým dalším záležitostem věřících, kterým tak úplně nerozumím.*⁴³¹

Další evidentní styčné body s autorčiným vlastním životem můžeme vidět v první povídce sbírky nazvané *Sratim* (סרטים, Filmy),⁴³² ve které hlavní hrdinka, držitelka univerzitního titulu z filmových věd, čeká na odpověď z filmového fondu, kam zaslala svůj scénář o golemovi a spojení mezi Prahou a Jeruzalémem. I hrdinka závěrečné povídky *Širat balahut o ha-gmila ha-lo memumešet šel Mor Alkabec* (שירת בלהות או הגנילה הלא ממומשת של מור אלקבץ, Hororová báseň aneb nepodařené vyléčení Mor Alkabec)⁴³³ vystudovala filmovou vědu na univerzitě. Ani ve volbě tématu či zápletky není složité rozpoznat, že podnět vychází buďto z autorčiných vlastních zkušeností, anebo z inspirace blízkým okolím.

⁴³⁰ KIMCHI, Alona. אלונה קמחי והיהדות. Jediot achronot. [online]. 26. 3. 2007. [cit. 2008-1-7]. Dostupný z WWW: <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3381179,00.html>.

⁴³¹ Kimchi, ליקוי ירח, s. 45.

⁴³² Kimchi, אני אנסטטיה, s. 5–34.

⁴³³ Kimchi, אני אנסטטיה, s. 182–235.

3.3.2. Jazyk a styl

Kimchi píše značně realisticky, její texty čítají desítky stránek, což poskytuje dostatečný prostor k rozvoji zápletky i potenciálnímu vývoji hrdinů. V povídkové tvorbě neužívá žádné nadpřirozené prvky, všechny osoby i události jsou veskrze skutečné. Společně všem pěti povídkám je, že jsou psány v ich-formě, míra jejich monologičnosti, respektive množství dialogických vložek, je však odlišná.

Tento fakt se nejviditelněji projevuje v předposlední povídce sbírky, v povídce *Hajinu medabrim al ahava* (היינו מדברים על אהבה),⁴³⁴ která se také vymyká stylové rovině nastavené předchozími texty. Ty totiž, na rozdíl od čtvrté povídky, tvoří jednolitý celek. Zmiňovaná povídka má zřejmý charakter zpovědi ještě umocněné částečnou absencí dialogického partnera hlavního hrdiny, který – až na samotný závěr – figuruje v textu převážně jen v rámci líčení hlavního hrdiny. To trochu připomíná specifický formální experiment A. B. Jehošuy v románu *Mar Mani* (מר מאני, Pan Mani), kde se čtenář setkává pouze s vypravěčovou částí rozhovoru, v našem případě jsou ale dialogy většinou úplné. Příkladem takového neúplného dialogu je promluva prodavače v krámku, kam šel hlavní hrdina hledat svého partnera:

„A co? Proč? Nespí doma?

Tak co je s tebou?

Nemáš se co strachovat, nemáš, já ti povídám, že je zkrátka naprosto nezodpovědný.

Dobře, pokud něco uslyším.

Žádný problém, dušinko.

A co jinak, jak jde život?

Ztloustnul jsi.“⁴³⁵

Svou povahou je řeč hlavního hrdiny nevlastní přímá řeč a promluvy jsou zaznamenány dramatickou formou:

Eliša – Jsi naštvaný nebo co?

Mušmuš – Probouzím se

Eliša – Můžu na tebe taky nemluvit, žádný problém

Mušmuš – A dost!

Eliša – Skvělé, teď i obtěžuju

Mušmuš – Udělej kafe.⁴³⁶

⁴³⁴ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 149–181.

⁴³⁵ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 167.

⁴³⁶ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 151.

I jazyk je přizpůsoben uspěchanému a zoufalému tónu líčení, Kimchi v přítomném čase téměř neužívá osobní zájmena, věty jsou zkratkovité, místy jde jen o jediné slovo. Ich-forma se navíc střídá s pasážemi, kdy mluví Eliša sám k sobě či spíše o sobě ve třetí osobě, což zvyšuje dramaticčnost a naléhavost textu a současně vyjadřuje i jeho sebekritický tón.

Pouze úvodní povídka sbírky, *Sratim* (Filmy), líčí události v řádném chronologickém sledu, všechny ostatní povídky obsahují retrospektivní vsuvky, které ozřejmují či doplňují současný stav věcí. Tato forma je nejlépe viditelná v povídce *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky), kde se retrospektivní líčení označené obecným nadpisem *Berlínské deníky* střídá s recentním líčením děje, které v záhlaví nese pouze číslici, titulky kapitolky uveden není.

V závěrečné povídce *Širat balahut o ha-gmila ha-lo memumešet šel Mor Alkabec* (Hororová báseň aneb nepodařené vyléčení Mor Alkabec) používá Kimchi odkazovací věty typu: „*Ale proč předbíhat událostem?*“ anebo „*Ale znovu předcházím událostem.*“ Tím do jisté míry strukturuje text a současně předznamenává v rámci líčení příchod významné dramatické události, vzbuzuje čtenářovu zvědavost a stupňuje napětí. Akcentuje i roli hlavní hrdinky coby vypravěče příběhu.

Dalšími typickými rysy jsou realistické detailní popisy, ironické vsuvky či poznámky⁴³⁷ a určitá jazyková specifika. Kimchi ve svých krátkých prózách užívá výhradně ich-formu. Jazyk značně přizpůsobuje danému tématu, tak v první a poslední povídce najdeme jazyk civilní; ve druhé je tón i volba slov přizpůsobena dětské vypravěčce, která například používá velmi hovorové spojení *ka-ze* (כה) „takové to“, povídka obsahuje i množství koloritních ruských výrazů či vět, z nichž některé jsou následně přeložené a některé nikoli (překladem neopatřené jsou pouze nadávky). Setkáme se i s přehozeným pořádkem slov ve větě, takže zní buďto dětsky,⁴³⁸ anebo jako by vypravěč jazyk dostatečně dobře neovládal či se vyjadřoval přehnaně poeticky.⁴³⁹

Jazyk třetí povídky je velmi hovorový až pouliční, v hojně míře se tak vyskytují výrazy *jaanu* יענו (variantně sufigovaný jako *jaani* יעני) „jakože“, *maafan* מפנן „nic moc,

⁴³⁷ Příkladem takové ironické vsuvky je třeba poznámka matky partnera hlavní hrdinky povídky *Sratim* (Filmy), která při příležitosti sobotního oběda věnuje hlavní hrdince knihu o tom, jak udržovat harmonický partnerský vztah a řešit problémy, na což hrdinka reaguje automatickou a sebejistou odpovědí, že oni žádné problémy nemají. Tím je nejen zpochybněno dosavadní hrdinčino tvrzení, že je všechno v pořádku, ačkoli sama připouští, že se něco děje, současně se tím předjímá další možný vývoj zápletky.

⁴³⁸ אני יהודייה רק חצי *ani jehudija rak checi* namísto neutrálního אני יהודייה רק חצי *ani rak chaci jehudija* (Kimchi, אני אנסטסיה, s. 45). Faktem je, že v tomto postavení ve větě je důraz kladen na poslední slovo, takže by celá věta zněla: *Jsem Židovka jen z půlky*, kdežto v neutrálním případě je překlad: *Jsem jen poloviční Židovka*. Argument, že vypravěčka pouze zdůrazňuje onu „polovičatost“, je tedy samozřejmě zcela plausibilní.

⁴³⁹ *ba-kajic ha-ze harbe ma laasot ejn li* (בקיץ הזה הרבה מה לעשות אין לי) namísto neutrálního *ba-kajic ha-ze ejn li harbe ma laasot* (בקיץ הזה אין לי הרבה מה לעשות) (Kimchi, אני אנסטסיה, s. 51), nejpřesnější překlad originální věty textu zní: *Tohle léto moc co na práci nemám*.

nemožný“, *bardak* ברדק „bordel“, *charta* חרטה „hovadina; k ničemu“, *aškara* אשכרה „opravdu, fakticky“ a další podobné výrazy, které jsou charakteristické pro současný slang. Kimchi mimo to ve všech textech užívá i nejrůznější výrazy z jidiš, jako například *jente* יענטע ve významu „šmudla; někdo, kdo nedbá ani o sebe ani o okolí“ anebo anglický výraz *džobs* ג'ובס „jobs“.

I některé slovesné tvary odpovídají v mluvené řeči užívané hybridní konstrukci tvaru třetí osoby jednotného čísla, ke kterému je přiřazeno osobní zájmeno první osoby jednotného čísla, například *ani jachtof* אני יחטוף „jednu chytnu“. ⁴⁴⁰ V povídce *Jomanej Berlin* (יומני ברלין, Berlínské deníky) autorka též používá tázací částici *lama* למה „proč“ ve významu „protože“ [tato tendence se objevuje v omezené míře i v povídce *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvíváli jsme o lásce)]. V této povídce nalezneme i koloritní hebrejský přepis názvu hotelu *Unter den Linden*, které se nejprve objevuje v originální podobě a až podruhé je zaznamenána hebrejským písmem, dalšími dvěma nepřekládanými výrazy jsou *Über alles* a *Achtung*. Na několika místech se setkáváme i s hebrejskými přepisy anglických vět (texty písní, útržky rozhovorů s cizinci apod.), nicméně tato skutečnost není pro krátkou fikci naší autorky charakteristická.

Osobitý styl předposlední povídky jsme již výše popsali, na zvláštní výrazivo příliš bohatá není, za zmínku stojí spojení „nikde“, které – podobně jako Etgar Keret – Kimchi spojuje do jediného slova, takže z původního *šum makom* שום מקום v textu nalezneme *šumakom* שומקום. Tento tvar je v těsné blízkosti oslovení partnera hlavního hrdiny, takže spolu opticky i vokalicky souzní – *Ha-kol hitchil be-šumakom ve-nigmar be-mušmuš* הכול מתחיל בשומקום ונגמר במושמוש. Tedy: *Všechno to nezačalo na nějakém místě, ale skončilo to u Mušmuše*. ⁴⁴¹

V popisech používá Kimchi hodně příměrů, čímž text získává na barvitosti a plastičnosti, například matce hrdinky *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky) přezdívá strohým *žena s náušnicemi*, což na některých místech rozvádí: *Náušnice se v jejích uších klinkají jako zvony kostela Notre Dame. Drobný neviditelný Quasimodo jimi i nadále houpe, i když její brada už ztuhla ve vzduchu a hlava se přestala hýbat* ⁴⁴² anebo *Náušnice se jí v uších klepaly jako sople u nosu brečícího dítěte*. ⁴⁴³

⁴⁴⁰ S tímž jevem se setkáváme i u Orly Castel-Bloom, která jej tematicky zpracovává v povídce *Gšarim* (Mosty), Castel-Bloom, עם אורז לא מתווכחים, s. 171–177.

⁴⁴¹ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 162.

⁴⁴² Kimchi, אני אנסטסיה, s. 83.

⁴⁴³ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 144. Pro „sople“ užívá Kimchi výrazu *smarkim* סמרקים „smrkance“, který pochází z jidiš a zdomácněl v moderním slangu.

S tím souvisí i ironie a určité pohrdání, se kterými hrdinové popisují svůj svět. Tak se třeba v úvahách malé Anastázie zrcadlí jak její láska ke hvězdám, tak despekt vůči otčímovi: [Hvězdy] *Mají také jména po Řecích, a ne po Rusech anebo sionistech. Občas si představují, že ona je slunce a já měsíc, babička s dědečkem jsou Castor s Polluxem [...] Jaakov je země. Tak. Já vím, že kosmonauti, kteří viděli zemi z vesmíru, řekli, že je úžasně modrá a září, ale já nejsem kosmonaut, jsem Anastázie Demidov a v mých očích je země špinavá, hnědá a nepatří do rodiny hvězd.*⁴⁴⁴ Jako poslední příklad uveďme způsob, jakým se Mor Alkabec vyjadřuje o modelkách, které fotí: *Dívala jsem se na tu modelku, na Šaron Tampon, nebo jak se jmenuje [...] Božka Vložka se umělecky oklepala od drobečků a odplula na záchod.*⁴⁴⁵ V tomto tónu vypravěčka pokračuje: *Jdu fotit modelky. Šárinku Šťávinku, Intimku Prdinku a Mydličku Stríkačku. Pořád se usmívají, jako mongoloidi.*⁴⁴⁶

Autorčin humor bývá až šibeniční, což vzhledem k povaze většiny povídek není až tak překvapující: *No, skutečně, kde jinde byste mohli něco takového slyšet – tenhle Robocop se pokouší třikrát spáchat sebevraždu tím, že odněkud skočí, a ani jednou mu to nevyjde. Podle mě je to celé buďto sci-fi, náboženská mystika, nebo ta ženská prostě skočila z přizemí.*⁴⁴⁷

Kimchi tedy, jak vidno, píše bohatým jazykem plným hovorových forem, které ovšem neužívá nahodile, ale k podtržení realističnosti výrazu svých hrdinů. Všeobecné gramatické nešvary, jako je například nesprávné užití určitého členu v genitivních vazbách, však najdeme i v jejím díle, blíží se tedy spíše obecné podobě hebrejštiny než vyššímu literárnímu jazyku.

⁴⁴⁴ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 48.

⁴⁴⁵ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 188. Oslovení, které jsme přeložili jako Božka Vložka a které v originále zní *tampon sabon* טמפון סבון, což je doslova *tampon mýdlo*, jsme, vzhledem k melodičnosti a souvislosti s hygienickými potřebami, přeložili v češtině zvučnější slovní hříčkou.

⁴⁴⁶ Originální jména modelek jsou Šaron Abu Mic שרון אבו מייך, Tampon Abu Flic טמפון אבו פליץ a Sabon Abu Špric סבון אבו שפריץ, s. 228.

⁴⁴⁷ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 77.

3.3.3. Osoby a obsazení

Ačkoli je hlavním hrdinou povídky *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvivali jsme o lásce) postarší homosexuální novinář, hraje natolik ženskou roli, že je možné zařadit jej mezi něžné pohlaví a tak říci, že je vypravěč, který má současně hlavní roli, ve všech případech femininní. Dalším charakteristickým rysem společným všem hrdinům je skutečnost, že touha po tom být milován je proměnila, samozřejmě v odlišné míře, v zatrpklé, frustrované až cynické, což samozřejmě formuje i tón všech povídek, který místy hraničí se zoufalstvím. Někteří hrdinové navíc mají ještě neuzavřené účty s minulostí, které ovlivňují žitou přítomnost, bez ohledu na postavení či kariéru, které se jim během času podařilo vybudovat. Tento bod je výrazný hlavně v případě hrdinky povídky *Širat balahut o ha-gmila ha-lo memumešet šel Mor Alkabec* (Hororová báseň aneb nepodařené vyléčení Mor Alkabec), kde stojí hrdinčin osobní „rozklad“ v přímém protikladu k její skvělé kariéře.

Kimchin hlavní hrdina je vždy charakterizován dostatečným množstvím detailů, má jméno i konkrétní historii, žije na určitém místě a v určité době. Tím vším se pro recipienta textu stává relativně čitelným a srozumitelným, díky rozsahu textů je dán i větší prostor vnitřnímu vývoji hrdiny, čímž se zvyšuje míra potenciálního ztotožnění čtenáře s danou literární postavou. Již výše jsme uvedli, že povaha autorčiných textů je spíše monologická, takže se převážná část pozornosti soustřeďuje na hlavního hrdinu, hrdinové vedlejší ale nechybí. Celkový počet postav, které zásadnějším způsobem utvářejí děj, je spíše menší, minimální (Elíša, Mušmuš a Elíšův poslední partner Franz) je v povídce *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvivali jsme o lásce).

3.3.4. Místo a čas

Místo ani čas není u Kimchi obtížné určit, pro všechny povídky je charakteristické, že se odehrávají v nějaké metropoli či jiném, určitým způsobem uzavřeném prostoru – v našem případě jde o psychiatrickou léčebnu, která se stává jedním z míst děje povídky *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky). Tendence umisťovat děj do městského prostředí je tedy velmi zřetelná. Toto tvrzení samozřejmě platí pouze o pojednávané sbírce, která je však jediná, takže tento námi postulovaný autorčin sklon můžeme prokázat pouze na její krátké fikci, do které zahrnujeme i povídku *Ha-rakevet le-Vina* (Vlak do Vídně). Ta se již podle názvu odehrává „na cestě“, i když místem děje jedné z důležitých epizod příběhu je město Vídeň. Pro vlak bychom tedy užili vágněji definovaného uzavřeného prostoru.

Je-li vybraným umístěním město, není jeho jmenování pravidlem, občas v textu najdeme jen třeba jméno určité charakteristické lokality, například jeruzalémskou akademii Becalel z již zmíněné povídky *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky), telavivský Šenkin či bulvár Dizengoff figurující v povídkách *Sratim* (Filmy) a *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvivali jsme o lásce) anebo pláž Hilton na pobřeží Tel Avivu, poblíž které má studio hrdinka poslední povídky, Mor Alkabec. V textu ovšem najdeme i jasné určení, tedy jméno města, kde se odehrává děj povídky, například: *U nás ve městě Lvově*.⁴⁴⁸

Časem děje je vzhledem k poměrně rozsáhlosti autorčiných textů delší údobí, přičemž recentní čas vyprávění je většinou prokládán retrospektivními vsuvkami, které jsou pro vývoj zápletky klíčové. Takovouto strukturu nevykazuje jediné první povídka sbírky, která odpovídá chronologickému záznamu událostí nedávné minulosti, všechny ostatní ji v té či oné míře zachovávají. Údaj zahrnující den, měsíc a rok se v textech neobjevuje, na několika místech sice najdeme přesnější dataci (například: *občanka [...] Ochana, Nisim, rok narození 71, jméno otce [...]*;⁴⁴⁹ *Boby Sandes, který to sám skoncoval během hladovky v anglickém vězení v osmdesátém druhém [...]*;⁴⁵⁰ *Papa a mama se potkali v Paříži, v šedesátých letech*⁴⁵¹) či určení doby zatmění měsíce (*Přesně v jedenáct a třicet osm minut*),⁴⁵² ale tento typ časového určení je spíš výjimečný. Časové vymezení je totiž většinou obecnějšího rázu, jako

⁴⁴⁸ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 39.

⁴⁴⁹ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 151.

⁴⁵⁰ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 117.

⁴⁵¹ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 209.

⁴⁵² Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 35.

například *Poslední zimu bylo období*⁴⁵³ anebo *Ted', když jsme v Izraeli už rok a devět měsíců*⁴⁵⁴ či *osm a půl měsíce, sex, žiletky, kartáčky na zuby, všechno, co se nedoporučuje*.⁴⁵⁵

Text jak vidno spíše obsahuje údaj časově ohraničující uzavřenou epizodu v rámci vyprávění anebo celkový děj, než jen jednotlivý bod líčení. Jak jsme již výše poznamenali, časem vyprávění je současnost (na myslí máme druhou polovinu dvacátého století), což nám, kromě zvolené jazykové formy, naznačují nejrůznější zmínky v rámci textu jako *objednávali jsme si filmy od společnosti Home Cinema*⁴⁵⁶ anebo *Za kolik je parfém Saint-Laurent pro muže?*⁴⁵⁷

⁴⁵³ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 5.

⁴⁵⁴ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 39.

⁴⁵⁵ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 156.

⁴⁵⁶ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 6.

⁴⁵⁷ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 155. Společnost Home Cinema vznikla v rámci kabelové televizní společnosti Tevel v devadesátých letech a první kolekce parfémů a dekorativní kosmetiky Yvese Saint-Laurenta vznikla v roce 1971.

3.3.5. Tematické okruhy a motivy

Společným jmenovatelem všech povídek sbírky je, kromě již výše zmíněného hledání lásky, hledání sama sebe. V některých případech jde spíše o poznávání vlastních hranic a určitou touhu po normalitě. S tímto tématem úzce souvisí problematika emotivně zabarvených mezilidských vztahů, které odlišným způsobem ovlivňují jejich soužití. Kimchi tvrdí, že *každý má několik základních modelů, pradávných. U mě je to vztah s matkou, v mém životě je několik lidí, kteří v sobě mají cosi mateřského, a také ti, kteří v sobě naopak mají cosi dětského. Na této ose se pohybují mé vztahy s lidmi.*⁴⁵⁸

Faktem je, že vztah hrdiny a jeho matky (popřípadě matky partnera), či naopak, se objevuje ve všech autorčiných příbězích, například hned v první povídce popisuje hlavní hrdinka matku svého přítele následovně: *Seděla naproti mně. Mezi zuby jí uvízl kousek kuřete a salátovou zálivku měla rozmazanou po bradě. Ničeho si nevšimla a já jí celou dobu zírala soustředěně do pusy, jako by se ta spoušť, kterou napáchala, dala později sama od sebe do pořádku.*⁴⁵⁹ Podobné popisy nalezneme i v autorčině prvním románu. Kimchina matka, Doly Račester, připouští, že ačkoli se sama v knize nepoznala, je možné, že pasáž vyprávějící o způsobu matčina stolování je založena na skutečných dojmech její dcery.⁴⁶⁰

S tím souvisí i další velmi výrazný rys, kterým je zhnusení tělesností a jejími projevy, to je spojeno hlavně s čistě ženskými situacemi, jako je například těhotenství a porod. V první povídce *Sratim* (Filmy) máme tyto situace obě: *Břicho měla teplé a hladké, pupík jí vyčníval jako jizva, která se špatně zacelila. Dělal se mi z toho špatně, ale vždycky jsem ji nechala, aby si pohrávala s mou rukou a předstírala jsem zájem, ale vlastně jsem jen čekala, až mě konečně nechá na pokoji a přestane mě uvádět do rozpaků.*⁴⁶¹

Poznámka hlavní hrdinky týkající se porodu následuje o několik stránek dál: *Nechutná část toho příběhu byla ta, jak Bubele při porodním snažení přímo trefila porodníka hovnem, což ho podle Dorona vůbec nevyvedlo z míry.*⁴⁶² Porod je komentován i v povídce *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky): *život [...] vlastně začal, už když jsem vyklouzla do světla porodního sálu, pokrytá krví, plodovou vodou a dalším sajrajtem, který plní plodové lůžko těhotné samice rodu Homo sapiens. Ošklivá, slepá a mokrá jsem se poprvé setkala se světem.*

⁴⁵⁸ SPEKTOR, Dana. אני נורדיית רגשית. *Jediot achronot, Šiva jamim*. 9. 3. 2001, s. 46.

⁴⁵⁹ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 16.

⁴⁶⁰ V rozhovoru s Gafí Amir Kimchina matka říká: *Když hrdinka jí se svou matkou v kavárně a odpuzuje ji, jak její matka stoluje, je možné, že si tohle o mně opravdu myslí.* Amir, המציאות הזקה מכל פנטוד, s. 70.

⁴⁶¹ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 11.

⁴⁶² Kimchi, אני אנסטסיה, s. 23.

*Jak nechutné. Jak potupně hnusné a bez šance.*⁴⁶³ Popis je zde detailnější a naturalističtější, také je mnohem výrazněji spojen s produktem porodu než s jeho samotným průběhem.

Obecnější vyjádření k ženství a bytí ženou autorka projevuje ústy své hrdinky následovně: *Nohy mi mrzly, jak jsem stála na záchodě, šoupla jsem tam tampon a vrátila se na pohovku. Ještě než jsem usnula, přemýšlela jsem nad tím, že být ženou není takové terno, když se nad tím pořádně zamyslíte.*⁴⁶⁴ Připomeňme ještě, že toto téma se u Kimchi neomezuje jen na její povídkovou sbírku, v širším rozpracování se objevuje v jejím prvním románu *Suzana ha-bochija* (Plačící Suzana).

Nutkové projevy hraničící místy až s obsesivním chování jsou motivem, který se objevuje i v povídce *Likuj jareach* (Zatmění měsíce). Anastázie popisuje některé ze zvyků despotickeho otčima následovně: *Všechny jeho zvyky, například. Se záchodem, například. Se sklem, například. Nesnáší špínu. Ale ne všechnu špínu, hlavně tu po mně a tu záchodovou. Když vychází ze záchodu, zavírá dveře loktem a pak otevírá dveře koupelny, také loktem, kohoutek (to je nejsložitější) otáčí, jak jinak, loktem. Drobnými údery. Pak si pořádně myje ruce mýdlem. Ona a já to musíme dělat také tak [...] při splachování je třeba zmáčknout splachovadlo loktem, aby z toho nebyly mikroby. Když vstupujeme z ulice do domu, nikdo se nesmí ničeho dotknout, dokud si neumyje ruce mýdlem. Dvakrát namydřit, pak umýt a pak se utřít do zvláštního ručníku na ruce (Bože chraň, aby to nebyl ten na obličej. Třikrát tfu tfu tfu). Až po tomhle všem můžeme začít něco dělat. Napít se, dotýkat se věcí, žít.*⁴⁶⁵

S chorobnými představami souvisí i psychické poruchy, které jsou námětem hned dvou autorčiných povídek. Porucha příjmu potravy je centrálním tématem posledního příběhu sbírky. Tuto povídku autorka posléze i sama zdramatizovala. Volba tématu nebyla náhodná, Kimchi hledala syndrom, který je tolik charakteristický pro ženskou část populace⁴⁶⁶ a tento námět zpracovala i proto, že jí zvolená problematika nebyla tak úplně cizí: *Bulimie je něco, s čím se dokážu velmi rychle ztotožnit. Zním hodně takhle nemocných žen a možná jsem sama latentní bulemička. Jídlo jako odškodnění je levná psychologie, ale dokážu se s ní sžít.*⁴⁶⁷

I druhá povídka, *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky), která se tématu psychických poruch věnuje, je založena na autorčiných vlastních životních zkušenostech. Již výše jsme zmínili, že to byla právě léčba deprese, co autorku k její současné spisovatelské kariéře přivedlo.

⁴⁶³ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 116.

⁴⁶⁴ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 19.

⁴⁶⁵ Kimchi, אגני אנסטסיה, s.r. 48–49.

⁴⁶⁶ JISRAEL, Jael. זעקות ולהישות בשנקין. *Iton* 77. 1996, č. 198, s. 6–7.

⁴⁶⁷ Amir, כשקראתי בעיתון שקיים ספר איך להתאבד תוך שבע דקות הייתי בסטימצקי, s. 49.

Mezi aktuální témata zpracovávaná ve světové literatuře patří i téma homosexuality. Kimchi jako námět své čtvrté povídky nazvané *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvivali jsme o lásce) nevolí jen milostný románek čtyřicetiletého novináře a mladého studenta tance na akademii Bat Dor, tato povídka klade navíc závažnou etickou otázku a je, obdobně jako předešlé autorčiny příběhy, inspirovaná reálnými postavami a událostmi: *Měla jsem přítele, který onemocněl virem HIV a tenkrát začal chodit, stejně jako v povídce, s jedním mladíkem a já se ptala sama sebe, co mu asi říká a co si o sobě vlastně myslí.*⁴⁶⁸ V této jediné větě je shrnuta celá zápletka příběhu s tím rozdílem, že čtenář se stává svědkem probíhajícího vnitřního boje hlavního hrdiny, který i přesto, že si je vědom skutečnosti, že je HIV pozitivní, neodolá svodům a začne si milostný poměr s téměř o polovinu mladším mladíkem.

Ve vztahu zastává typicky ženskou roli, je starostlivý, pečující a až úzkostlivě žárlivý: *Vrátil se v noci domů? [...] Včera zavolal Eliša do Bat Dor, sám se za sebe styděl. Ta ženská povídá, nebyl tu celý týden. Od neděle. A dneska už je středa.*⁴⁶⁹ Expresivnější vyjádření žárlivosti si Eliša dovoluje, když potkává jednoho známého svého partnera: *Amir, řekni mu Amir z Bat Dor. Bude vědět. Nashle (kurvo, dobytku, poděkuj, že jsem tě nezabil), vyřídím. Čau.*⁴⁷⁰

Elišu sice trápí výčitky svědomí, ale láska a strach z toho, že by zůstal sám, mu slouží jako dostatečně silná výmluva: *Ano, zaplatím za to, platím za to každou vteřinu, co dýchám. Špinavý vrah, a co s ním? Víc na to nemůžu myslet, vašeň zvítězila. Tělo nabylo vrchu, tak to je. To je vše, ukřižujte mě, co můžu dělat? Mluvit, cholero, mluvit. Má právo to vědět [...] Zabils člověka. Nebylo na vybranou. Kdyby věděl, šel by. Nezkoušel jsi to, mohl sis dát pozor a nemusel mu přitom nic říct, zasraný kondomy. Není ti to příjemné? Je to normální, nikdy by to neuhodl. A pokud ano? Osm a půl měsíce spolu, začal by být podezřívavý, určitě, vypařil by se, srab, vyděšený kolouch, Bambi, dostal by strach, nemohl jsem to riskovat. Nemohl jsem nic vydat v sázku. Miluji ho, jsem mrtvý, mrtvý...*⁴⁷¹ Tato Elišova slabost a zbabělost dosahuje vrcholu v jeho reakci na Mušmušovo vysvětlení, proč najednou zmizel: *Není pochyb, že jsem nakazil i tebe, teda dá se to zjistit, ale zdá se mi úplně zbytečné se obtěžovat [...] byl jsem si jistý, že jsem čistý, protože jsem si dělal test půl roku před tím a všechno bylo v pořádku, tak se to asi stalo potom [...] zítra odejdu [...].*⁴⁷² Eliša dál mlčí a Mušmuš se tak nedozví, že se Eliša nakazil od svého dřívějšího partnera, Franze, který mu pak zemřel v náručí. Závěrečný

⁴⁶⁸ Amir, כשקראתי בעיתון שקיים ספר איך להתאבד תוך שבע דקות הייתי בסטימצקי, s. 49.

⁴⁶⁹ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 149–150.

⁴⁷⁰ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 160–161.

⁴⁷¹ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 154.

⁴⁷² Kimchi, אני אנסטסיה, s. 178–180.

soud morálního selhání hlavního hrdiny ponechává autorka na čtenáři, sama jej ani v nejmenším nenaznačuje.

Partnerské vztahy jsou a vždy byly hojně zpracovávaným literárním námětem. Toto téma je obsaženo ve všech pěti povídkách, ačkoli pouze ve dvou – *Sratim* (Filmy); *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvivali jsme o lásce) – jde o stěžejní linii příběhu. V dalších dvou autorčiných krátkých textech – *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky); *Širat balahut o ha-gmila ha-lo memumešet šel Mor Alkabec* (Hororová báseň aneb nepodařené vyléčení Mor Alkabec) – představuje nevydařený partnerský vztah zlomový bod v životě hlavního hrdiny. V případě poslední povídky, *Likuj jareach* (Zatmění měsíce), je druhý manžel hrdinčiny matky zdrojem jejích neustálých obav, že nakonec kvůli ní matku partner nakonec opustí: *Ten večer vešla do mého pokoje [...] a řekla mi stroze, že jí Jaakov všechno vyprávěl. Že mluvím jenom o klucích, že jsem zpustlá, nechutná, nemocná [...] praštila jsem sebou na postel [...] jen jsem si v duchu říkala „Bože Bože Bože Bože, jen ať ji teď neopustí, ať odpustí, jen ať odpustí“ [...].*⁴⁷³

V první povídce *Sratim* (Filmy) je fakt rozpadajícího se partnerského vztahu hlavní hrdinky signalizován již v expozici: *Poslední zimu bylo období, kdy jsme spolu já a Šachar vůbec nevycházeli. Já byla nezaměstnaná a Šacharův obchod na tom také nebyl nic moc. Přišel o peníze a neustále se hádal se svým partnerem Doronem [...] odcházel ráno a večer se vracel s ponurou tváří a dokonce ani neměl trpělivost, aby mě do svých problémů zasvětil, fakt je, že mě to až zas tolik nezajímalo.*⁴⁷⁴ Stereotyp, vzájemné odcizení a narušená komunikace se pak projevují i zvykem obou partnerů dívat se po večerech na filmy, čímž se uměle vytváří něco společného, co se může stát předmětem hovoru. Pokud ale toto uměle vytvořené zdání normality byt' jen na přechodnou dobu pomine, hrdinové nevědí kudy kam: *[...] nejdívnější dny byly soboty. Páteční večery jsme trávili čtením novin a pak jsme se dívali na filmy, dva někdy i tři, dokud jsme neusnuli. Sobotní rána, která začínala v poledne, byla opravdu těžká. Bála jsem se jich [...] nevěděli jsme, co dělat. Chodili jsme po bytě nemytí a nečesaní a neměli zdání, jak se zaměstnat.*⁴⁷⁵ O druhém případě, tedy o povídce *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvivali jsme o lásce), jsme podrobněji pojednali již výše.

S tématem partnerských vztahů úzce souvisí i obecná otázka postavení ženy. Kimchi se sice nijak výrazně neprofiluje, nicméně do úst svých hrdinek vkládá několik výroků, které vyjadřují touhu po nezávislém postavení a určitou svázanost společenskými konvencemi: *Před tím, než se Šachar vrátil z práce, vstala jsem, složila jsem peřinu a hodila ji zpátky*

⁴⁷³ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 63–64.

⁴⁷⁴ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 5.

⁴⁷⁵ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 10.

do ložnice, trochu jsem poklidila, aby to tam nebylo příliš nechutné, vyklepala jsem popelníky a tak vůbec. Z pocitu povinnosti. Říkala jsem si, že teď, když jsem na Šacharovi úplně finančně závislá a tak, měla bych zkusit být dobrou ženou. To mě deprimovalo.⁴⁷⁶

Hrdinka také vyjadřuje potřebu rozhodovat o vlastním životě bez ohledu na partnera: Šachar občas říkal, že by bylo možná dobře, kdybychom si udělali miminko, a já mu odpovídala, že se ještě necítím, že bych opravdu chtěla, ale že bych se ráda před tím realizovala, jak osobně, tak profesionálně, abych se cítila ekonomicky zajištěná bez ohledu na něj, protože to je podstata termínu nezávislost. Když se rozčiloval a já cítila, že se mnou není šťastný, říkala jsem, že možná nikdy nebudu chtít dítě, že je to moje právo coby ženy. Věděla jsem, že ho to přivádí k šílenství, protože měl hrůzu z toho, že nebude moct mít děti.⁴⁷⁷

V dalším případě, tentokrát v povídce *Širat balahut o ha-gmila ha-lo memumešet šel Mor Alkabec* (Hororová báseň aneb nepodařené vyléčení Mor Alkabec), jde o hrdou prezentaci hrdinčina vlastního emancipovaného stylu života: *Měla jsem spoustu mužů, ale nikdy jsem necítila, že by byla jejich existence v mém životě nezbytná. Vždycky byli příjemným doplňkem k autarknímu hospodářství, kterým jsem já sama. Nikdy jsem nepotřebovala jejich peníze, jejich podporu anebo jakékoli další vyjádření jejich mužnosti.*⁴⁷⁸

S tím souvisí i naprosto přesné povědomí o tom, kým hrdinka být za žádnou cenu nechce, nepřekvapí nás, že odstrašujícím příkladem je matka: *Od doby, co jsem začala existovat, bylo mou největší životní hrůzou, že se jí budu v dospělosti podobat. Pro mě byla tím nepřijatelnějším vtělením ženy. Ultimativní hospodyňka, ultimativní matka. Udělala jsem všechno pro to, abych unikla tomuto geneticko-kulturnímu nebezpečí [...] Tolik mě těšilo vidět jí v očích dusivou starost, zničení té drobné naděje, že se konečně usadím a budu žít s mužem jako každý a budu plodit jeho potěr, budu mu prát jeho smradlavé ponožky a připravovat omelety.*⁴⁷⁹ V prvním případě se hrdinka snaží být soběstačná a možnost, že by neměla děti používá spíše jako výhrůžku, než jako něco, co by měla skutečně v úmyslu. V druhém případě je hrdinka zarytou odpůrkyní konvenční ženské role, kterou by měla v rodinném životě sehrát.

Téma přistěhovalectví klade, vzhledem k autorčině původu, nesporně zajímavou otázku, tedy jakým způsobem je artikulováno a zda vůbec Kimchi tuto problematiku zpracovává. Vzhledem k omezenému počtu textů, které máme k dispozici, je velmi těžké generalizovat, otázku však i přesto můžeme zodpovědět kladně. Kimchi se touto

⁴⁷⁶ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 5–6.

⁴⁷⁷ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 9.

⁴⁷⁸ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 185.

⁴⁷⁹ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 211–212.

problematikou zabývá minimálně ve dvou textech, v nichž je přistěhovalectví hlavní příběhovou linií. V povídce *Likuj jareach* (Zatmění měsíce) popisuje malá Anastázie svou novou domovinu následovně: *Ted' jsme přistěhovalci. Přistěhovalci, to je jako turisté, ale na celý život. A mají jen trochu peněz. Proto mi nikdo na ulici nic nekoupí.*⁴⁸⁰ Později publikovaná povídka nazvaná *Ha-rakevet le-Vina* (Vlak do Vídně) se tematicky s částí *Likuj jareach* (Zatmění měsíce) shoduje, líčení stejné události se ale v detailech liší. V prvně zmiňované povídce se matčin partner jmenuje Jaakov, zatímco v té druhé je to Josef; v textu *Ha-rakevet le-Vina* (Vlak do Vídně) je Josef zadržen pohraniční stráží, kdežto Jaakov se svévolně zatoulá: *Celou cestu do Izraele byla nervózní, protože na začátku jsme ztratili Jaakova. Tak tak. Když jsme byli ve Vídni, což bylo město, kterým jsme mezi Ruskem a Izraelem projížděli, Jaakov se ztratil. Na ulici. Ve Vídni [...] nakonec se vrátil sám [...] ukázalo se, že vešel do obchodu se zeměpisnými knihami.*⁴⁸¹

V centru povídky *Ha-rakevet le-Vina* (Vlak do Vídně) je samotná cesta z Ukrajiny do Izraele, která byla v hrdinčině životě tou *nejvýznamnější cestou*,⁴⁸² zatímco *Likuj jareach* (Zatmění měsíce) vypráví osobní, silně emotivně zabarvený příběh malé Anastázie, která se vyrovnává jak s novou zemí, tak s otčímem.

Se srovnáváním Ruska s Izraelem se setkáme pouze ve výše zmíněné povídce z autorčiny sbírky, protože s Ruskem jsou spojeny nejen Anastáziiny vzpomínky na babičku a dědečka, na otce a na jeho smrt, ale také představují kontrast starého a nového života, který je velmi často uveden příslovečným určením *achšav* (עכשיר) „ted“⁴⁸³. Příkladem takového protikladu starého a nového života, který by se jinými slovy dal popsat i jako „dobrý a to, co přišlo po něm“, jsou cesty k moři. V Rusku létala Anastázie s matkou a přáteli do Oděsy a vždy šlo o velkou událost, v Izraeli se z toho stala „naučná stezka“: *Já a dvojčata jsme nejradši bývali ve vodě, dokonce i když neumím kdovíjak plavat, jen tak trochu, abych se neutopila, vždycky se na mě ve vodě dívala a smála se, jako by to byl dobrý vtíp nebo něco a prsa jí nadsakovala jako při zemětřesení a také říkávala, že plavu „čubičkou“ [...] ted' dokonce i k moři chodíme z pedagogických důvodů. Chce na mě mít pozitivní vliv. A na ni také. Například už vůbec nechodíme k moři, abychom se koupali anebo opalovali. Ted' pořád vysvětluje „tohle postavili křižáci, tohle Turci, tohle je maják a tohle starý vlnolam. Tohle je Napoleonův vršek, tohle chumus – falafel, arabské národní jídlo“ [...].*⁴⁸³

⁴⁸⁰ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 43.

⁴⁸¹ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 43.

⁴⁸² Kimchi, הרכבת לוינה, s. 29.

⁴⁸³ Kimchi, אני אנסטסיה, s. 40–41.

O problematice identity jsme již výše hovořili, proto není překvapující, že se i toto téma objevuje v právě pojednávané povídce. Odlišnost je zde spojena s identitou, protože Anastázie to, že pochází z Ruska, nijak nezastírá, závěr níže uvedeného paragrafu pak jasně staví do protikladu ruskou vzdělanost a „domorodé buranství“: *Přestala jsem se učit ve třídě přistěhovalců a přišla do čtvrté třídy se všemi sionistickými Izraelci, hlavně z Maroka, a ještě jednou ruskou holkou, Iročkou, ze které se stala má nejlepší kamarádka [...] na začátku to nebylo nic moc. Všichni ve třídě mě a Iročku nesnášeli a říkali o nás věci. O mně říkali, že šoustám s Prosperem ben Chamo v sádkách kibucu vedle nás a on mi pokaždé platí liru [...] po škole jsme musely rychle utíkat domů, protože několik grázlů ze třídy nás pronásledovalo a pokřikovali slova jako „kurva“ [...] a také „vojedu tvoji matku“. Letěla jsem domů jako indiáni [...] schovaly se u Iročky doma a četly Gogolovy Ukrajinské příběhy.*⁴⁸⁴

Anastázie sice přechází ze třídy „přistěhovalců“ do „normální“, své spolužáky tituluje jako Izraelce, i když jde o děti, které se buďto narodily přistěhovalcům z Maroka, anebo samy do Izraele imigrovaly, v tomto případě ovšem mají totožný status jako naše hrdinka. Anastázie se ale kamarádí pouze s další ruskou dívenkou a obě se stávají předmětem nenávisti ostatních, což je stále vyčleňuje z celku.

S identitou, jak jsme viděli i v ostatních kapitolách, je spojeno také téma náboženství. I v tomto případě nacházíme obsáhlejší vyjádření právě v povídce *Likuj jareach* (Zatmění měsíce). Anastázie měla polskou chuť, katoličku: *Jednou mi ukázala, jak zařezávají malé prase vedle tržiště se zeleninou [...] chtěla jsem, abychom ho koupily a odnesly domů a tak mu zachránily život a taky, abych si s ním mohla trochu hrát, ale Musia řekla, že jsme „Židi“ a že nám je zakázáno hrát si s prasátky, to znamená mně, babičce a dědečkovi. Zakázáno. Vysvětlila mi, že Židé ukřižovali Ježíše, což je Bůh Poláků, a ukázala mi obrázek nahého muže pověšeného na kříži, z rukou a nohou mu teče krev, na hlavě má trnovou korunu a namísto spodního prádla takový zvláštní hadr, že aby nebylo nic vidět. Tenhle Ježíš, řekla, chtěl dobro pro všechny na světě, pro Poláky, Francouze, Američany, protože je vůbec synem hlavního Boha, ale Židé se na něj naštváli, že chce pomoci, a pověsili ho na kříž. Ale on neumřel [...] a každý, kdo ho měl rád, se stal křesťanem, kromě Židů, kteří byli stále sveřepě proti němu a dělali různé nepěkné věci, jako přidávání krve křesťanských dětí do jejich macesů.*⁴⁸⁵

Pro Židy užívá na tomto místě Kimchi jidiš výraz *židim*, což originálnímu textu dodává patřičnou autenticitu. Vděčné je i umístění této promluvy do dětských úst, protože automaticky nabývá spíše výpovědní než arbitrární hodnoty. Anastázie se tak dozvídá o tom, kým je, ale nijak tento fakt nehodnotí, pouze traduje jeden z křesťanských pohledů na věc.

⁴⁸⁴ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 61.

⁴⁸⁵ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 65–66.

Druhá poznámka spojená s judaismem je spíše ironickým popisem jedné z chovek psychiatrické léčebny, která je jedním z míst děje povídky *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky): [...] *ta pobožná, která si celý den myje ruce a začíná kvičet jako zařezávané prase, jakmile se jí někdo dotkne. Co? Bude normálnější, když jí budu říkat „nemocná“?*⁴⁸⁶ Rituální mytí rukou patří k hygienickým předpisům, které jsou vykonávány denně, výraz *pobožná* nám zde přidává další rozměr, takže již nejde jen o popis obsesivního zvyku. Přirovnání k – v judaismu – nečistému zvířeti je čistě ironické.

Oba naše příklady sice dokladují výskyt tohoto tématu v autorčině tvorbě, nicméně je zřetelné, že jde o okrajovou záležitost. Mnohem expresivnější, i když obdobně sporadická, je Kimchi i v případě holocaustu a Němců. Tyto dva tematické okruhy se objevují ve dvou povídkách, první je nasnadě už kvůli svému názvu, *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky). Naše autorka zde parafrázuje stále ještě užívané klíše a připojuje k němu vlastní komentář: *Über alles, nepochybně [...] pohybujeme se v našich národních a kolektivních vzpomínkách. Holocaust mě nijak zvlášť nezajímá, ale prostě je tady. Válka je prostě tady [...], když se sprchuju, radí mi se svatouškovskou tváří nepoužívat místní mýdlo, protože nikdy nikdo neví, z čeho bylo vyrobeno. Můj malý bratříček touží vohnout východní Němku. Alon (v kavárně Reichstagu s pusou plnou jahodového koláče): natrhnout jí prdel, udělat se jí do ksichtu! Myslí si, že jeden Žid, který přeřízne jednu Němku, tak převorá historická fakta [...] vždycky je lepší ponížít soukromou osobu – národy se tak snadno pošlapat nedají.*⁴⁸⁷ Na rozdíl od jednostranného pohledu na křesťany a Židy, který přebírá Anastázie od své polské chůvy, se zde setkáváme s korektivním hodnocením hlavní hrdinky.

Druhý příklad je z povídky *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvíváli jsme o lásce): *Franz mi umírá v rukou [...] je konec Elišo, drahoušku. This is it. Dva roky spolu. Skončil jsem. Nenávidím tě, Franzi, špinavý nacist, maminko, holocaust, nacisti, zabíjeli nás, budou nás zabíjet dál, každou chvíli začne další šoa, nacisti jsou všude [...].*⁴⁸⁸ V podtextu této promluvy je vztek a současně zoufalé zjištění vlastního neodvratitelného osudu, protože Franz zemřel na AIDS. Pokud by naše autorka zvolila jakoukoli jinou skupinu, ať již etnickou anebo jinak vymezenou, pravděpodobně by nedocílila onoho silného dopadu jako v případě holocaustu a Německa. Tento příměr, jakkoli by se mohl zdát laciný, nevyžaduje žádné další vysvětlení, je vzhledem ke kontextu univerzálně pochopitelný.

Před závěrečným shrnutím se ještě krátce zastavme u nejrůznějších životních situací, do kterých se Kimchiny hrdinové dostávají. Mezní situace, jež staví hrdinu před okamžité

⁴⁸⁶ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 74.

⁴⁸⁷ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 93.

⁴⁸⁸ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 158–159.

řešení, jsou u naší autorky řešeny buď zásahem hlavní postavy, absencí takového zásahu, anebo se věci vyřeší „samy“, nezávisle na hrdinovi. Druhý způsob řešení je ve své čisté formě charakteristický pro povídku *Likuj jareach* (Zatmění měsíce) a ve formě kombinované ho najdeme i v povídce *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvíváli jsme o lásce). V prvním příběhu se hrdinka vědomě o žádné řešení nepokouší, snaží se udržet status quo, jen aby se současný stav věcí nezhoršil, což by mělo nedozírné následky. V druhém textu nalezneme jak absenci hrdinova zásahu (Elíšova neschopnost přiznat skutečný stav věcí a strach ze ztráty partnera), tak řešení nastalé situace, které přichází nezávisle na hlavním hrdinovi (Mušmušova zpověď).

S extrémní situací a jejím řešením, ke kterému se sám hrdina rozhoduje, se setkáváme v *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky) a v *Širat balahut o ha-gmila ha-lo memumešet šel Mor Alkabec* (Hororová báseň aneb nepodařené vyléčení Mor Alkabec). V *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky) se hlavní hrdinka ve snaze zabránit svému propuštění z psychiatrické léčebny předává prášky, které již měsíce nebere a schovává si je, což vede k částečné paréze, nicméně hrdinka kýženého cíle dosahuje. V *Širat balahut o ha-gmila ha-lo memumešet šel Mor Alkabec* (Hororová báseň aneb nepodařené vyléčení Mor Alkabec) se setkáme hned s dvěma hraničními situacemi, vzhledem k chronologické linii fikční skutečnosti je prvním případem hrdinčin potrat, ačkoli se o něm dozvídáme až v průběhu vyprávění: *Dobře si pamatuji, kdy jsem se rozhodla zbavit se plodu [...] uplynulo několik dní od chvíle, kdy jsem dostala dopis z Geographic. Přisahal jsem Gadimu, že během těhotenství zvracet nebudu, ale byla to noční můra. Na začátku jsem se ani nesnažila se držet na uzdě. Lhala jsem s kamennou tváří. Musela jsem počkat, až odejde z domu a pak jsem letěla do vzdáleného krámků v ulici Mapu a kupovala pítý a kilo zmrzliny a půl kila salámu a kynuté buchty s tvarohem a mákem a balkánský sýr a dvě po řecku upravené ryby Lakerda a pět balíčků čokolády s krávou a hned úprkem domů. Všechno jsem dychtivě polykala, dokud jsem necítila, že už víc nemůžu, a pak jsem i přesto ještě trochu jedla, abych pocítila úplnou hranici a pak samozřejmě tři povinné sklenice vody, postavila jsem se na záchodě skloněná nad mísou [...] následná hrůza přichází, tlačí na hrudi – co to udělá s miminkem, s tím ubohým tvorečkem. Mozková retardace, srdeční vada, křivice. Jak to projede, jen kvůli záchodovým akcím jeho budoucí matičky. Čím se provinil ten malý kousek plazmy? To mě mučilo. Rozhodla jsem se, že přestanu zvracet. Podařilo se. Dokonce to bezvadně fungovalo až do toho dne, kdy jsem si šla do lékárny koupit šampon a v záblesku sebedestrukce, jako kamikaze, jsem přistoupila k elektronické váze. Strčila do zdířky šekel, stoupla si na ni*

a viděla – šedesát dva kilo. Nejvíc, co jsem kdy ve svém životě vážila [...] Špekoun, bachyně, metráček, almara [...] domluvila jsem si termín potratu [...].⁴⁸⁹

I druhá situace souvisí s hrdinčinou bulimií, popisované jednání je ještě zkratovější než v prvním případě: *Viděla jsem odpadkový koš studia, který byl převrácený na podlaze a vedle něj, mezi různými odpadky, seděla veliká krysa a hryzala modelčinu pitu. Mojí pitu. Hned jsem ji poznala, podle rtěnky na odkousnuté straně. Ztuhla jsem jako zhypnotizovaná a pak jsem pomaloučku, polehoučku, dávala jsem si pozor, abych ji nevydělala, zvedla levou nohu, sundala botu a vši silou ji po ní hodila. Měla jsem chuť jednu jí našít jehlovým podpatkem do břicha a vidět, jak jí lezou ven vnitřnosti – střeva, výkaly, krev a kousky švarmy, která patří mně. Minula jsem. Krysa zmizela do tmy a já se pak přiblížila ke koši, klekla jsem si na kolena, zvedla pitu a snědla ji. Jak jsem mohla takhle zešít?*⁴⁹⁰

V obou situacích převládá porucha příjmu potravy nad zdravým rozumem s tím rozdílem, že i když zachování hrdosti a určité pózy jak před vlastními zaměstnanci, tak před modelkami, které fotí, donutí naši hrdinku odmítnout cokoli k jídlu, což nakonec vede k výše popsané události, kromě přechodného zhnusení nad sebou samou nedochází k nenávratné škodě. V případě potratu to již ale neplatí, protože hrdinka přichází nejen o nenarozené dítě, ale i o přítele Gadiho, na kterém, na rozdíl od ostatních mužů v jejím životě, byla *citově závislá*.⁴⁹¹

Naše hrdinka se nakonec ukonejší přesvědčením, že: [...] *co mě nutí, abych se toho zvyku zbavila. Tak prostě budu mít jednu slabost. Co na tom. Všechno musí být dokonalé? Tak budu zvracet. Co už se tak může stát. Vždycky se dá přestat. Je to jen otázka rozhodnutí.*⁴⁹² Odsunutí rozhodnutí na neurčito v podstatě odpovídá kategorii absence hrdinova zásahu, která je ještě podtržena závěrečným obviňováním: *Z krachu mého dospění obviňuji výrobce hotových jídel, výrobce nehotových jídel. Výrobce jídel vůbec. Vynálezce bagety, šlehačky a steaků. Obviňuji media, svět reklamy, homosexuální designéry módy, kteří vytvořili kult vychrtlé ženy jako metafory pro chlapecký zadek z jejich fantazií [...] feministickou revoluci šedesátých let, postfeministickou revoluci osmdesátých let, temná devadesátá léta, Freuda a Marxe, Kevina Costnera, Axela Rose, modela z reklamy na Levisky [...] všechny, kteří se přímo či nepřímo snaží definovat mou lidskou a ženskou identitu a uvěznit ji ve světě vlastních omezených pojmů [...] všechny, kdo se přímo či nepřímo snažili a podařilo se jim proměnit mě v objekt cílů, misí, kvalit a zbytku vlastností, které ze mě měly udělat dokonalou služku*

⁴⁸⁹ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 205–206.

⁴⁹⁰ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 194.

⁴⁹¹ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 186.

⁴⁹² Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 232.

*civilizace [...] obviňují rodiče, učitele ze základní školy. Psycholožku Ilanu. Gadiho [...] obviňují všechny. Nenávidím všechny. Všichni jsou zkurvysyni. Celý svět je děvka a já jsem ta největší. Nová žena.*⁴⁹³

I tento text je, podobně jako povídka *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvivali jsme o lásce), zpovědí. Její tón je však silně defenzivní, za závěrečnou obhajobou a obviňováním okolí se skrývá ublížená, nicméně hrdá Mor Alkabec, která si odmítá cokoli vyčítat. Eliša si vlastní selhání uvědomuje, jakkoli je jeho přístup k řešení situace zbabělý. Proto má jeho monolog k tradiční zpovědi mnohem blíž, Eliša se totiž, na rozdíl od Mor Alkabec, ze svého hříchu vyznává a své chování nijak neomlouvá.

⁴⁹³ Kimchi, אגני אנסטסיה, s. 233–235.

3.3.6. Závěr

Je nesporným faktem, že – ve srovnání s ostatními autory – obsahuje jediná sbírka Alony Kimchi dosti omezené množství materiálu. I přesto lze v její krátké fikci nalézt charakteristické prvky, které jsou typické i pro její další románovou tvorbu. Jedním z těchto prvků je již tolikrát zmiňovaný odpor k tělu a jeho funkčním projevům. Dalším rysem je volba femininního hlavního hrdiny, záměrně používáme termín femininní, neboť i když jde v jednom případě hrdinu pohlaví mužského, typ jeho chování ho řadí k té něžnější polovině lidstva. S tím souvisí i volby zápletek, které jsou z velké části založeny právě na napětí mezi mužem a ženou, popřípadě partnery stejného pohlaví, jde-li o homosexuální vztah. Příznačná je také ne vždy pozitivní interakce mezi hrdinou a jeho matkou. Příkladem takového pohrdavého výroku je třeba Elišovo hodnocení: [...] *neuvěřitelné, jak mě mohla porodit, ze všech lidí na světě zrovna mě. Těžká primitivka, Česka.*⁴⁹⁴

Výrazným rysem autorčiny prvotiny je také silná projekce autorského subjektu. Jako jisté klišé bychom mohli označit fakt, že v povídce *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvívali jsme o lásce) obsazuje Kimchi do role mladého partnera hlavního hrdiny studenta tance, to ale neubírá na neotřelosti a originalitě jejich textů.

Zápletky povídek *Sratim* (Filmy), *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvívali jsme o lásce) a *Širat balahut o ha-gmila ha-lo memumešet šel Mor Alkabec* (Hororová báseň aneb nepodařené vyléčení Mor Alkabec) by se mohly, po vynechání těch nemnoho uvedených reálií,⁴⁹⁵ odehrávat na jakémkoli místě na světě. V případě *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky) je již většina líčených událostí vázána na místo, které vykazuje určitá specifika – například skutečnost, že se hrdinčin přítel a posléze manžel chtěl přidat k IRA a nakonec si svou touhu plní právě v Izraeli, kde se přidává k jisté militantní skupině. Pravdou je, že ani v tomto případě nemusí jít nevyhnutelně o Izrael, autorka by mohla svůj příběh umístit třeba do Baskicka v severním Španělsku. Povídka *Likuj jarech* (Zatmění měsíce) je již pevně svázána s Izraelem a jeho charakteristickým prostředím.

Z našeho přehledu je zřejmé, že se Alona Kimchi ve svých krátkých fiktích soustřeďuje hlavně na mezilidské vztahy a na problematiku moderní doby. Některé specifické situace života v Izraeli, tedy povinnou vojenskou službu a teroristické útoky, v jejím díle nenajdeme. Marginálně je zmíněna jistá militantní skupina, ke které se přidává manžel jedné z Kimchiných hrdinek. Toť vše. Nepřenositelnou zkušeností je přistěhovalectví, v tomto případě

⁴⁹⁴ Kimchi, אנוני אנטטייה, s. 153. Další relevantní příklady jsme již uvedli výše.

⁴⁹⁵ Například zmínka o jídle šéfa Aharoniho anebo hudební skupině *Chaverim šel Nataša* (חברים של נטשה, Natašini přátelé) v povídce *Hajinu medabrim al ahava* (Mluvívali jsme o lásce).

hraje místo děje, tedy Izrael, zásadní a nesubstituovatelnou roli. Ostatní zápletky mohou být umístěny kamkoli.

3.4. Kódovaná realita Alexe Epsteina aneb tenká hranice mezi historickou skutečností a čirou fikcí

Alex Epstein se narodil roku 1971 v ruském Sankt Peterburgu (tehdejším Leningradě), do Izraele se přistěhoval v roce 1980. Vystudoval elektroniku na telavivské univerzitě s titulem inženýr. Povinnou vojenskou službu absolvoval v jednotce spojařů, kde působil jako novinář. Doposud publikoval dvanáct knih, mezi nimiž je jedna dětská knížka – *Sipur al Nimrodon* (ספור על נמרודון, Příběh o Nimrůdkovi),⁴⁹⁶ sbírka poezie *Kotev Leningrad ve-širim acherim* (כותב לנינגרד ושירים אחרים, Písmák Leningradu a jiné básně)⁴⁹⁷, tři romány – *Milon mahapach* (מילון מהפך, Revoluční slovník),⁴⁹⁸ *Odysea* (אודיסיאה)⁴⁹⁹ a *Matkonej chalomot* (מתכוני חלומות, Recepty na sny),⁵⁰⁰ pět povídkových sbírek – *Ha-kelev še-diber* (*al ha-milchama*) [(על המלחמה), Pes, který mluvil (o válce)],⁵⁰¹ *Ahuvato šel metapes he-harim* (אהובתו של מטפס ההרים, Horolezcova láska),⁵⁰² *Le-kachol ejn darom* (לכחול אין דרום, Modrá nemá jih),⁵⁰³ *Kicurej derech ha-bajta* (קיצורי דרך הביתה),⁵⁰⁴ *Zkratky domů*⁵⁰⁴ a *Le-kesem ha-ba ezdakek be-knafajim: 111 sipurim kcarcarim* (לקסם הבא אזדקק לכנפיים: 111 סיפורים קצרצרים),⁵⁰⁵ Na další kouzlo budu potřebovat křídla: 111 kratičkých povídek),⁵⁰⁵ novela *Ha-giborim ha-cehubim* (הגיבורים הצהובים, Žlutí hrdinové)⁵⁰⁶ a také digitální novela *Sifrija dimjonit* (ספרייה דמיונית, Imaginární knihovna)⁵⁰⁷. Epstein také publikuje na webových stránkách pod pseudonymem Šira Even,⁵⁰⁸ který vyvolává nesporné

⁴⁹⁶ EPSTEIN, Alex. ספור על נמרודון. Jerušalajim: Keter, 1997.

⁴⁹⁷ EPSTEIN, Alex. כותב לנינגרד ושירים אחרים. Tel Aviv: Eked, 1992.

⁴⁹⁸ EPSTEIN, Alex. מילון מהפך. Tel Aviv: Gvanim, 2000.

⁴⁹⁹ EPSTEIN, Alex. אודיסיאה. Jerušalajim: Keter, 2001.

⁵⁰⁰ EPSTEIN, Alex. מתכוני חלומות. Tel Aviv: Bavel, 2002.

⁵⁰¹ EPSTEIN, Alex. הכלב שדיבר (על המלחמה). Tel Aviv: Zmora bitan, 1994 (dále citováno jako Epstein, (הכלב (שדיבר על המלחמה).

⁵⁰² EPSTEIN, Alex. אהובתו של מטפס ההרים. Jerušalajim: Keter, 1999 (dále citováno jako Epstein, אהובתו של מטפס ההרים).

⁵⁰³ EPSTEIN, Alex. לכחול אין דרום. Tel Aviv: Am oved, 2005 (dále citováno jako Epstein, (לכחול אין דרום).

⁵⁰⁴ EPSTEIN, Alex. קיצורי דרך הביתה. Tel Aviv: Jedit achronot/Sifrej chemed, 2010 (dále citováno jako Epstein, קיצורי דרך הביתה).

⁵⁰⁵ EPSTEIN, Alex. לקסם הבא אזדקק לכנפיים: 111 סיפורים קצרצרים. Jerušalajim: Karmel, 2012. Vzhledem k datu vydání tuto sbírku do textové analýzy nezahrnujeme.

⁵⁰⁶ EPSTEIN, Alex. הגיבורים הצהובים. Jerušalajim: Keter, 2000.

⁵⁰⁷ EPSTEIN, Alex. ספרייה דמיונית. [online]. Nedatováno. [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW:

<http://go.walla.co.il/lib/main.html>. Tento elektronický projekt knihovny obsahuje pět regálů, přičemž v každém z nich je sedm svazků a ty nejsou ničím jiným než samostatnými kapitolami knihy. Nezvyklá metoda uspořádání knihovny tedy umožňuje čtenáři sestavit si vlastní pořadí událostí i celou zápletku této neobvyklé novely.

⁵⁰⁸ Viz EPSTEIN, Alex na webových stránkách מכונת קריאה, dostupných z

WWW: http://readingmachine.co.il/home/contribs/alex_epstein či WWW:

http://readingmachine.co.il/home/contribs/shira_even; EVEN, Šira na webových stránkách בנוט dostupných z WWW: <http://www.bananot.co.il/writers/101>; EPSTEIN, Alex. גרסת היסמין. [online]. 2005. [cit. 2008-3-9].

Dostupný z WWW: <http://www.keshatot.org/Index.asp?ArticleID=242&CategoryID=119&Page=1>.

zvukové asociace se jménem dramatičky, režisérky, herečky a autorky dětských knih Širy Gefen. V kratičkém životopise Širy Even se dozvídáme, že se narodila v Izraeli, v dětství strávila několik let s rodiči v Brazílii a dnes žije v Tel Avivu, žíví se příležitostnými pracemi a spisuje první povídkovou sbírku.

Ještě než se budeme věnovat autorovým povídkovým souborům, zastavme se alespoň ve stručnosti u jeho románové tvorby. Epsteinovým prvním románem je *Milon mahapach* (Revoluční slovník). Již v předmluvě, která tvoří i úvod románu, se objevuje jeden z typických rysů, na který v nejrůznějších variantách narážíme i v Epsteinově povídkové tvorbě – popření autorství, oznámení, že se daný příběh skutečně odehrál, či prosté sdělení, co všechno se čtenář nedozví. *Milon mahapach* (Revoluční slovník) představuje ten první případ, Epstein popírá, že by román napsal on, nepatří mezi tři autory slovníkových hesel. Inspirace je v tomto případě velmi zřetelná, *Milon mahapach* (Revoluční slovník) je totiž nápadně podobný lexikonovému románu *Chazarský slovník* Milorada Paviče.

Druhým delším literárním počinem je *Odysea*. Epstein *chce přiblížit Odysea nikoli jeho překopírováním do jiného místa a času, ale nejrůznějšími narážkami, které čtenáři osvětlí, že se mluví o jednom z nás: o Odyseovi, který na pobřeží moře kouří u táboráku s přáteli, tisíce let před tím, než tabák dorazil k pobřeží Středozemního moře [...] podle Epsteina začíná Odyseova velká cesta až v momentě návratu k Penelopé.*⁵⁰⁹ Některé detaily původního Homérova vyprávění náš autor mění. Z Kirké například dělá stařenu a také zakomponovává, jak již bylo výše řečeno, mnohé z výtvarných současných moderní společnosti, třeba kavárny, knihkupectví či biografy.

Třetím románem jsou *Matkonej chalomot* (Recepty na sny). Jak již název napovídá, jde o „kuchařku“ obsahující recepty na ty nejrůznější sny včetně ingrediencí a přípravy, která je rozdělena do tří hlavních oddílů – předkrmy, hlavní jídla a zákusky.

První Epsteinova povídková sbírka vyšla v roce 1994, kdy ještě sloužil v armádě. Sbírkou nese titul *Ha-kelev še-diber (al ha-milchama)* [Pes, který mluvil (o válce)] a obsahuje třicet dva povídek, z nichž některé čítají pouhou jednu či dvě strany a některé se rozsahem blíží klasické povídce; nejdelší příběh celé sbírky má dvacet stran. Ačkoli literární kritik Avner Holtzman označuje Epsteinovu sbírku za *nevšední* a píše, že *varieta asociací mu umožnila spojit banální s mysteriálním a podivným, každodennost a všednost se snovým, legendárním a mytologickým,*⁵¹⁰ již zde nacházíme některé charakteristické prvky, které

⁵⁰⁹ HOLTZMAN, Avner. ספר לי סיפור חדש. *Jediot achronot, Ha-musaf le-šabat*. 4. 5. 2001, s. 27.

⁵¹⁰ HOLTZMAN, Avner. אזורי דמדומים. *Jediot achronot*. 19. 3. 1999, s. 26 (dále citováno jako Holtzman, אזורי דמדומים).

se v pozdějších sbírkách stávají předmětem nelíčeného obdivu, ale i ostré kritiky. Jedná se hlavně o výstavbu textu a opakování stejných motivů či námětů.

Tento fakt sám Holtzman potvrzuje při hodnocení Epsteinovy druhé sbírky nazvané *Ahuvato šel metapes he-harim* (Horolezcova láska), ke které podotýká, že co se mu v předchozí knize zdálo duchaplné a slibné, se v nové sbírce projevuje jako naprostý manýrismus – sbírka opětovně použitých triků, snůška fantazií, která ale nepřehlušuje jejich neurčitost. Velké množství povídek umožňuje lehce objevit „mechaniku“ jejich tvorby, která je založena na několika jednoduchých principech. Jedním z nich je citelná tendence umístit příběh do vzdálené exotické geografické reality anebo jej vystavět okolo starobylé mytologické osobnosti [...] Druhým principem je skutečnost, že se většina příběhů odehrává v iluzorním světě, který se nachází na nejasné hranici mezi skutečností, snem, fantazií, legendou a literární fikcí. Tento svět se hemží nevysvětlitelnými astrologickými úkazy jako dva měsíce na nebi, létající ohnivě koule, hororové sny, které se realizují, úžasné shody náhod, špionáž a vydírání, nevyřešené vraždy, podivná zmizení a jiné nerozluštitelné záhady. Autor záměrně kombinuje historická fakta s fiktivními a baví se anachronickými záměnami časů [...] Třetím principem je, že tytéž příběhy, které jsou umístěny do naší doby a našeho světa, dostávají většinou fantastický či groteskní obrat, který podkope rozdíl mezi skutečností a temnými fiktivními oblastmi.⁵¹¹

K tomu již téměř není co dodat, je holým faktem, že Epstein své příběhy staví na obdobných základech, takže má čtenář místy dojem neustálého dějá vu, ke kterému přispívá i skutečnost, že se v autorových textech setkáváme se stejnými jazykovými obraty, stejným místem děje i téměř stejnou zápletkou. Dalším problematickým bodem je mísení historických faktů s fiktivními, a to hlavně v těch případech, kdy daný historický fakt není všeobecně známý, takže čtenář – pokud si sám kýženu osobu anebo událost nedohledá – opravdu netuší, zda jde o autorskou invenci „na motivy“, anebo o skutečnou událost. I když připustíme, že jde o autorský záměr, je pocit nedotaženosti a absence pointy více než citelný. Maximálně zřetelné formy se mu však dostává v Epsteinově povídkovém souboru *Le-kachol ejn darom* (Modrá nemá jih), a to nejen z důvodu extrémní krátkosti textů. Sbíрка obsahuje sto dvacet povídek, všechny jsou velmi krátké, některé mají délku dvou či dokonce jediné věty, nejkratší povídka má 13 slov a nejdelší čítá stran dvacet. Je třeba dodat, že tato publikace nemá standardní rozměry, nýbrž pouhých 11,2 krát 19 centimetrů. Ve srovnání s předchozími sbírkami je tato enigmatičtější, což, společně s minimální délkou povídek, značně znesnadňuje recepci textu. Většina povídek je totiž natolik subtilních a vágních, až se

⁵¹¹ Holtzman, אזורי דמדומים, s. 26.

zdá, že postrádají jakýkoli obsah (anebo mají naopak nesčetně mnoho výkladů), takže zůstávají sice zajímavou, ale pořád jen pouhou črtou. Uvedme například povídku *Masaot ktanim ha-bajta* (מסעות קטנים הביתה, Drobné cesty domů): *Vnitřní zdi jednoho z bytů, které viděli, páchly řasami, mořem. Bývalý nájemník zanechal v obývacím pokoji telefonní seznam, ze kterého byly vytrženy stránky s mapami.*⁵¹²

Povídka, která pravděpodobně charakterizuje celou sbírku, nese název *Ha-madrach ha-kimat šalem le-ktiva ve-le-kria šel sipurej ahava kcarim bimjuchad* (המדריך הכנעט שלם למדריכה ולקריאה של סיפורי אהבה קצרים במיוחד, Téměř úplný průvodce psaním i čtením obzvláště krátkých milostných příběhů): *Tento kratičký příběh byl napsán podle následujícího pravidla: Je-li v jedné řádce dost inspirace pro skutečný příběh, další řádka je zbytečná. Budoucnost je opět dělí více nežli vzdálenost.*⁵¹³

Na tomto příkladě vidíme nejen to, jakým klíčem se psaní Epsteinových textů řídí, ale i určitou strukturu „úvodníků“, které jsou, mimo jiné, pro tohoto autora velmi typickým rysem. Kritička Chaja Hofman pak přesně vystihuje další úskalí slovy: *Pravdou je, že Epsteinovy texty čtenáře burcují, aby se snažil objevit unikající skrytou autorovu myšlenku. Musí se vyrovnat s logickými hádankami. Epsteinovy povídky jsou vystavěny na paradoxu, obsahují směsici všeho možného, jak hororu, tak hravosti, skutečnosti a snu, pravdy a lži, ale Epstein napíná čtenářovu trpělivost i jeho spoluúčast trochu moc. Pokud nejste [jako spisovatel] příliš komunikativní, mohl by se čtenář domnívat, že problém není v něm samotném, ale v autorovi. Já sama jsem se několikrát ptala „No a dál?“ nebo „Jak to spolu souvisí?“ a odpověď nikde. V určité fázi jsem to vzdala [...] V aforismu Anděl, o kterém se zdálo Brodovi a Kafkovi, který je dlouhý šest řádků, se proud vědomí Maxe Broda vlévá do Kafkova proudu vědomí (oba sní přibližně stejný sen), to je ideální stav, ale [...] proud vědomí autora ne zcela proniká do proudu vědomí čtenáře. Čtenář potřebuje klíče a ukazatele, které však Epstein nezanechává. Že by je neměl?⁵¹⁴*

S tím nezbyvá než souhlasit, Epsteinovy texty jsou skutečně čtenářsky náročné a neproniknutelné. Je možné argumentovat autorským záměrem, ten je ale v řadě případů samoučelný.

Následující Epsteinova sbírka *Kicurej derech ha-bajta* (Zkratky domů) je svou povahou i strukturou velmi podobná té předchozí. Najdeme v ní krátké prózy delšího rozsahu, ale i povídky kratičké, některé představují pouhou větu či dvě. Kritické poznámky vznesené vůči souboru *Le-kachol ejn darom* (Modrá nemá jih) se dají aplikovat i zde. Pro Epsteinovu

⁵¹² Epstein, לכחול אין דרום, s. 38.

⁵¹³ Epstein, לכחול אין דרום, s. 202.

⁵¹⁴ HOFMAN, Chaja. בלי מפתחות. *Jediot achronot, Ha-musaf le-šabat*. 10. 6. 2005, s. 26.

kratičkou tvorbu charakteristická nedořešenost, poezie v próze a filozofičnost sice textu dodávají nezaměnitelné kouzlo, mají ale také své nedostatky. Jak již bylo výše řečeno, čtenář se ztrácí v labyrintu slov často znesnadňujících východ z bludiště. Jako příklad uveďme povídku, podle níž byla pojmenována celá sbírka, *Kicurej derech ha-bajta* (Zkratky domů): *V antikvariátu jsme našli potrhanou knihu v naší řeči. Ve všech zdejších městečkách bez ustání prší. Opravář stroje času zavolal, aby oznámil, že se zpozdí. Naše životy plynou dál.*⁵¹⁵

⁵¹⁵ Epstein, קיצורי דרך הביתה, s. 43.

3.4.1. Jazyk a styl

Charakterizovat Epsteinův styl je značně obtížné. Většinou je řazen k autorům postmoderním, což nám – vzhledem k definici – mnoho neříká. Amnon Žakont tvrdí, že *postmoderní styl nevyžaduje nutnost poskytnout plánovitě sdělení mezi slovem a ideou, současně ale podotýká, že symbolismus vyžaduje zásobu (alespoň v náznacích) klíčů, které umožní čtenáři, aby rozluštil a pochopil vztah symbolu a skutečnosti, ke které se vztahuje. V Epsteinově knize ale tenhle klíč chybí, a tak má čtenář na jedné straně potěšení ze slov a popisů, na druhé straně ale pocituje ideovou ztrátu.*⁵¹⁶ Závěrečnou větou dává za pravdu kritice Chaji Hofman a současně zařazuje autora mezi symbolisty.

Dalším označením Epsteinova stylu, alespoň v případě sbírky *Le-kachol ejn darom* (Modrá nemá jih), je styl filozoficko-poetický. V hebrejštině je pro výraz „poetický“ užito slova *pijut* (פיוט), které ve své významové škále zahrnuje „liturgickou báseň, poezii a ódu“. Také zde je značně obtížné onu filozofickou myšlenku nalézt, čtenáři se opět nedostává vodítek, kterým směrem se vydat.

Posledním označením, které se naskýtá vzhledem ke skromné délce textů publikovaných ve výše zmíněné autorově sbírce, je minimalista, i když definici, alespoň podle Aleny Machoninové, *nelze odbýt poukazem na krátkou formu. Není totiž jen způsobem vyjadřování, ale také způsobem vnímání a vidění každodenní skutečnosti.*⁵¹⁷ Tento styl, který se prosadil v sedmdesátých letech dvacátého století, je dále definován jako nezúčastněně prezentovaná povrchní geometrická forma, která se zajímá hlavně o všednost věcí a v současné době označuje jakýkoli krátký literární útvar. Pokud bychom se vztahovali jen k Epsteinově sbírce *Le-kachol ejn darom* (Modrá nemá jih), lze jej tedy bez výhrad označit za minimalistu, neboť jeho texty vykazují právě zmíněné rysy. Uveďme například určitou geometricitu textu, která se projevuje vnějším uspořádáním. Velmi často se nám opakuje stejná formální struktura, označená slovy *ptach davar* (פתח דבר, úvod) a *sof davar* (סוף דבר, závěr), někdy je mezi tyto části vložena i stať.⁵¹⁸ Variantou je pak členění na kapitoly označené čísly. Nutno podotknout, že převažující formou je jednolitý, nijak nečleněný text. Dalším typem je úvodní předznamenání budoucího děje a závěrečné potvrzení, například v povídce *Al Skot* (על סקוט, O Skotovi), kde se hned v úvodní větě dozvídáme *Zdálo se mi, že se odtamtud nevrátíš* a v závěru *zde se proroctví začíná naplňovat.*⁵¹⁹

⁵¹⁶ ŽAKONT, Amnon. ארוחה מסימניה. *Jediot achronot, Ha-musaf le-šabat*. 26. 7. 2002, s. 28.

⁵¹⁷ MACHONINOVÁ, Alena. Podoby a nepodoby ruského minimalismu. Souvislosti [online]. 1/2006. [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=412>.

⁵¹⁸ Podobnou strukturu najdeme i v některých povídkách sbírky קיצורי דרך הביתה, např. s. 49, 95, 96–97.

⁵¹⁹ Epstein, הכלב שדיבר (על המלחמה), s. 77–78.

Jedním z problematických bodů výše provedeného zařazení je ale filozofičnost některých povídek, neboť filozofie nebývá, již ze své podstaty, povrchní. To nás opět přivádí k obtížnosti autorova zařazení, protože nejen, že z daných definic vybočuje, což by nebylo až tak neobvyklé, on jim ale současně, byť částečně, odporuje. Máme tak autora, který ve svých textech popisuje všednost věcí a klouže po povrchu, současně v nich však vyjadřuje filozoficko-poetickou hloubku.

V Epsteinových prvních sbírkách je intenzita a zhuštěnost textu obsažena v mnohem menší míře, mají rozvinutější zápletku a většinou nebudí dojem pouhé skici anebo jedné autorovy myšlenky.

Inspiračně vychází Epstein z klasické ruské literatury, ale i středoevropské německé, francouzské, italské a latinskoamerické. Podle Gilada Seri Leviho Epstein následuje guatemalského spisovatele Augusta Montrosa (1921–2003), který psal krátké prózy, mezi něž patří i tento text *Když se probudil, dinosaur tam ještě byl*. Společným jmenovatelem je tedy v tomto případě absolutní vytržení z kontextu a maximální krátkost fikce.

Dalším nepopíratelným zdrojem tvůrčích podnětů je Jorge Louis Borges (1899–1986), mezi jehož rané texty patří fikčně zpracované v podstatě pravdivé příběhy.⁵²⁰ Tuto formu můžeme v hojné míře najít ve sbírce *Ahuvato šel metapes he-harim* (Horolezcova láska).

Epstein se ale inspiruje i jinými autory, například Meyrinkovou povídkou *Preparát*,⁵²¹ motiv mluvící hlavy Epstein totiž zapracovává i do jedné ze svých detektivně laděných povídek s tím rozdílem, že v jeho dílku se jedná o hlavu zavražděné prostitutky, která označuje vlastního vraha.⁵²² Jiným, tentokrát mytickým motivem objevujícím se v Epsteinově díle je motiv *vaginy dentaty*, která se objevuje v nejrůznějších legendách. Například v jedné z legend indiánů kmene Chaco, která vypráví o tom, že první ženy jejich kmene měly ve vaginách zuby, kterými jedly, a muži se k nim nesměli přiblížit, dokud jim hrdina Caroucho zuby nevytlámal. Tento obraz existuje i v lidových pohádkách, kde se objevuje ve formě femininních přízraků, které pohlcují své milence. *Vagina dentata* tak symbolizovala strach z neznáma uvnitř tajemného prostoru ženského lůna a současně měla i varovat před stykem s cizinkami a chránit před znásilněním. Tento motiv Epstein volí jako téma níže pojednaných povídek *Mi mefached me-Šira Even* (מי מפחד משירה אבן, Kdo se bojí Širy Even)⁵²³

⁵²⁰ Epstein tomuto autorovi věnuje ve sbírce לכהול אין דרום jednu povídku, kterou nazval *Chalomo ha-acharon šel Borches* (הלומו האחרון של בורחס), Poslední Borgesův sen), s. 59. Zmiňuje jej i ve sbírce קיצורי דרך הביתה, např. s. 19, 76.

⁵²¹ MEYRINK, Gustav. Černá koule. Praha: Odeon, 1967, s. 68–74.

⁵²² *Recach le-jad ha-bursa* (רצח ליד הבורסה, Vražda u burzy), אהובתו של מטפס ההרים, s. 118–123.

⁵²³ Epstein, לכהול אין דרום, s. 53–57.

a *Mi mefached me-Aja* (מי מפחד מאיה, Kdo se bojí Aji),⁵²⁴ které vyprávějí o cestě do hrdinčiných útroch za účelem navrácení falešných zubů Širiny babičky, která bydlí uvnitř, leč její zuby jsou u „vchodu“ čili ve vagině.

Redaktor Chaim Pesach je toho názoru, že *Epstein je především autor, který dokáže postavit dobrou a napínavou zápletku. Jeho povídky jsou velmi originální a jejich zápletky se odehrávají mezi vzdálenými krajinami, fantastickými a mystickými, a mezi každodenním životem současné izraelské reality.*⁵²⁵ Pokud bychom pojednávali jednotlivé povídky, a ne celé sbírky, pak bychom vůči této krátké charakteristice pravděpodobně neměli nejmenších námitek. Co se ale Epsteinovi stává osudným, alespoň podle našeho názoru, je právě kvantita, formální i tematické repetice a v neposlední řadě subtilní pointa, která vyžaduje recipientovu intelektuální spolupráci, přičemž možných řešení bývá více než jen jedno. Je ovšem nutné mít neustále na paměti, že toto neplatí o všech autorových statích. Ve všech jeho sbírkách narážíme na několik typů, z nichž čtenářsky nejpřístupnější je samozřejmě taková povídka, která respektuje všechny formální náležitosti. U realistických příběhů kopírujících běžný život nevádí, že nedosahují závěrečného rozuzlení nebo že je jejich zápletky nevýrazná. Otevřený konec, do kterého ústí určitá část Epsteinových próz, dává čtenáři prostor, aby se z pasivního pozorovatele stal aktivním součinitelem.⁵²⁶ Filozoficko-poetické črty je obtížné objektivně posoudit, v tomto případě zůstane čtenářská i odborná obec rozdělena na kritické a obdivné křídlo.

V rámci literárního experimentu, který hraničí až se samoúčelností textu a nepřílišným ohlížením se na jeho recipienta, publikuje Epstein duplicitní povídky pod odlišným názvem. V prvním případě jde o textový odkaz: v poslední autorově sbírce máme povídku nazvanou *Mi mefached me-Šira Even* (Kdo se bojí Širy Even), přičemž je tatáž povídka publikována i elektronicky právě pod autorovým uměleckým pseudonymem Šira Even s názvem *Mi mefached me-Aja* (Kdo se bojí Aji), přičemž nemá tato záměna na samotný obsah vůbec žádný vliv.

⁵²⁴ EVEN, Šira. מכונת קריאה. [online]. Publikace nedatována. [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW:

<http://readingmachine.co.il/home/articles/1105894244>.

⁵²⁵ MIRAN, Reuven. אם הקיצור הוא אחיו של הכישרון, הרי שהמזעור הוא הכישרון עצמו. Ha-arec. [online]. 15. 6. 2005 [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW:

<http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=587865&contrassID=2&subContrassID=12&sbSubContrassID=0>.

⁵²⁶ Například aforismus nazvaný *Ha-kore ke-šutaf le-peša* (הקורה כשותף לפשע, Čtenář jako spolupachatel zločinu): *Podívejte se, tu knihu sice napsal onen autor, ale ve výtisku, který máte v ruce, nezanechal ani jediný otisk prstu. Ted' je řada na vás, abyste si našli alibi pro představivost.* (Epstein, לכחול אין דרום, s. 64) V tomto případě můžeme říci, že jde o autorskou reflexi vztahu čtenář–dílo. Hebrejský termín *dimjon* (דימיון), který jsme přeložili jako „představivost“, má ještě význam „podobnost“, což o něco lépe konvenuje s nutností hledání alibi pro zločin „literatury“, na kterém se čtenář podílí.

V druhém – podobném, i když ne tolik samoučelném – případě máme v elektronické podobě identický text jednou nazvaný *Girsa mul girsa* (גירסה מול גירסה, Verze proti verzi)⁵²⁷ a podruhé *Girsot ha-jasmin* (היסמין גירסות, Verze jasmínu).⁵²⁸ Oba názvy jsou pevně propojeny s obsahem (znásilnění) a oba s ním i významově konvenují. Navíc jde i o originální experiment, který ještě podtrhuje vizuální parafráze závěru celé povídky: *Kdo jí opravdu uvěří? A i kdyby, co si z toho bude kdo pamatovat? A jestli vůbec něco, co o tom napíšou? Dokonce to není ani tvrzení proti tvrzení.* Výpovědi o téže události se totiž liší jen v jediném detailu, kterým je název textu, takže to vlastně opravdu není „tvrzení proti tvrzení“.

Velmi běžnou formou je lineární vývoj příběhu, připomínající črtu jdoucí do ztracena. Otázku, proč zanechává čtenáře svých textů s pocitem nepochopení, autor komentuje tvrzením, že nepochopené texty déle vydrží, což sám označuje za neseriózní odpověď. Seriózní odpovědí je pak Epsteinův výrok, že v dnešní době je absence pointy legitimní pointou.⁵²⁹ Jako příklad uveďme povídku *Lavan al lavan: reka* (לבן על לבן: רקע, Bílá na bílém: pozadí): *Bílá na bílém? Samozřejmě, že bílá na bílém: během těžké zimy roku 1918 sní v zasněžené Moskvě každou noc Sofia Michailovna Malevičová o tom, jak se jí prodlužují řasy a rostou, až jí dosahují až po chodidla. Mezitím je zima, hrozná zima! Řasy mrznou a lámou se ještě dříve, než se jí podaří se probudit a zapomenout. Jako každá správná komunistka nevěří na vzdušné zámky utkané ze snů. Až v květnu, měsíci, kdy i ta nejtvrdohlavější vrstva ledu na řece začíná pukat, se tomu Sofia Michailovna rozhoduje učinit přítrž. Žádá svého muže, aby ji portrétoval nahou.*⁵³⁰

Tento text je krajně enigmatický, o ději se zde nedá hovořit, zachycená je jistá duševní proměna hrdinky, o které víme pouze to, že je stoupenkyní komunistické strany. Tato proměna je zde v poetickém kontextu pukajících ledů, čemuž může odpovídat i hrdinčino rozhodnutí pózovat v rouše Evině. Povídka se dá tematicky rozdělit na protikladné části: zima – teplo, uzavření – otevření, sen – realita. Kromě tohoto vymezení a faktu, že jde o totéž místo děje, čas i obsazení, spolu tyto části příběhu nijak nesouvisí. Velmi nejistou interpretační linií by mohla být spojitost mezi rostoucími řasami a nahotou, kterou se Sofia Michailovna snaží z neznámého důvodu zakrýt, až v květnu puknou ledy a ona se snažit přestane, což je vyjádřeno prosbou o vyportretování. Další možnou úvahou je, že rostoucí řasy znemožňují naší hrdince jasné vidění, čemuž by odpovídala zima jako vyjádření

⁵²⁷ EPSTEIN, Alex. מכונת קריאה. [online]. Publikace nedatována. [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW: http://readingmachine.co.il/home/articles/article_462.

⁵²⁸ EPSTEIN, Alex. קשתות. [online]. 2005. [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW: <http://keshatot.org.il/Index.asp?ArticleID=242&CategoryID=119&Page=1>.

⁵²⁹ פורום עם הסופר. [online]. 6. 11. 2006. [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW: <http://community.walla.co.il/?w=/316/37/////10&id=548096> (dále citováno jako פורום עם הסופר).

⁵³⁰ Epstein, לכהול אין דרום, s. 18.

temnoty; na jaře však dojde k prohlédnutí, což symbolizuje nejen pukající led, ale i nic nezastírající nahota. Tyto naše úvahy se však orientují na velmi chabých základech, a proto jim nelze připisovat přílišný význam.

Epstein také nezřídka plně nevyužívá dramatických prvků, namísto konečného vrcholu nechává příběh rozplynout v banálním konci. Dělá-li to záměrně, pak je celkem nepochopitelné, proč celý příběh buduje až k dramatickému vyvrcholení. Dobrým příkladem je třeba povídka *Portugal* (פורטוגל, Portugalsko)⁵³¹ z prostředí izraelského drogového světa. Izraelský policista Dahan je pověřen eskortovat lapeného Portugalce na letišti, po cestě ale zastavuje, protože zadržený musí na toaletu; zatímco čeká, zahlédne Dahan v blízkém poli společníci vyhošťovaného Portugalce, nicméně oba muži nastoupí do auta a Portugalce odcestuje do rodné země. Tímto závěrem Epstein znevažuje jistou část vlastního příběhu, protože dramatický moment zastávky po cestě na letišti najednou vyznívá úplně hluše a logicky by vůbec v textu nemusel být, neboť v něm neplní žádnou významovou funkci. Na druhou stranu tak vytváří efekt naprosto překvapivého a nečekaného zakončení odlišného od čtenářova předporozumění.

Dalším rysem je „recyklace“ určitých obrátů, o zápletkách nemluvě. Pozornějšímu čtenáři neujdou identické části vět, které můžeme najít v povídkách *Šaat ha-hitahavut ha-achrona* (שעת ההתאהבות האחרונה, Poslední hodinka zamilování se)⁵³² a *Ha-madrach ha-kimat šalem le-ktiva ve-le-kria šel sipurej ahava kcarim bimjuchad* (Téměř úplný průvodce psaním i čtením obzvláště krátkých milostných příběhů):⁵³³ *budoucnost je rozděluje více než vzdálenost*; podobně je tomu u spojení *její řasy se zaoblily*, které se objevuje jak v povídce *Maskara* (מסקרה),⁵³⁴ tak v povídce *Sipur kimat male* (סיפור כמעט מלא, Téměř úplný příběh).⁵³⁵

Pro sbírku *Le-kachol ejn darom* (Modrá nemá jih) je pak charakteristické opakování řečnických otázek anebo úvodníků, které obsahují nejrůznější upozornění, zhusta i na to, co v příběhu čtenář nenajde či co se nedozví: *Ani v tomto příběhu nebude nalezen dostatečný prostor pro odpověď na otázku, co je tolik opravdové v opravdovém příběhu.*⁵³⁶ Příkladem řečnické otázky je například: *Je možné, že o tomhle příběhu napsat nelze?*⁵³⁷ Úvodní varování vypadá následovně: *Čtenář je předem varován, že časová osa je v následujícím příběhu od nekonečna k nekonečnu.*⁵³⁸ *I v tomto příběhu je čas jen proviantem na cestu.*⁵³⁹

⁵³¹ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 150–153.

⁵³² Epstein, לכחול אין דרום, s. 133.

⁵³³ Epstein, לכחול אין דרום, s. 202.

⁵³⁴ Epstein, לכחול אין דרום, s. 136.

⁵³⁵ Epstein, לכחול אין דרום, s. 145.

⁵³⁶ Epstein, לכחול אין דרום, s. 61.

⁵³⁷ Epstein, לכחול אין דרום, s. 77.

⁵³⁸ Epstein, לכחול אין דרום, s. 96.

Dalším častým prvkem je více méně utnutí nastartovaného příběhu obraty: *ale to už je jiná záležitost*,⁵⁴⁰ *ale to už je jiný příběh*.⁵⁴¹ V povídce *Tachbiv ha-astrohom* (תחביב האסטרונום, Astronomovo hobby) se objevuje i požadavek verifikace (ten je více než oprávněný, neboť, jak ještě uvidíme, některé Epsteinovy texty vyžadují mnohé dohledávání historických daností): *Čtenáře vyzýváme, ať si pravdivost ověří sám, v googlu anebo jinak*.⁵⁴²

Vzhledem k tomu, že se Epstein do Izraele přistěhoval, byť v raném věku, vyvstává otázka jazyka. Náš autor k této problematice podotýká, že psát začal hebrejsky, ač je podle něj tento jazyk minimalistický a nepřesný. Na druhou stranu netvrdí, že se jím přesně vyjádřit nelze. Co se týče ruštiny, tvrdí, že v okamžiku, kdy přijel do Izraele, začala mu jeho mateřština *mizet z úst*.⁵⁴³

Ve sbírce *Ahuvato šel metapes he-harim* (Horolezcova láska) používá Epstein v některých případech vyšší jazykové formy, než jsou ty běžné, hovorové: *lamroto* (למרותו) namísto i kontextuálně logičtějšího *biglalo* (בגללו, kvůli němu), suffigované tvary, jako například *lekotro* (לכתרו) namísto běžnější předložkové vazby *lekater oto* (אותו לכתר, korunovat někoho); *be-šaa še-* (בשעה ש-) namísto *k-še-* (כש-, když).

Tyto vazby, včetně *kevan še-* (כיוון ש-, protože), se objevují již v autorově první sbírce *Ha-kelev še-diber (al ha-milchama)* [Pes, který mluvil (o válce)]. Opakujícím se obratem v mnoha povídkách výše zmíněných sbírek je *al gdot ha-nehar* (על גדות הנהר, na březích řeky).⁵⁴⁴ V povídce *Komiks rusi* (קומיקס רוסי, Ruský komiks)⁵⁴⁵ máme koloritní originální výraz *ha-ochranka* (האוכרנקה). Občas se v textu objeví i výraz *briot* (בריאות) ve významu tvorstvo, například v povídce *Chof* (חוף, Pláž).⁵⁴⁶

I ve sbírce *Ha-kelev še-diber (al ha-milchama)* [Pes, který mluvil (o válce)] najdeme podobné příklady: *be-šel* (בשל) namísto *biglal* (בגלל, kvůli),⁵⁴⁷ *kejcad* (כיצד) namísto *ejch* (איך, jak).⁵⁴⁸ Tyto tvary však v textech neplní žádnou plnovýznamovou funkci.

Zastavme se ještě krátce u názvů povídek. Někdy se zdá, že název je současně i její první větou či zahájením, většinou existuje souvislost mezi názvem a obsahem povídky, i když jsou jisté výjimky, jako například povídka *Ha-malach še-cilem et Elohim*

⁵³⁹ Epstein, לכחול אין דרום, s. 74.

⁵⁴⁰ Např. Epstein, לכחול אין דרום, s. 62, 83, 101, 194; קיצורי דרך הביתה, s. 116.

⁵⁴¹ Např. Epstein, לכחול אין דרום, s. 75, 165, 177.

⁵⁴² Např. Epstein, לכחול אין דרום, s. 164; קיצורי דרך הביתה, s. 27.

⁵⁴³ פורום עם הסופר.

⁵⁴⁴ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 19, 29, 106; Epstein, (על המלחמה) הכלב שדיבר, s. 96.

⁵⁴⁵ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 18–21.

⁵⁴⁶ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 124–125.

⁵⁴⁷ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 72.

⁵⁴⁸ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 87.

(המלאך שצילם את אלהים), Anděl, který vyfotil Boha),⁵⁴⁹ kde je název velmi subtilní pointou celého příběhu vyplývající z pouhé spojitosti mezi andělem a jeho albem, ve kterém jsou fotky s „mořem“ a nic jiného na nich vidět není. Moře tradičně symbolizuje nebe a nebe představuje křeslo Hospodinovo.

Jiné tituly jsou názvukem na známá literární díla, jako například již zmiňovaný dublet *Mi mefached me-Šira Even/Aja* (Kdo se bojí Širy Even/Aji), která vyvolá okamžitou asociaci s hrou Edwarda Albeeho *Kdo se bojí Virginie Woolfové*, která měla premiéru na Broadwayi 13. 10. 1962. Obsahově mezi nimi však není žádná spojitost, společný je snad jen motiv odhalováním utajeného.

⁵⁴⁹ Epstein, לכחול אין דרום, s. 111.

3.4.2. Osoby a obsazení

Vzhledem k tomu, že se Epsteinovy sbírky od sebe formálně liší, začněme rozdílnými prvky. V prvních dvou sbírkách je hrdina výrazněji charakterizován, jménem či zaměstnáním, případně barvou kůže anebo místem původu, drobnými jednotlivostmi, jako je barva očí, stavba těla nebo specifické poznávací znamení. V pozdějších sbírkách je charakterizace hrdiny radikálně minimalizována, většinou se omezuje na jeden či dva detaily, takže je v některých případech nemožné rozeznat hlavního hrdinu od vedlejšího, obzvláště v těch formách, které se blíží spíše črtě či aforismu.

Častým typem hrdiny, který se objevuje ve všech autorových sbírkách, je historická nebo literární osobnost,⁵⁵⁰ často jde o kosmonauta či šachistu. S tím souvisí i skutečnost, že se v postavách hrdinů prolíná realita s fikcí. Zde je zřetelný již zmíněný Borgesův vliv na určitou část Epsteinovy tvorby, Epstein se totiž orientuje na historických danostech, které si posléze sám nahodile upravuje. Například v úvodu povídky nazvané *Ha-iša še-jarta be-Lenin* (האשה שירתה בלנין, Žena, která střelila Lenina)⁵⁵¹ máme následující informaci: *Ve věcech básníka Vladimira Majakovského, v malé měděné krabičce se stříbrnou figurkou slona na víčku, se našla fotografie ženy, která postřelila Lenina.*⁵⁵² O stránku dál uvádí autor dokonce přesné datum události *30. srpna 1918* a jméno útočnice *Tanja Kaplan.*⁵⁵³ Epstein pouze změnil křestní jméno útočnice, jejíž skutečné jméno je Fanja či Fanny Jefimovna Kaplan, jinak jsou všechny uvedené historické údaje pravdivé. Vyřešení záhadné skutečnosti, proč byla fotografie mezi věcmi Vladimíra Majakovského (stoupence bolševické strany, kterou založil právě V. I. Lenin), nechává autor na čtenáři.

Dalším takovým příkladem je povídka *Le-nacim haja kešer im chajzarim* (לנאצים היה קשר עם חייזרים, Nacisté měli styky s ufony),⁵⁵⁴ celá vybudovaná na zmínce o „jiné planetě“. Tu měl během procesu s Adolfem Eichmannem pronést spisovatel Ka-Tzetnik.⁵⁵⁵ Epstein v závěru povídky píše, že poslední Ka-Tzetnikova kniha vyšla v roce 1981 pod titulem *Ha-cofen* (הצופן, Kód), tato kniha ale nebyla zdaleka poslední, ve skutečnosti vyšla o šest let později pod názvem *Ha-cofen A.D.M.A.* (הצופן א.ד.מ.א., Kód A.D.M.A.). Epstein tyto

⁵⁵⁰ V povídce *Calam lo jadia* (צלם לא ידוע, Neznámý fotograf) ze sbírky Epstein, לכחול אין דרום (s. 174–179) vystupuje Šostakovič, o kterém se posléze dozvídáme, že to není „ten Šostakovič“.

⁵⁵¹ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 85–88.

⁵⁵² Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 85.

⁵⁵³ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 87.

⁵⁵⁴ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 142–145.

⁵⁵⁵ Izraelský spisovatel polského původu, narozený pod jménem Jechiel Feiner (1909–2001), které si posléze změnil na Di-Nur. Prošel osvětivským koncentračním táborem, kde strávil dva roky a v roce 1945 imigroval do tehdejší mandátní Palestiny, kde začal publikovat pod pseudonymem Ka-Tzetnik (v hebrejštině psáno K. Cetnik; ק.צטניק), které je odvozeno od zkratky KZ – Konzentrationlager.

fiktivní informace uzavírá slovy: *To jsou historická fakta, o kterých není pochybnost, a vysvětlení, proč přestal psát, které je zde uvedené, je buďto celé čistou pravdou, anebo lží [...]*.⁵⁵⁶

Jako poslední příklad uveďme povídku *Mhirut* (מהירות, Rychlost),⁵⁵⁷ v níž se Leonardo da Vinci snaží spálit veškeré své dílo a jeho přítel a žák Francesco Melzi mu podstrčí raději své spisy, jen aby zachránil ty jeho. Tato událost nikde zaznamenaná není, jisté je, že Leonardo odkázal své dílo právě Melzimu a určitá část se zřejmě ztratila. Da Vinci zemřel rok po této „události“, jíž Epstein datuje do roku 1518. Náš autor v závěru povídky uvádí, že da Vinci psal svým vynálezem, italikou čili kurzívou, jenže jeho díla byla psána písmem zrcadlovým, tedy pozpátku.

Literární zapracování historických detailů není v literární tvorbě ničím neobvyklým, v našem případě ale nejde o reprezentaci dějin jako takových, ale o jejich „dopracování“ anebo pozměnění podle autorovy potřeby.

Postmoderní literatura takovouto praxi ospravedlňuje, neboť v rámci tohoto literárního proudu nemusí být historické bádání nutně totožné s historickou fikcí. V případě našeho autora je ale tato forma problematická, a to nejen z důvodu zkratkovitosti textu, Epstein také zpracovává relativně nepřilíš známé historické danosti, takže běžnému čtenáři může uniknout nejen pointa skrytá ve volbě a kombinaci fiktivních a historických faktů, ale i sama skutečnost, že se jedná o reálnou událost, a v takovém případě se text opět stává do jisté míry samoúčelným.

Tuto formu bychom ovšem mohli nahlížet i jako určitý typ hypertextu, který nevyhnutelně vyžaduje následné dohledání pojednaných faktů.⁵⁵⁸ Míra vlivu změny historického detailu na výsledný fiktivní příběh je různá. V prvním případě pointu tvoří umístění fotografie pachatelky atentátu mezi básnickovy věci, na což nemá úprava jejího skutečného jména žádný dopad, a mohlo by tak zůstat beze změny. V druhé ukázce je na tvrzení o poslední Ka-Tzetnikově knize vystavěno vyvrcholení děje, v tomto případě by k němu ale beze změny detailu dojít nemohlo, zde je to pro výslednou pointu nezbytně nutné. Třetí příklad je zčásti postaven na absenci historických daností (nedoložená ztráta části da Vinciho díla) a zčásti na změně jistého historického faktu. Absence má zde formativní charakter, zatímco změna (italika) je relativně nevýznamná.

⁵⁵⁶ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 145.

⁵⁵⁷ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 154–155.

⁵⁵⁸ Trend „hypertextuality“ lze nalézt podle některých teoretiků i v současné beletrii, přičemž všem autorům hypertextů je společná snaha přesvědčit čtenáře, aby se nespokojil s přečtením knihy, ale aby si k ní vyhledával další informace. MAREŠOVÁ, Hana. Proměny lineárního textu ve 21. století. Knihovnický zpravodaj Vysočina. [online]. 2008. [cit. 2009-5-11]. Dostupný z WWW: <http://kzv.kkvysociny.cz/archiv.aspx?id=979&idr=8&idci=20>.

Jako poslední ukázkou literárního experimentu uveďme povídku *Nof domem im mikledet* (נוף דומם ים מקלדת, Tichá krajina s klávesnicí),⁵⁵⁹ kde si Epstein pohrává se čtenářovou zvědavostí zřejmým a dosti originálním vodítkem. Celou povídku tvoří sen jisté K o anglickém romantickém básníku S. T. Coleridgeovi (1772–1834), který sedí u ní v obýváku a cosi píše. Příběh končí druhý den ráno, kdy K spěchá do obýváku, aby se podívala na počítač, a zjišťuje, že jsou tam načervenalé otisky, *ale jen na písmenech S, H a U*. Na hebrejské počítačové klávesnici pak tato písmena v zaznamenaném pořadí dávají dohromady slovo *djo* (דיו) „inkoust“. Možné interpretace Coleridgeova vzkazu už autor opět nechává na čtenáři.

Skutečnost, že určitý hrdina, převážně charakterizovaný vlastním jménem a příjmením (nemíníme ty hrdiny, kteří nesou pouze totožné jméno vlastní, popřípadě příjmení), vystupuje ve více povídkách téhož autora, není ničím neobvyklá. Ve sbírce *Ahuvato šel metapes he-harim* (Horolezcova láska) ale narážíme na dva neidentické hrdiny stejného jména, obě postavy nesou jméno René Kaje. V prvním případě jde o Francouzku, kvůli které spáchá hlavní hrdina povídky sebevraždu.⁵⁶⁰ Druhý příběh dokonce nese titul *Ha-sipur šel Rene Kaje* (הסיפור של רנה קיה, Příběh Reného Kaje),⁵⁶¹ přičemž hlavním hrdinou je muž hledající blíže nespécifikované místo u Atlantského oceánu, kde pravděpodobně již byl, protože jej místní lidé i jeho černošský průvodce a překladatel považují za ducha. Toto je samozřejmě možné považovat za nedbalost, v případě našeho autora ale půjde spíše o další experimentální práci s textem, zde v podobě odkazování jedné povídky na druhou, ačkoli mezi nimi není přímá obsahová souvislost a jediným pojítkem je jméno hlavního hrdiny.

Již výše jsme uvedli, že jsou Epsteinovy texty velmi často zalidněny historickými či literárními postavami: setkáme se tak například s Rogerem Baconem, papežem Klementem VII., Marcem Polem, asyrským králem Sarchadonem, Davidem a Goliášem, Kainem a Abelem, kosmonautem Jurim (příjmení není v dané povídce uvedeno, ale je charakterizován jako „první člověk v kosmu“; v jiné povídce vystupuje Gagarin pod svým plným jménem), Batševinou matkou, Ikarem, Penelopou, Adamem a Evou, Theseem, Homérem, britským psychoanalytikem D. W. Winnicottem, biblickou Avišag, Walterem Benjaminem, Šeherezádou, A. A. Blokem, Andy Warholem, dánským astronomem Ole Christianem Rimerem, izraelským spisovatelem Danem Calkou, Aeneem, Peruginem, Rafaelem a dalšími. Z tohoto náhodného výčtu je zřejmé, že se Epstein neomezuje na určité historické období, ale zahrnuje i postavy mytologické. Kritička Chaja Hofman tvrdí, že je to umožněné tím,

⁵⁵⁹ Epstein, לכחול אין דרום, s. 201.

⁵⁶⁰ *Šir jeladim* (שיר ילדים, Dětská říkanka), Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 16–17.

⁵⁶¹ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 146–147.

že Epstein pojímá čas kruhově. Cyklicita se ale, minimálně podle našeho názoru, vztahuje spíše k mytologickým strukturám autorových textů a rušení časových hranic, než k „obsazování“ bájných hrdinů.

Obecně se nedá říci, že by Epstein preferoval mužského či ženského hrdinu, pouze v případě jeho krátkých próz publikovaných pod pseudonymem Šira Even se dá tvrdit, že autor tenduje k ženské hrdince, neboť z osmi povídek je šest vyprávěno právě ženami. Je ale možné, že jde o umělou stylizaci odpovídající i faktu, že spisovatel sám vystupuje jako žena.

3.4.3. Místo a čas

Místo a čas bývá přesně určeno (den, měsíc a rok, občas i přesná denní doba), obzvláště v autorových historických parafrázích. Stejně jako ve sbírce *Le-kachol ejn darom* (Modrá nemá jih), i v předchozím souboru *Ahuvato šel metapes he-harim* (Horolezcova láska) ruší Epstein časové hranice, a to velmi obdobným způsobem. Například v povídce *Chalom Rechavam* (הלום רחבעם, Rechabeámův sen)⁵⁶² vidí hlavní hrdina, izraelský král Rechabeám, ve snu sedm ministrů, jak na něj číhají, *jejich tváře [...] napuchlé jako Boterovy sochy [...] I ty, stihl zašeptat Rechabeám a zhroutil se mrtvý na dlaždice*.⁵⁶³ Celá povídka je v podstatě kopíí událostí v římském senátu, až na to, že – podle legendy i podle pozdější Shakespearovy hry – sen o vraždě měla Caesarova manželka Calpurnia. Text kromě kolumbijského malíře a sochaře Fernanda Botera (1932) zmiňuje letadlo a červené víno odrůdy Shiraz (anebo Syrah), která byla vyšlechtěna spojením odrůd Dureza a Mondeuse Blanche. Nejstarší údaj o této odrůdě je zřejmě v Pliniově *Historii Naturalis* z roku 77 n. l., i když i toto je velmi pochybné. Každopádně nemohlo existovat v době Rechabeámově, o letadlu nemluvě. Vidíme tedy, že respektování časových daností se u našeho autora nedočkáme. Samozřejmě, že u něj najdeme také typ povídek, které se rozvíjejí lineárně a pohybují se v určité vymezeném časovém údobí, ale i takové, u kterých se o časové ose mluvit nedá, spíše by se hodilo označení časový bod.

Jiným příkladem práce s časem je jeho rozmělnění či zastření použitím protikladných časových vodítek. Dobrým příkladem tohoto typu je již výše zmíněná povídka *Girsa mul girsa* (Verze proti verzi) variantně nazvaná *Girsot ha-jasmin* (Verze jasmínu),⁵⁶⁴ kde se biblické citáty či narážky – například citace Davidova žalmu (51,12) *Stvoř mi, Bože, pevné srdce, obnov v mém nitru pevného ducha*, který David pronáší po výtkách proroka Nátana ohledně jeho cizoložství s Batševou; v textu se dále objevuje i označení z Písni písní: *šcharchoret* (שחרחרת)⁵⁶⁵ a variace na *jeho levice je pod mou hlavou, jeho pravice mě objímá* (2,6),⁵⁶⁶ která je v našem textu v následujícím znění: *jednu ruku si dal pod hlavu a druhou na její krk* – střídají s pokynem „přepínám“ běžným v určitém typu komunikace moderní doby. V textu je rovněž zmíněna Paříž: „*Zazpívej, jazz je Paříž, Paříž je jazz*“ (tento hudební proud

⁵⁶² Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 46–48.

⁵⁶³ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 46.

⁵⁶⁴ Viz pozn. 527 a 528.

⁵⁶⁵ ČEP překládá jako „černá“. Píseň písní 1,5. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 1995, s. 620 (dále citováno jako ČEP).

⁵⁶⁶ ČEP, s. 620.

vzniká koncem 19. století v New Orleansu). Toto časové diskontinuum má, vzhledem k obsahové rovině, také nadčasový rozměr.

Místo děje bývá obvykle specifikováno, buď jde o běžné lokality jako například kavárna,⁵⁶⁷ byt,⁵⁶⁸ letiště⁵⁶⁹ apod., anebo je povídka zasazena do určité zahraniční nebo izraelské destinace. Zde je třeba poznamenat, že Moskva i celý bývalý Sovětský svaz se vyskytují častěji než jiné lokality. Ve sbírce *Ha-kelev še-diber (al ha-milchama)* [Pes, který mluvil (o válce)] máme povídku nazvanou *Leningrad*,⁵⁷⁰ který hlavní hrdina označuje jako své rodné město. I Epstein se narodil v Leningradu.

Stejně jako při volbě hrdinů a zápletek i ve volbě místa se Epstein vrací k určitým, již pojednaným lokalitám. Kromě obecných umístění, kterými jsou u našeho autora hlavně antikvariát či obchod s knihami (variantně kavárna spojená s galerií či knihkupectvím), najdeme jako opakované místo děje například jihosibiřskou Altaj – jako například v povídkách *Zohar ha-cafon* (זוהר הצפון, Severní záře) a *Ahuvato šel metapes he-harim* (Horolezcova láska),⁵⁷¹ v obou povídkách je hlavním hrdinou horolezec, který nerozumí místnímu jazyku. Tato lokalita se objevuje jako místo děje i v povídce *Kvar hajiti kan* (כבר הייתי כאן, Už jsem tady byl),⁵⁷² kde na rozdíl od těch předešlých vystupují námořníci, jeden z nich se zamiluje do místní dívky, což je stejný motiv jako v již zmíněném textu *Ahuvato šel metapes he-harim* (Horolezcova láska). Epstein navíc zapracovává fantastický prvek, neboť když se onen námořník po dvaceti pětadvaceti letech vrací z vyhnanství, jsou jeho děti pořád jednoroční, tedy stejně staré, jako když byl nucen Altaj opustit.

⁵⁶⁷ Např. *Chalalim* (חללים, Prostory), Epstein, לכחול אין דרום, s. 44–45.

⁵⁶⁸ Např. *Masaot ktanim ha-bajta* (Drobné cesty domů), Epstein, לכחול אין דרום, s. 38.

⁵⁶⁹ Např. *Od al šivato šel Odyseus* (עוד על שיבתו של אודיסאוס, Ještě o Odyseově návratu), Epstein, קיצורי דרך הביתה, s. 10.

⁵⁷⁰ Epstein, הכלב שדיבר (על המלחמה), s. 21–24; i ve sbírce קיצורי דרך הביתה máme na několika místech zmínku o Leningradu, na s. 44 vypravěč tento lokál uvádí v souvislosti se svým dědečkem a babičkou.

⁵⁷¹ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 49–50 a 97–99.

⁵⁷² Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 176–178.

3.4.4. Tematické okruhy a motivy

Již dříve jsme viděli, že se Epstein nezdědka vrací ke stejným motivům, že některé povídky vykazují určité množství shodných rysů, jako by každá z nich byla trochu odlišnou variantou na stejné téma. Vyjádřeno jinými slovy, jako by měl autor neurčitý námět, se kterým neustále experimentuje a všechny výsledné formy svých pokusů považuje za ucelený indiferentní text. Tuto skutečnost náš autor vysvětluje tvrzením, že čerpá ze studnice soukromé mytologie, ze světa, ve kterém se stejná věc může v jiném světle jevit odlišně. Dodává, že *všechny mé knihy vypráví stejný příběh, já pouze ještě neznám konec, střed ani začátek. Jen vím, že existuje a stojí za to jej hledat, proto ty návraty a pohledy z jiných úhlů.*⁵⁷³

Často jde o pouhý obrat či větu. V kapitole věnované jazyku a stylu jsme uváděli spojení *al gdot ha-nehar*, „na březích řeky“, uveďme ještě další, které souvisí s motivem podobnosti. Setkáváme se s ním v povídce *Zohar Argov chaj* (זוהר ארגוב חי), *Zohar Argov žije*,⁵⁷⁴ kde hrdinka potkává pumpaře podobného *kmo štej tipot majim* (כמו שתי טיפות מים), *jako kapka kapce*,⁵⁷⁵ populárnímu zpěváku Zoharu Argovovi (1955–1987); když se pak na ono místo vrací, starý pumpař tvrdí, že u něj nikdy nikdo takový nepracoval. Podobně je tomu i v povídce *Alechandra* (אלחנדרה),⁵⁷⁶ kde je Alechandřin vnuk podobný italské filmové hvězdě – *mamaš štej tipot majim* (ממש שתי טיפות מים), *dočista jako kapka kapce*.⁵⁷⁷ Ačkoli jde jen o přirovnání, které nemá na děj sebemenší vliv, což se u první povídky říci nedá, přeci jen vyvolá opodstatněný pocit již viděného.

Epsteinovu delší povídkovou tvorbu můžeme obecně rozdělit do dvou velkých okruhů. Do prvního řadíme ty texty, jejichž zápletky je komponována na základě určitého historického faktu anebo je vybudována kolem reálných či mytologických postav, ať již je poměr fikce a historické skutečnosti jakýkoli. V těchto případech je téma dáno zvolenou osobností či událostí. Do druhého okruhu řadíme v podstatě zbytek autorových textů. Filozofické výroky či aforismy čítající zpravidla jen několik málo vět tvoří samostatnou skupinu.

Autorův otevřený zájem o mytologické texty, který se odráží i ve stavbě a nespočetných variacích na stejné téma, jsme pojednali již dříve. Tak najdeme množství povídek, které v obecné rovině vyprávějí tentýž příběh o pouti hrdiny za nějakým cílem. Většinou jde o hledání určité věci, například výtisku knihy nazvané *Italkim* (איטלקים, Italové)

⁵⁷³ פורום עם הסופר.

⁵⁷⁴ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 160–161.

⁵⁷⁵ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 160.

⁵⁷⁶ Epstein, הכלב שדיבר (על המלחמה), s. 89–93.

⁵⁷⁷ Epstein, הכלב שדיבר (על המלחמה), s. 89.

ve stejnojmenné povídce,⁵⁷⁸ i když nemusí být nutně jmenována, jako je tomu v případě již zmíněného textu *Ha-sipur šel Rene Kaje* (Příběh Reného Kaje). Nejklasičtějším příkladem cesty mytického hrdiny je „cesta do útrob“, kterou podniká psychiatr Širy/Aji, aby vrátil zubní protézu její babičce žijící kdesi ve vnitřním světě Širina/Ajina těla. Po cestě míjí nejrůznější milníky hrdinčina života, jako například kde se poprvé líbala anebo dostala první menstruaci. Jde tedy o jakousi alegorii na bloudění mytického hrdiny neznámou krajinou.

Epsteinova inspirace Borgesem se neodráží pouze v jeho filozoficky a historicky laděných textech, ale i v zálibě v detektivní povídce. Několik autorových povídek sleduje strukturu tohoto žánru.⁵⁷⁹ Nutno podotknout, že téměř všechny jsou zahrnuty v jedné sbírce, což budí pocit experimentu s danou formou, všechny také mají pevnou strukturu a zápletky ústí v určité vyvrcholení řečeného. Ve sbírce *Le-kachol ejn darom* (Modrá nemá jih) je několik textů, které sice k tomuto žánru mají tematicky blízko, postrádají však klasické prvky detektivního příběhu, spíše se soustředí na téma smrti a jejích okolností.

Dalším shodným bodem s Borgesovým dílem je zaměření se na určitý pojem či téma. U Borgesem to byl čas, věčnost či věčný návrat, u Epsteina je to sen jako předzvěst budoucích událostí anebo návrat do zapomenuté minulosti, stáří či okamžiky před smrtí, cesta „tam a zase zpátky“ a šachová hra⁵⁸⁰ – ta je velmi častým námětem právě výše zmíněné autorovy sbírky.

Vzhledem k Epsteinově původu je nasnadě otázka, zda se v jeho tvorbě nějakým způsobem odráží téma přistěhovalectví, vyhraněný postoj k Rusům či k jazyku. Nejprve je třeba podotknout, že žádná z povídek se výhradně uvedeným tématům nevěnuje, jde spíše o drobné poznámky, které se někdy zdají být zcela odtržené od kontextu. Asi nejzřetelnějším symbolickým zpracováním pocitu imigrace je povídka nazvaná *Metaforot zeivot šel sde teufa* (התעופה, Drobné letištní metafory),⁵⁸¹ kterou pro její krátkost uvádíme celou: *Stesk je větším příběhem nežli slovo. (Nebo se mi prostě nikdy nepodařilo napsat povídku o letišti, kde jsem poprvé v životě zaslechl hebrejštinu. Před několika lety jsem ale, na*

⁵⁷⁸ Epstein, הכלב שדיבר (על המלחמה), s. 7–13.

⁵⁷⁹ *Anašim ovdim* (אנשים עובדים, Pracující lidé), אהובתו של מטפס ההרים, s. 10–15; *Roceach nana* (רוצה נענע, Mátový vrah), אהובתו של מטפס ההרים, s. 28–31; *Recach le-jad ha-bursa* (רצה ליד הבורסה, Vražda u burzy), מטפס ההרים, s. 118–123; *Melech ha-coanim* (מלך הצוענים, Cikánský král), אהובתו של מטפס ההרים, s. 126–128.

⁵⁸⁰ Např. ve sbírce דרום אין דרום máme povídky: *Megilat šachbeš* (מגילת שחבש, Šachbešová megila), s. 80–82; *Šachmatim anonyimim šel ahava* (שחמטים אנונימיים של אהבה, Anonymní šachmaty lásky), s. 148; *Machsom ha-ktiva šel ha-adam ha-acharon ba-olam* (מחסום הכתיבה של האדם האחרון בעולם, Zábrany v psaní posledního člověka na světě), s. 160; *Agadat šišim ve-šaloš ha-milim al ha-mila ha-jafa ba-olam* (אגדת שישים ושלוש המילים על המילה, Legenda o šedesáti třech slovech o nejkrásnějším slově na světě), s. 167; *Ha-ragli* (הרגלי, Pěšák), s. 171; *Ha-agada ha-karcara al sof ha-olam ve-ha-šachmataj ha-zaken* (האגדה הקצרצרה על סוף העולם והשחמטאי הזקן, Kratičká legenda o konci světa a starém šachistovi), s. 186; *Taalumat ha-šach ha-jehudi ve-ha-šach ha-ari* (תעלומת השח היהודי והשח הארי, Záhada židovského a árijského šachu), s. 204–207.

⁵⁸¹ Epstein, דרום אין דרום, s. 42.

jiném letišti, zahlédl ve frontě před pasovou kontrolou mladou ženu ve svatebních šatech, která měla obě ruce v sádře. To byl samozřejmě jeden z těch okamžiků, kdy se proklínáte, že jste vyplývali všechen film na záhyby načančaných zahradních kašen, na všechny věže kostelů, které stejně jako by jedna druhé z oka vypadly, a na nějakou sajdkáru, která jela moc rychle; nový film jste se rozhodli koupit až v duty free, než se budete vracet zpátky. Po pasové kontrole jsem ji už v odletové hale neviděl; tak jsem ani neměl možnost s jistotou určit, kterou řeč se rozhodla zapomenout.). Tento text obsahuje relativně jasné symboly: nevěsta značí krok do nového života, ruce v sádře jsou pak metaforou pro nemohoucnost. Absence možnosti dokumentace celé situace staví celý příběh do ireálného světla. Poznámka o „jiném letišti“ napovídá, že pravděpodobně nepůjde o Izrael, což je zde celkem irelevantní, mnohem důležitější je postava nevěsty a věta *kteřou řeč se rozhodla zapomenout*. Připomeňme autorovu poznámku o tom, že jakmile přijel do Izraele, začala mu ruština *mizet z úst* (viz s. 142); na tomto místě je tedy možné učinit paralelu mezi skutečností a fikcí.

Další zmínky o „zapomenutých“ jazycích se objevují pouze v náznacích, bez předchozí historie. Tak je tomu například v následujícím kratičkém textu: *V květnu měla osmdesáté sedmé narozeniny. Její vnuk jí pomohl ostříhat nehty. V noci, poprvé po mnoha letech, snila v jidiš.*⁵⁸²

Rusové se v Epsteinových povídkách také nezřídka objevují. Jedná-li se o Rusy v Izraeli, je tón řeči značně kritický, například v povídce *Mašiach be-toch bakbuk* (משיח בתוך בקבוק, Mesiáš v láhvi)⁵⁸³ nacházíme protiruské výroky typu *smradlavý Rus; kdo vás sem vozí, ví čert,*⁵⁸⁴ *nechcete mluvit hebrejsky, nechodíte do armády, všechno je vám ukradený. Celé dny se společně poflakujete, da, nět, spasibo! Všechno vím! Všichni chlapi jsou ožralí a ženský kurvy [...] volit chodíte, to jistě, trochu nám zasolit a určit osudy našich dětí. Jestli vrátíme Golanské výšiny, uroníte slzu? Kdepak, hlavně, že budete mít krámek na růžku, kde se dá koupit vepřový, fuj! [...] Všechny směny jste zabrali. S rusko-hebrejským slovníkem aby tam člověk chodil [...] A ten váš Puškin, jenom toho máte v hlavě, a taky, jak se jmenoval, ať je vymazáno jeho jméno, ten antisemita Čechov.*⁵⁸⁵ Tyto ostré výroky jsou jak kritikou mířící do vlastních řad, tak odrazem názoru jisté části společnosti.

V dalších textech nacházíme již jen drobné sarkastické poznámky, například o hrdince povídky *Nekudat ha-chen ha-nodedet šel Saša* (נקודת החרן הנודדת של סשה, Sašina putující

⁵⁸² *Mašvaot maj* (משוואות מאי, Májové rovnice), Epstein, לכחול אין דרום, s. 95.

⁵⁸³ Epstein, לכחול אין דרום, s. 19–35.

⁵⁸⁴ Epstein, לכחול אין דרום, s. 22.

⁵⁸⁵ Epstein, לכחול אין דרום, s. 30.

piha),⁵⁸⁶ která pracuje v knihkupectví, což vypravěč komentuje, že *tak si také může zlepšit hebrejštinu*,⁵⁸⁷ nebo komentář hrdiny povídky *RaChEL ve-injanim acherim* (רה"ל ועניינים אחרים, RaChEL a jiné záležitosti):⁵⁸⁸ *Přece kdo jiný než ty, příteli, by měl vědět, že Rusové svatý jazyk tak moc nečtou*.⁵⁸⁹

Vedle této otevřené kritiky narážíme v Epsteinově tvorbě i na zápletky odehrávající se v různých dobách, společným místem děje je však Rusko. V případě povídky *Komiks rusi* (Ruský komiks)⁵⁹⁰ je místo relativně indiferentní, děj loupežnické historky obsahující pohádkový motiv hádanky by se mohl odehrávat kdekoli. *Jom huledet be-olympiada* (יום הולדת באולימפיאדה, Narozeniny na olympiádě)⁵⁹¹ jsou již obtížně převeditelné do jiného prostředí, leda by patřilo do bývalého komunistického bloku. Hrdinou je dvacetičtyřletý Jegi, prodejce nelegálních knih (zmíněn je například Solženicyn), kterému je na stopě ruská tajná policie. Podobným případem je již výše zmiňovaná povídka *Ha-iša še-jarta be-Lenin* (Žena, která střelila Lenina).

Ve sbírce *Ha-kelev še-diber (al ha-milchama)* [Pes, který mluvil (o válce)] se objevuje i téma přistěhovalectví z jiné země: *Alechandra se do Izraele přistěhovala v padesátých letech z jedné ze zemí Jižní Ameriky. Neuměla slovo hebrejsky, sedávala doma a čekala, až se z práce vrátí její manžel, který obchodoval s látkami. Tak to bylo léta. Až ji jednoho dne opustil*.⁵⁹² To je však v Epsteinově tvorbě ojedinělé. Pokud je místo specifikováno,⁵⁹³ tak se převážně jedná o přistěhovalectví ze zemí bývalého Sovětského svazu.

Tématu náboženství se náš autor nijak zvlášť nevěnuje, takto laděná je v podstatě jen již výše zmíněná povídka sbírky *Le-kachol ejn darom* (Modrá nemá jih) s titulem *Mašiach be-toch bakbuk* (Mesiáš v láhvi). Děj je prostý – během prvního večera navštíví hlavního hrdinu, Míšu, který se tituluje jako *váš věrný služebník*, Mesiáš a Míša jej strčí do prázdné láhve od vodky, protože mu Mesiáš oznámí, že již přišel čas a Míša by měl konvertovat. V následujících kapitolách navštíví Míšu postupně archanděl Gabriel, Eva, Šalomoun, Maimonides, Golem, Ezechiel a Gagarin, aby se přimluvili a Míša Mesiáše opět z láhve

⁵⁸⁶ Epstein, לכחול אין דרום, s. 120–123.

⁵⁸⁷ Epstein, לכחול אין דרום, s. 121.

⁵⁸⁸ Epstein, לכחול אין דרום, s. 124–128.

⁵⁸⁹ Epstein, לכחול אין דרום, s. 127.

⁵⁹⁰ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 18–21.

⁵⁹¹ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 73–75.

⁵⁹² Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 92.

⁵⁹³ Vhodným příkladem blíže nespecifikovaného místa původu je povídka *Sfat ha-simania* (שפת הסימנייה, Jazyk záložky) sbírky לכחול אין דרום, s. 46, kde má vypravěčka od infarktu *těžký přízvuk, který nikdy neměla, přízvuk čerstvých přistěhovalců ze země, ve které se před šedesáti sedmi lety narodila*.

vytáhl. V poslední kapitole Míšu navštíví šachista, jehož jméno není zmíněno, který ho nijak nepřemlouvá, a Míša nakonec Mesiáše osvobozuje.

Jediná etická otázka se v textu objevuje v souvislosti s holocaustem, a to v páté kapitole, kde Maimonides (v textu je zmiňován pod akronymem Rambam) líčí Míšovi, jak čekal na kolejích, kde byl vlak nacpaný lidmi. Rozhodl se tedy, že uspíší příchod Mesiáše, ale *tam* nesouhlasili. Míša pak klade již zmíněnou etickou otázku, ale odpověď na ni si nechává pro sebe: *Můj děda byl tenkrát v Rudé armádě. Když se dostali do Německa, mnozí se na Němcích mstili. Sám děda, podle toho co vyprávěl, znásilnil v jedné vesnici šest nebo sedm žen. Myslíte si, že je to v pořádku, když uvážíme všechny okolnosti? Že to směl udělat? Oko za oko, zub za zub? Rambam se na chvíli zamyslel a pak odpověděl. Naprosto upřímně. Vážil jsem si ho za to. Jeho odpověď si teď nechám pro sebe a už se k ní zde nevrátím. Nejdřív to musím říct dědovi.*⁵⁹⁴

Tento text nepředkládá žádný názor ani řešení, nehodnotí náboženství jako systém, ani se nijak nestaví k víře, pouze k příchodu Mesiáše, který je očekáván jak v judaismu, tak v křesťanství. Určitý paradox spočívá v tom, že Míša není Žid a jeho náboženská příslušnost k jinému systému není zřejmá, což ho samozřejmě nevyřazuje z okruhu lidí, kteří by mohli být tím, kdo poprvé spatří přišedšího Mesiáše. Zde je možné pocítit určitý kritický osten vůči ortodoxně orientovaným skupinám, které z čekání na příchod Mesiáše učinily jeden ze základních prvků svého systému. Další paradox spočívá v tom, že se Mesiáš není schopen osvobodit z láhve sám.

Jak jsme viděli ve výše zmíněné ukázce, Epstein se nevyhýbá ani tématu holocaustu, i když se mu věnuje více méně okrajově. Ve sbírce *Kicurej derech ha-bajta* (Zkratky domů) máme takové ucelené texty tři.⁵⁹⁵ Jako příklad uvádíme povídku *Ithaka be-gešem. Ha-gešem be-Auschwitz* (הגשם באושוויץ, איתקה בגשם, Ithaka v dešti. Déšť v Osvětimi): *Byl nebyl jeden spisovatel, který vydal své vzpomínky na dětství v Buchenwaldu. To bylo poprvé, co psal o holocaustu. Celý život psal milostné příběhy (a ve všech jeho milostných příbězích bez ustání prší, skoro na každé stránce, až bylo možné zavřít knihu a stále ještě cítit vůni vlhké pudy z kožené obálky, ale to už je jiná záležitost). Až po několika letech, na smrtelné posteli, vyprávěl, že celý tenhle příběh byl jedna velká fabulace. V těch dnech vůbec nebyl v Buchenwaldu, ale v Osvětimi. A jen jeden rok.*

⁵⁹⁴ Epstein, לכחול אין דרום, s. 28.

⁵⁹⁵ *Al ha-mitologia* (על המיתולוגיה), O mytologii, s. 54; *Ithaka be-gešem. Ha-gešem be-Auschwitz* (הגשם באושוויץ), איתקה בגשם, Ithaka v dešti. Déšť v Osvětimi, s. 116, *Mezeg ha-avir be-Teresienstat, komiks le-lo ijurim* (קומיקס ללא אירורים, מזג האוויר בתרזיינשטאט), Počasí v Terezíně, komiks bez ilustrací, s. 14–16.

Dalším textem, který se tématem holocaustu alespoň částečně zabývá, je povídka ačkoli ani jemu nevěnuje ucelený text. Toto tvrzení je zpochybnitelné v případě povídky *Le-nacim haja kešer im chajzarim* (Nacisté měli styky s ufony),⁵⁹⁶ která začíná v září roku 1943, kdy nedaleko koncentračního tábora v Osvětimi přistává talíř, pak se ale těžiště příběhu přesouvá do roku 1961, tedy do jeruzalémského procesu s Adolfem Eichmannem. Faktem zůstává, že Osvětim i zmínka o *jiné planetě* jsou zde pouhým spojovníkem s příběhem spisovatele Ka-Tzetnika.

Ironičtější podtext má povídka *Kne ha-mida šel ha-mitologija ha-asura* (קנה המידה של המיתולוגיה האסורה, Míra zakázané mytologie),⁵⁹⁷ která vypráví o malém chlapci, který ze vzteku, že mu rodiče nedovolili dotýkat se maket ve výstavní miniatuře země Izrael, počůral památník obětem holocaustu Jad va-šem. Sarkastické vyznění celé povídky spočívá právě v náhodnosti volby rozčíleného dítěte.

Jako poslední příklad uvádíme povídku *Hictalbijot* (הצטלבויות, Křižovatky),⁵⁹⁸ kde toto téma konvenuje s motivem ztráty v centru zápletky. Ve střední části charakterizované jako „třetí příběh“, který se odehrává v lednu 1944 (prvním příběhem je nadčasová úvaha na téma genetika, jehož funkce v rámci celé povídky není zcela jasná; druhý příběh je zasazen do současnosti, do baru, který byl původně obchodem s látkami. Jeho majitelka před prodejem trvala na tom, že v baru zůstane uchováována prázdná láhev s popsaným lístkem uvnitř), je zmíněna Osvětim. Na lístek hrdinka příběhu, jež tvrdí, že vše začalo tam, opsala z jedné ze zdí koncentračního tábora větu: *Zde se ten, kdo se modlí, sám stává modlitbou*. K tomuto nápisu se elipticky vrací závěr celé povídky, který popisuje hrdinčiny zvyky: *Dává si dvojitě espresso, pomalu vykouří cigaretu. Pak si jde po svém [...] Nejsem si jistý, kam míří. Euklidovy axiomy v noci neplatí. (Dvě rovnoběžné přímky, které se na chvíli setkávají. Nebo dvě linky, které se nekonečně krouží mezi dvěma body. Tak či tak. Většinou v Osvětimi i všechno skončilo.)*⁵⁹⁹

Na rozdíl od předcházející povídky jsou *Hictalbijot* (Křižovatky) snahou o zakonzervování (lístek v láhvi, který jeho majitelka chodí pravidelně kontrolovat) traumatických událostí minulosti.

Politická situace současného Izraele a armáda také patří k pojednávaným tématům. Pointově náročná na pochopení, minimálně pro čtenáře neznalého izraelských reálií, je povídka nazvaná *Otiot* (אותיות, Písmena),⁶⁰⁰ ve které je unesen izraelský pravicový ministr

⁵⁹⁶ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 142–145.

⁵⁹⁷ Epstein, לכחול אין דרום, s. 79.

⁵⁹⁸ Epstein, לכחול אין דרום, s. 14–16.

⁵⁹⁹ Epstein, לכחול אין דרום, s. 15–16.

⁶⁰⁰ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 109–112.

organizací První brigáda (její orientace v politickém spektru není udána, ale vzhledem k poznámce o lidech, kteří si již zvykli na *podzemní akce levicových organizací*,⁶⁰¹ lze soudit, že i První brigáda patří k levici), a když je za několik dní navrácen zpět, má na čele vytetované jméno Rabin. Pomineme-li nám již známý epsteinovský závěr: *samozejmě, že se nic z toho neudálo ani nestalo, souvislost s realitou je a tak dále, nevěřte ani slovu z tohoto příběhu, proč byste také měli*,⁶⁰² spočívá subtilní pointa této povídky v prohození rolí a úpravě vyústění. Jicchak Rabin (1922–1995) byl členem středolevicové strany Práce, zatímco atentátník Jigal Amir patří k pravicovým extrémistům. Ministr vystupující v naší povídce je ve zdraví propuštěn, jen jméno Rabin spojuje všechny historické i fiktivní události dohromady.

V povídce *Mitologija ktana šel pigujim ba-choref* (מיתולוגיה קטנה של פיגועים בחורף), Drobná mytologie útoků v zimě je poetickým způsobem zpracována skutečnost teroristických útoků: *Začala zima. Číšníci z kavárny budou pak vyprávět, že pokud si dobře vzpomínají, až do tohoto okamžiku si nikdy stálý zákazník neobjednal nic jiného než café au lait s troškou pěny. A tu, několik minut před výbuchem, když seděl u svého obvyklého stolu vedle okna, napadlo ho vyzkoušet nové jídlo. Jen déšť nikdy nežádá o jídelní lístek*.⁶⁰³ Rutina je zde narušena nezvanou událostí, která i přes své četné opakování stále překvapuje.

Jinou součást reality popisují povídky *Šiša jamim avru me-az še-Eli hitkašer* (שישה ימים עברו מאז שאלי התקשר, Od chvíle, kdy Eli zavolal, uplynulo šest dní)⁶⁰⁴ a *Ha-afifonim šel Anvar* (העפיפונים של אנואר, Anvařini papíroví draci).⁶⁰⁵ Obě ve svém podtextu obsahují nejistotu, první vypráví o ženě, posádka jejíhož manžela přepadla militantní organizace Amal, posádka se sice už vrátila zpátky pod izraelskou kontrolu, ale boje stále probíhají. Druhá povídka nabízí úhel pohledu z druhé strany a nejistotu celoživotní – malá Anvar pozoruje draky, což je eufemismus pro stíhačky, přelétávající poblíž skupinky stanů její rodiny, až jí její otec prozradí, že: *Tady je vojenská základna*.⁶⁰⁶

Třetí příběh,⁶⁰⁷ který zde uvádíme jako příklad zpracování válečného traumatu, líčí podivuhodné přátelství malého chlapce, jehož rodiče bijí, s Michaelem, vojákem padlým v Libanonu. Michael „uvízl“ na tomto světě, protože se zlobí, že mu jeho přítel v kritické situaci nepomohl ven z tanku, v němž posléze zahynul. Závěr je trochu keretovský – Michael

⁶⁰¹ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 109.

⁶⁰² Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 112.

⁶⁰³ Epstein, לכחול אין דרום, s. 195.

⁶⁰⁴ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 92–93.

⁶⁰⁵ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 7–9.

⁶⁰⁶ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 9.

⁶⁰⁷ *Michael me-ha-kever* (על המלחמה) (מיכאל מהקבר, Michael z hrobu), (על המלחמה), s. 110–112.

se rozhodne navštívit chlapcovy rodiče, aby si s nimi promluvil. Jeho malý přítel na něj zatím čeká venku. Pak následuje „střih“ v podobě televizního zpravodajství o osmiletém chlapci, který zastřelil své rodiče otcovou důstojnickou zbraní.

Poslední dva texty, které zde uvedeme, patří již do kategorie diskriminace. Povídka *Akko*⁶⁰⁸ představuje montekovsko-kapuletovský motiv: izraelská dívka si vzala arabského mladíka, se kterým se odstěhovala do severoizraelského Akka, kde žije početná arabská komunita. Její vlastní rodina ji vydělila a ona posléze konvertovala k islámu. V textu ale nenajdeme žádné stanovisko ani morální soud, jde čistě jen o faktický popis dané situace.

Převaha silnějšího se projevuje mnohem více v druhém příkladě, kterým je povídka nazvaná *Chalalim* (חללים, Prostory).⁶⁰⁹ Ve svém úvodníku obsahuje popření pravdivosti líčeného příběhu a také odkaz na dementování následující zprávy, což je kontextuálně zřejmá narážka na praktiky politiků. Text pojednává o výstavě fotografií dlaždic, která proběhla 8. února 2003 v osm večer v telavivské kavárně „U knihomola“.⁶¹⁰ Fotografie ale nepocházejí z dílny excentrického umělce, nýbrž z letiště. Zaměstnanci ochranky totiž nutí všechny cestující arabského původu, aby otočili fotoaparát k zemi a vyfotili podlahu, jen aby se ujistili, že jde skutečně o neškodný předmět, a ne kupříkladu o zbraň. Vzhledem k faktu, že jsou zmíněni pouze Arabové, jde o situaci nepřenositelnou do jiné reality a současně zde máme zřejmý společensko-kritický podtext.

⁶⁰⁸ Epstein, אהובתו של מטפס ההרים, s. 94–95.

⁶⁰⁹ Epstein, לכחול אין דרום, s. 44–45.

⁶¹⁰ Epstein, לכחול אין דרום, s. 44.

3.4.5. Závěr

Alex Epstein patří k těm autorům, kteří se svými texty experimentují i na úkor jejich srozumitelnosti, určité části tohoto typu jeho povídkové tvorby totiž hraničí se samoúčelností. Už proto je velmi složité jeho dílo kategorizovat, zčásti jeho povídková tvorba zahrnuje lyrickou prózu, kterou by bylo možno též označit za myšlenkovou poezii, zčásti se setkáváme s detektivním žánrem a mytologickou či pohádkovou strukturou textu. Jeho povídky jsou navíc oživeny více i méně známými historickými i literárními postavami, kterým je dán stejný prostor jako postavám zcela fiktivním.

Některé Epsteinovy příběhy jsou ale značně nekompaktní, což znesnadňuje jejich četbu. Části textu spolu mnohdy nesouvisí anebo je jejich vzájemnou provázanost velmi obtížné objevit. Neméně náročné jsou i autorovy filozoficky laděné krátké prózy, které se Epsteinovou doménou stávají až v posledních sbírkách. Jeho rané texty jsou spíše většího rozsahu a obecně vykazují jasnou strukturu i zápletku.

Tematicky prokazuje široký záběr, a ačkoli je jedním ze stěžejních motivů mytická cesta za dosažením určitého cíle, tato cesta je pokaždé jiná. Toto opětovné zkoumání reality a pokus o nový pohled na krajinu života dodává jeho dílu poetickou přitažlivost.

Autorovo stylové zařazení, jak jsme výše viděli, není jednoduché, neboť Epstein je v každé sbírce někým jiným. Přesněji řečeno je Epstein vším, je zároveň postmodernistou, symbolistou, pisatelem filozoficko-poetických textů i minimalistou. Co se týče dvou posledně zmíněných typů textu, vyžaduje náš autor po čtenáři absolutní spolupráci, odmítá mu usnadňovat život, což je na jedné straně velmi nekonzumní přístup k literatuře jako takové, na straně druhé se tím odsuzuje k trestu nepochopitelnosti. Jeho kratičká črta o útrapách spisovatele – *A znovu příběh o spisovateli, který si vpíchl inkoust do žil, aby napsal skvělé dílo, a o čtenáři, kterému je celý tento příběh ukradený.*⁶¹¹ – naše tvrzení jen dosvědčuje.

⁶¹¹ *Malachat ha-empatia* (מלאכת האמפתיה, Empatické úsilí), אין דרום, s. 173.

3.5. Srovnání

3.5.1. Úvod

Po detailním představení povídkového díla našich čtyř autorů přistupme nyní k jejich vzájemnému srovnání a pokusme se zodpovědět otázky nastavené v úvodu naší práce: jakým způsobem naši autoři pracují se současným jazykem a do jaké míry se v jejich díle odráží jejich odlišný původ – jak již bylo výše několikrát řečeno, dva z námi zvolených spisovatelů se narodili v bývalém Sovětském svazu a do Izraele se přistěhovali v poměrně raném věku. Bude nás tedy zajímat například i to, jakým způsobem do literární fikce vstupuje autorský subjekt.

Dalším kritériem je srovnání tematického záběru a prozkoumání, do jaké míry a zda vůbec má na dílo našich autorů vliv fakt, že jde o odlišná pohlaví. V neposlední řadě se soustředíme na charakteristiku témat a motivů, jež jsou příznačné pro moderní izraelskou povídku. Pokusíme se zodpovědět i otázku, zda je možné tvorbu daných autorů tímto titulem označit, anebo jsou jejich texty čistě univerzální povahy.

Začněme formálním vymezením díla našich autorů, tedy povídkou. Všichni čtyři spisovatelé se věnují povídkové tvorbě, při bližším zkoumání ale vidíme nápadné rozdíly v praktickém zpracování tohoto literárního útvaru. Alona Kimchi ve své povídkové tvorbě dává přednost delším, silně realistickým textům.⁶¹² Mají ucelenou strukturu, jsou pevně ohraničené uvedením do děje a jeho vyvrcholením. Orly Castel-Bloom se pohybuje na pomezí mezi delším a kratším útvarem, i když z obecného srovnání její povídkové tvorby vyplývá, že upřednostňuje texty krátké.⁶¹³ I její dílo je, až na výjimky, realistické, i když silně extremizované, kritické, parodické, satirické a ironické.

Tvorba Etgara Kereta, který je některými literárními kritiky označován za následovníka zmíněné Orly Castel-Bloom hlavně co do povahy textů a způsobu práce s jazykem, a Alexe Epsteina spadá do zvláštní kategorie povídky definované jako *sipur kcarcar* (סיפור קצרצר),⁶¹⁴ tedy volně přeloženo „kratičká povídka“. Někteří literární kritici ve snaze určitěji vymežit tento útvar, jenž je v krajním případě omezen na jedinou větu, používají označení klip. Zatímco některé Keretovy povídky skutečně vyvolávají pocit rychle se střídajících kompaktních obrazů, Epsteinovy naopak budí dojem črty, která stále čeká

⁶¹² Realistickým textem zde rozumíme text, který věrně zachycuje společnost, zobrazuje běžný život a hrdina v jeho rámci prochází určitým vývojem.

⁶¹³ Průměrná standardní délka je cca pět stran.

⁶¹⁴ Hebrejský výraz pro povídku je *sipur kcarcar* (סיפור קצר) doslova „krátký příběh“, zdvojení skupiny konsonantů u termínu *sipur kcarcar* (סיפור קצרצר) má v hebrejštině zpravidla diminutivní význam.

na své dokončení. Jeho zápletky je někdy velmi složité zachytit, spíše jde o jakési nahodilé řazení událostí mající mezi sebou velmi jemnou až neznatelnou souvislost.

Texty našich autorů jsou tedy rozmanité, u Kimchi najdeme hlavně realismus protkaný ironií a sebeironií jejích hrdinů, Castel-Bloom si v tomto s Kimchi nezádá, její dílo ovšem vykazuje i prvky silné kritiky společnosti, satiry a parodie.⁶¹⁵ Zásadní rozdíl zde spočívá v délce textů, Kimchi nechává svého hrdinu dozrávat, vyvíjet se či znovu a znovu přezkoumávat svá původní rozhodnutí. Castel-Bloom, vzhledem ke krátkosti svých povídek, podává tento vývoj zhuštěně, v náznacích anebo pojednává pouze ty nejdůležitější milníky. Texty Orly Castel-Bloom tedy ve srovnání s těmi Kimchinými působí mnohem fragmentárněji.

Obdobně lze charakterizovat i dílo Etgara Kereta. Jeho doménou jsou taktéž relativně krátké texty představující omezený časový úsek ze života hrdiny či specifický problém. Čtenář se tak seznamuje pouze s detaily nezbytnými pro pochopení zápletky a širší rámec hrdinova života mu většinou zůstává utajen.

Alex Epstein je v naší skupince výjimečný, a to nejen maximální krátkostí velkého množství svých próz, ale i jejich strukturou. Jeho texty mnohdy připomínají spíše skici, barvitě vyjádření pocitu či prchavého okamžiku.

⁶¹⁵ Autorčiny „pokřivené“ práce jsou primárně alegoriemi na izraelský zkažený svět. BARTANA, Orcion. היכן אנו? *Moznajim*. 1992, June–July, s. 18.

3.5.2. Etgar Keret a Orly Castel-Bloom

Zastavme se nyní u podrobnějšího srovnání těchto dvou autorů, kteří, jak již bylo výše několikrát řečeno, mají mnoho společného. Začneme tím, že oba autoři jsou řazeni do proudu postmoderní literatury, oba jsou mistry krátké formy, s delšími útvary mají potíže. Jejich texty popisují světy značně vzdálené od reality, ale i světy naprosto reálné. Oba patří (sem je ovšem možné zařadit všechny naše autory) do literární generace, která ještě nebyla zcela popsána a charakterizována. Avraham Balaban ji nazval *ha-gal ha-acher*, „jinou vlnou“, Josef Oren zvolil označení *new voices*;⁶¹⁶ nakolik budou tato pojmenování nakonec badateli přijata a užívána, se dosud s jistotou nedá říci. Orly Castel-Bloom bývá řazena ke skupině autorů alternativně nazývaných jako postmodernističtí či urbanističtí užívající *lean language*. Další užívaná pojmenování jsou *Šenkin group* – v devadesátých letech reprezentovala telavivská ulička Šenkin nový urbanismus – anebo *mekomonim styl*, což je způsob psaní charakteristický pro „místní listy“ (hebr. *mekomonim*, מקומונים), jimž v osmdesátých letech mediální revoluce připsala zásadní význam, hlavně v Tel Avivu a v Jeruzalémě, kde byly tyto listy přílohami velkých deníků.⁶¹⁷

Dalším společným bodem je specifický jazyk, tzv. *safa raza* čili úsporná řeč,⁶¹⁸ který oba naši autoři užívají. Je třeba se však zastavit u drobných rozdílů ve způsobu nakládání s tímto typem literárního jazyka. V případě Orly Castel-Bloom se dá říci, že inklinuje spíše k vyjádření neutrálnímu, čímž dociluje pravého opaku – zdánlivě povrchní líčení tak získává na hloubce a významu. To ovšem neznamená, že Castel-Bloom nepracuje s emotivně zabarveným výrazivem, ať již jde o vulgarismy, pokleslejší formy hebrejštiny či barvitě popis. Jde spíše o celkové vyznění textu, který je jak odtazitý, někdy až sterilní, tak přitažlivý a čtivý. Castel-Bloom, stejně jako Keret, nestaví formu nad obsah, nicméně v užívání úsporné řeči je poněkud extremističtější než Keret. Do textů často vkládá slovní hříčky, jež nemají pro samotný příběh význam, zapracovává cizojazyčné výrazy, ať již v hebrejském přepise, anebo v jejich originální formě, což může být a na některých místech

⁶¹⁶ Viz s. 32.

⁶¹⁷ Taub, המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל, s. 20.

⁶¹⁸ Autoři píšící úsporným jazykem, což je podle Tauba generace šestidenní války, vytváří své hrdiny *bez potřeby užívat soukromé k potřebám veřejného [...] také jsou odtrženi od kolektivních zdrojů optimismu, naděje a pocitu pořádku. Jedinec, který se objevuje v literatuře úsporného jazyka, to nemá při řešení svých rozhodování usnadněné. Otázka, co je správné, co je dobré udělat a kdo má pravdu, se znovu a znovu vrací v pracích Etgara Kereta, Orly Castel-Bloom, Ofry Reisenfeld, Uzi Weila, Gafi Amir a dalších. Vyjadřují ji již volbou jazyka, který je naším jazykem, nevědí více, než víme my [...] Krásný elegantní jazyk předchozí generace se nehodí pro popis světa, ve kterém je méně slávy, krásy a dokonalosti.* Taub, המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל, s. 153–154.

skutečně je značně rušivé. Etgar Keret naproti tomu slova pečlivě odměřuje a používá je pouze pro sdělení příběhu, formální stránka pouze obsah dokresluje, nikoli přehlušuje.

Realita popisovaná v dílech Orly Castel-Bloom a Etgara Kereta se může zdát nahodilá, v zásadě však jde o její nejvěrnější popis, naši autoři totiž nevytváří nějakou umělou skutečnost, pouze popisují tu, která fakticky existuje. Uvedme například povídku Orly Castel-Bloom *Ha-iša še-jalda teomim ve-asta bušot* (האשה שילדה תאומים ועשתה בושות), Žena, která porodila dvojčata a dělala ostudu,⁶¹⁹ kde by po počátečním ženině odporu vůči jménům, která vybral její manžel, čtenář očekával, že v něm vytrvá až do konce. Ona však nakonec bez protestů souhlasí s původně zamítnutým manželovým názorem.

Oba naši autoři také užívají slangových výrazů, obecně se dá říci, že Keret v nepoměrně větší míře. I proto se jeho texty blíží mnohem více žité realitě. Ve volbě jazykových prostředků preferuje Etgar Keret civilnější způsob vyjádření, zatímco jazyk Orly Castel-Bloom, ač jednoduchý, je mnohem literárnějšího typu. Rozdíl spočívá hlavně v podání: zatímco keretovská řeč se značně blíží typu záznamu jazyka mluveného, řeč Orly Castel-Bloom působí na mnoha místech až uměle, nejen proto, že často užívá cizojazyčných výrazů, ať již v přepise do hebrejské abecedy či v originálním znění, ale hlavně proto, že se soustředí na slovní hříčky působící někdy až samoučelně.

Orly Castel-Bloom označila v devadesátých letech většina kritiků za existenciální autorku. Dan Miron definoval její jazyk jako *tin-like*, tedy jako jazyk, který se nesnaží být mimetický či expresivní, ale soustřeďuje se na vlastní mechanismus, klišé kvalitu, na fakt, že už nevyjadřuje hloubku či emoci. Miron označuje její povídky za *surovou parodii na klíčovitou touhu po významu*. Autorka podle něj odmítá *iluzi hloubky v jazyce, kultuře, lidské zkušenosti, soukromí lidské duše, ve společnosti, tradici a minulosti*.⁶²⁰

I zápletky obou našich spisovatelů jsou postaveny na stejných principech – nejmarkantnější je paradox, ten je pro oba naše autory příznačnou technikou. Velké množství jejich povídek ústí v závěr vzhledem k celému textu značně nečekaný, ať již jde o absenci předpokládané akce (příklad jsme uvedli výše), či o nelogický zvrát. V mnoha textech k „akci“ sice dochází – nemusí být nutně v úvodní expozici a často jich bývá v rámci dané povídky hned několik – mnohdy je však její výsledek naprosto mizivý anebo vůbec nevede k žádnému řešení hrdinova problému či složité životní situace. Stejně jako v případě paradoxu tedy tato „přelomová“ skutečnost jen prohlubuje původně nastavenou emocionální úroveň textu.

⁶¹⁹ Castel-Bloom, סיפורים בלתי-רצוניים, s. 57–62.

⁶²⁰ MIRON, Dan. משהו על ארלי קסטל-בלום. *Al ha-mišmar*. 1989, 16. 8., s. 17.

Hrdina ztracený v „nepřátelském“ světě je charakteristický jak pro Etgara Kereta, tak pro Orly Castel-Bloom. Společné oběma autorům je opuštěnost hlavního hrdiny či hrdinů, komunikační neschopnost a omezenost při navazování mezilidských vztahů. Tato vágní charakteristika platí pro oba naše autory, nicméně v detailech se opět pojetí hrdiny liší. Keretovi hrdinové jsou „osobnostmi“, vykazují běžné charakteristiky – mají jméno, určitý názor či pohled na svět. Extrémní polohu Orly Castel-Bloom představuje hrdina bezejmenný oplývající skrovnými povahovými rysy či společenským zařazením. V tomto případě je keretovský hrdina mnohem „lidštější“ a „opravdovější“ a čtenář se s ním snadno identifikuje, zatímco hrdina Orly Castel-Bloom působí odtažitě až odtrženě od reálného světa. To mu ovšem dodává jistou mysteriózní auru, takže se paradoxně stává pro čtenáře velmi přitažlivým. Dalším rozměrem této metody je univerzálnost, tedy právě proto, že je hlavní hrdina charakterizován velmi neurčitě jako např. *jedna žena* a podobně, může jím být prakticky kdokoli, proto je ve výsledku mnohem snazší vžít se do „hrdinovy kůže“. Ne všechny postavy Orly Castel-Bloom jsou ovšem takto blíže nespecifikovány, v převážné části jejich textů je tomu právě naopak.

V povídkách, v nichž jsou místo, čas děje i hrdina reální, se texty Orly Castel-Bloom a Etgara Kereta, až na výše stanovené rozdíly, zvolenými literárními prostředky velmi podobají. Keretovi hrdinové pocházející z onoho světa či mající nadpřirozenou povahu vystupují v autorových textech relativně často. U Orly Castel-Bloom se tento typ hrdinů objevuje mizivě, takže nemáme příliš mnoho materiálu pro srovnání. Jediný markantní rozdíl v tomto typu textů spočívá v tom, že Keretův fantastický svět působí „reálně“ – většinou má všechny atributy jako svět skutečný, pouze v něm vystupují nadpřirozené či nepřirozené bytosti. Trpaslíci tak pijí s hlavním hrdinou pivo a zastřelený voják Kochi dál hovoří se svými přáteli, jako by byl stále naživu. Jde tedy o průnik fantaskna do reality. I u Orly Castel-Bloom najdeme texty vykazující prvky sci-fi, například v povídce *Jeled pele (Zázračné dítě)*,⁶²¹ v níž známý novinář podstupuje plastickou operaci, poté co ale zjistí, že má tvář dítěte, se chce vrátit zpět na kliniku, ale ani on ani taxikář, který jej před ní vyzvedl, ji nejsou schopni najít, až taxikář usoudí, že se novinář určitě octl na vesmírné lodi, jež „poletuje“ po okolí; anebo se najednou dozvídáme fantastickou skutečnost, jako v případě povídky *Ha-rasar ve-ha-poenta (Praporčík a pointa)*.⁶²² Zde po zcela reálném úvodu následuje fantastický zvrat, když se dozvíme, že je praporčík potomkem kyklopa, kterého neporodila žena, prostě *se stal*.

Oba autoři také preferují odlišné typy hlavního hrdiny. Zatímco u Kereta často vystupuje mladý nezadaný muž, dítě či dospívající chlapec (ženská hrdinka se u tohoto autora

⁶²¹ Castel-Bloom, סביבה עויינת, s. 111–128.

⁶²² Castel-Bloom, רדיקלים הופשיים, s. 68–75.

vyskytuje mizivě a většinou pouze jen v těch textech, které jsou podávány v er-formě) líčící svůj příběh v ich-formě, castelbloomovským hrdinou může být muž i žena, er-forma se střídá s ich-formou, nad níž dokonce mírně převažuje. Keret tedy tenduje k užívání první osoby, Castel-Bloom zase dává přednost osobě třetí.

Orly Castel-Bloom do hlavní role obsazuje opětovaně novináře či spisovatele, Keret má zase zálibu v živých-mrtvých. Jeho svět je drsný a syrový, nechybí v něm násilí ani krutost blízkovýchodní reality, jeho hrdinové se řadí do společenské kategorie „outsider“, ze které se snaží vymanit či prchají do jiné reality, aby nemuseli bojovat s tou, kterou právě žijí. I castel-bloomovský svět je temný a místy zcela převrácený. Postavy v něm žijící usilují o nápravu narušených pořádků, ať již je toto narušení jejich subjektivním pocitem, či nikoli.

Naši autoři také do určité míry opomíjejí přesné místo či čas děje. V časové rovině se jedná především o představení dvou vzájemně si odporujících událostí, které se odehrávají ve stejné době či jde o čas blíže neurčený. U obou autorů najdeme povídky s přesnou orientací v čase, události střídající se v chronologickém sledu, ale i retrospektivní texty anebo míšení časových rovin. Nutno podotknout, že jak Keret, tak Orly Castel-Bloom preferují současnost, zápletky se tedy odehrávají v rámci moderní historie. Místo děje bývá prostorově vymezeno, nemusí se jednat o konkrétní stát, město apod. Většinou je obecně určeno a blíže nemusí být nutně specifikováno.

Odpověď na otázku, zda naši autoři umísťují zápletky spíše do zahraničí anebo do Izraele, není jednoznačná, ani u jednoho z nich nepřevažuje tendence orientovat se na jednu ze zmíněných lokalit. Jedná-li se o specifická témata spojená se státem Izrael jako například armáda či teroristické útoky, v mnoha případech ani není třeba přesné místo děje udávat, i když jak Keret, tak Orly Castel-Bloom tak až na výjimky činí.

Tematický záběr se u obou našich autorů mírně liší. Castel-Bloom se často vrací k námětům jako smrt, nemoc či rozklad. I u Kereta je téma smrti velmi časté, opět je však třeba povšimnout si drobných rozdílů. Keret se většinou věnuje námětu smrti v rámci armády či současného izraelsko-palestinského konfliktu. Jen v malém množství povídek nenastává smrt následkem jednoho z výše jmenovaných témat. U Orly Castel-Bloom není, až na mizivé výjimky, smrt spojena ani se službou v armádě, ani se současnou blízkovýchodní realitou. Smrt je u Castel-Bloom navíc vždy opředena jakýmsi mystériem, keretovská je drsná a obnažená, popřípadě fantastická. V těchto povídkách je obsažena zřejmá kritika společenských poměrů a snaha o vystižení značně „vyšinutého“ chápání toho „druhého“, obzvláště tam, kde je v centru střet izraelské reality s tou palestinskou. U Castel-Bloom jde spíše o smrt jako „přelomové“ řešení či únik z nastalé situace. Opět je třeba zdůraznit, že

tento postulát neplatí pro všechny autorčiny texty, i castelbloomovská smrt může být násilným přetržením nitě života.

Sionismus a ideologie se objevují hlavně v díle Orly Castel-Bloom, u Kereta se s ideologií setkáme zřídka, a to pouze v těch textech, které pojednávají o armádě či konfliktu. V případě Castel-Bloom se kritika v názoru na její politickou či apolitickou orientaci značně liší. Z jejích textů ale bezpochyby vyznívá negativní hodnocení společenských poměrů a politického uspořádání, obhajobu současného či bývalého uspořádání (sionismus a jeho ideologie) bychom u ní jen těžko hledali. Kritika společnosti je patrná i v Keretových povídkách. Opět jde převážně o ty, které se zabývají stávající situací na Blízkém východě či povinnou vojenskou službou. V nepoměrně menší míře ji však najdeme i v textech s odlišnou tematikou.

Osamělost, ztráta komunikace či obtíže při jejím navazování patří k dalším velkým tématům, které naši autoři zhusta zpracovávají. Dokonce se dá říci, že tento námět je pro jejich díla charakteristický a lze jej nalézt téměř ve všech jejich krátkých prózách. U Kereta jde jednoznačně o mužský pohled na svět, což se projevuje v těch povídkách, v nichž vystupuje dospívající či dospělý hrdina řešící nějaký milostný problém. Jak jsme již výše poznamenali, ženská hrdinka v hlavní roli líčící příběh svými očima je v keretovském světě spíše výjimečná. Mužský element zde tedy nesporně převažuje. U Orly Castel-Bloom to takto jednoznačné není. Předně nabývá castelbloomovský hrdina jak ženské, tak mužské podoby, takže jsou zastoupeny oba prvky. Ženská hrdinka je navíc v některých povídkách záměrně bagatelizována, čímž je její význam značně minimalizován. V tomto lze spatřovat kontribuci ženské autorky, a to v jisté ironii a kritičnosti mužského pojmání světa, který ženy někdy přehlíží či jim upírá rovnocenné postavení. Jiné autorčiny hrdinky ovšem představují sebevědomé ženy jdoucí tvrdě za svým cílem či ženy řešící běžné i méně běžné životní situace. Toto vymezení se ovšem týká i castelbloomovských mužských hrdinů.

Náboženství se oba naši autoři věnují mizivě. Většinou jde o drobné poznámky či narážky v textech. Povídek, jejichž zápletky se věnuje otázce či kritice náboženství, je u obou skutečně nepatrné množství. U Castel-Bloom je otázka náboženství spojena s tázáním se po vlastní identitě a se sarkasmem či satirou mající kritický podtext. U Kereta jde spíše o univerzální rozměr náboženství, Boží existence a tázání se po jejím smyslu.

Holocaust je stejně jako národní či náboženská identita nedílnou součástí izraelské reality. Jak Keret, tak Castel-Bloom ovšem tomuto tragickému období světových dějin příliš pozornosti nevěnují, stejně jako u výše zmíněného náboženství se skutečně u obou jedná o dva tři texty či drobné narážky v rámci povídek s naprosto odlišnou zápletkou. V případě

Orly Castel-Bloom to vzhledem k rodinné historii není až tak překvapující, Keretovi rodiče ale mají s tímto traumatem osobní zkušenost. Možná proto jsou obě jeho povídky s daným námětem líčeny prizmatem dětského hrdiny a představují osobní konfrontaci s tímto palčivým obdobím historie.

Texty obou našich autorů jsou také často a právem přirovnávány k videoklipu – obraz střídá obraz v relativně rychlém tempu, v jediném momentě dochází k obrovskému množství událostí, fantaskní svět se setkává s reálným. Vzhledem k užitému jazyku jejich povídky skutečně silně připomínají krátký film, důraz je kladen na přesné uspořádání věcí a událostí, byť jsou jakkoli ireálné. Všechny tyto charakteristické rysy zvyšují přitažlivost jejich tvorby, relativní krátkost povídek je současně čtenářsky přijatelnou formou. I proto se oba autoři stali vzorem pro mnoho současných izraelských spisovatelů.

3.5.3. Orly Castel-Bloom a Alona Kimchi

Při srovnávání díla Orly Castel-Bloom a Alony Kimchi se zaměříme hlavně na otázku, do jaké míry se tyto autorky zabývají výhradně ženskými náměty. Dalším kritériem bude posouzení, zda se v díle té které spisovatelky vyskytují jednoznačné prvky poukazující na její původ. Tedy zda naše autorky inklinují spíše k líčení prostředí, v němž se narodily (v případě Alony Kimchi jde i o rané dětství), anebo nikoli. Toto srovnání je poněkud nevyrovnané vzhledem k faktu, že Kimchi doposud napsala pouze jedinou povídkovou sbírku, jež čítá pět relativně dlouhých textů. Nicméně i ta poskytuje dostatečné množství materiálu pro vzájemné porovnání a vypíchnutí rozdílů či shod v díle obou autorek.

Vzhledem k tomu, že jde o dvě ženy, je nasnadě otázka, jakým způsobem se v jejich díle odráží právě gender. U Alony Kimchi se dá jednoznačně říci, že převažuje ženský hrdina, i když je jednou z hlavních postav její povídkové sbírky muž, jedná se typově o model typicky femininního chování. I tematicky se Kimchi zaměřuje na specificky ženské okruhy, což se o Orly Castel-Bloom říci nedá. Ženy a jejich specifické problémy ve své tvorbě ale Castel-Bloom neignoruje, fakt, že je často staví do inferiorní pozice, lze vnímat jako kritiku postavení ženy ve společnosti.⁶²³

Hrdina Alony Kimchi se tedy od toho castelbloomovského liší hlavně tím, že své bolesti a životní nezdary prociťuje a také je hlasitě vyjadřuje, svá trápení křičí do světa a neschovává se za bezobsažné fráze. Problematická situace Kimchiných postav je navíc v závěrečné katarzi příběhu buď vyřešená, anebo je její rozuzlení alespoň naznačeno. Dochází tedy k jistému smíření hrdiny se sebou samým a celkové vyznění je pozitivní. Orly Castel-Bloom nechává často aktéry svých příběhů trpět a nedovoluje jim vymanit se z beznaděje a zoufalství. Opět podotýkáme, že se toto vymezení netýká všech autorčiných textů. Gadi Taub výstižně podotýká, že se *Orly Castel-Bloom* [...] *zabývá spíše strachem a nedostatkem sebevědomí, které vytváří nová doba. Zajímá se o otázku, co se děje s člověkem v realitě, v níž jsou všechny možnosti jejího představení nespolehlivé.*⁶²⁴

⁶²³ Uvedme kupříkladu námět neodlučně spjatý s moderní dobou a módními trendy, jímž není nic jiného než téma diet a vzhledu. Tuto látku zpracovávají obě naše autorky, i když každá z nich v textu akcentuje jinou stránku věci. Kimchi si ve své povídce *Širat balahut o ha-gmila ha-lo memumešet šel Mor Alkabec* (Hororová báseň aneb nepodařené vyléčení Mor Alkabec, אגני אנסטטיה, s. 182–235) zvolila civilizační chorobu dnešní doby, a to bulimii, která hlavní hrdinku dovádí téměř k šílenství. Hrdinka Orly Castel-Bloom v povídce *Misderon car* (Úzká chodba, סביבה עויינת, s. 49–54) svým chováním naopak ruší život ostatních lidí. I celkové vyznění se značně liší. Hlavní postava Alony Kimchi je lapená v síti společenských konvencí a vlastní obsese, ze které se snaží vymanit, leč bezúspěšně. Celý text nadto působí velmi emotivně. Castelbloomovská hrdinka nejenže téměř bez emocí líčí svůj způsob života, ale také na něm nehodlá nic měnit.

⁶²⁴ Taub, המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל, s. 68.

Kimchini hrdinové jsou detailně popsáni, mají jméno, určité charakterové vlastnosti, žijí v určitém čase a na určitém místě. V rámci textu se navíc vyvíjejí a procházejí výraznými změnami. U Castel-Bloom jsme již viděli, že spíše inklinuje k hrdinovi anonymnímu či o něm alespoň poskytuje minimum informací.

Skutečnost, že jde o ženské autorky, nastoluje otázku feminismu. Jak jsme již výše podotkli, Orly Castel-Bloom bývá často označována za feministickou autorku, i když ona sama se za ni nepovažuje. Její dílo se nepochybně věnuje postavení ženy ve společnosti, ženu v mnoha textech – například v povídce *Misderon car* (Úzká chodba), kde vystupuje sebevědomá ženská hrdinka, či v *Passive agressive* (Passive agressive), kde jsou hlavními hrdinkami dvě cílevědomé prodavačky apod. – vykresluje jako silnou, nezávislou osobnost, která si jde mnohdy dosti tvrdě za svým cílem. V mnoha dalších textech ženu ale popisuje jako naprosto marginální osobu ztracenou v mužském světě. Tuto polohu extremizuje například i tím, že ženská hrdinka nemá jméno, svá rozhodnutí dělá nahodile a je silně submisivní.

Pokud bychom měli Orly Castel-Bloom takto kategorizovat, klonili bychom se spíše k označení antifeministická autorka či autorka feministickou literaturu parodující. Castel-Bloom totiž ve svých textech neprotestuje proti mužskému pojetí světa, její ženská hrdinka jedná podle jeho pravidel. Faktem je, že v tomto způsobu pojmání ženských hrdinek je možné spatřovat skrytou kritiku a tím i přitakat těm literárním kritikům a badatelům, kteří Castel-Bloom po bok feministických autorek řadí.⁶²⁵

Kimchi sice řeší typicky ženská témata, nevyhýbá se ani homosexualitě, nicméně v jejích textech nelze spatřovat žádné záporné hodnocení maskulinního světa či ohrazování se proti „falocentrickému“ pojetí skutečnosti. Z tohoto důvodu bychom označení „feministická autorka“ naprosto vyloučili.

Ani ve volbách zápletky se Alona Kimchi neodchyluje od reálné povahy svých textů. U Orly Castel-Bloom se často setkáme se zápletkou realistickou, fantastickou či kombinací obojího. Nežřídka narazíme i na takovou zápletku, kterou je těžko rozložit na příčinu a důsledek, mnoho jejích povídek nemá žádná pravidla, zápletky nicméně stále sleduje určitou linii. V závěrečné katarzi často nedochází k rozuzlení či vyřešení nastalé situace. Mnohdy je zakončení zcela banálního rázu a jen zvyšuje dojem črty. Kimchiny texty naproti tomu mapují

⁶²⁵ Výchozím bodem je nám definice feminismu, jak ji uvádí Slovník novější literární teorie, v němž je pod heslem „Ženské psaní“ (*franc. écriture féminine*), pojem rozvíjený především v kontextu feminismu vyznačuje druh literárního rukopisu (psaní), jenž se svým důrazem na myšlení vnitřní rozpornosti, non-binaritu (viz binární protiklady), heterogenitu a tělesné situovanosti subjektu, textu a konceptuálního aparátu pokouší být alternativním, případně subverzivním projevem vůči dominantní kulturní praxi logocentrismu a falocentrismu.“ Müller; Šidák, Slovník novější literární teorie, s. 593–594.

delší výsek hrdinova života, zápletka bývá nekomplikovaná a do hloubky propracovaná. Fantaskno ani nadpřirozené bytosti v jejích povídkách nenajdeme.

Jazykové prostředky Orly Castel-Bloom jsme již výše pojednali. Alona Kimchi nepatří k následovníkům trendu *safa raza* (úsporná řeč), používá bohatý civilní jazyk hojně prokládaný slangem, nejrůznějšími koloritními výrazy převzatými z ruštiny, jidiš, angličtiny a dalších cizích jazyků, gramatické hybridy nevyjímaje. Autorka navíc užívá ich-formu, což emotivnost textu ještě zvyšuje.

Nekonzistentnost přepisů cizojazyčných výrazů je doménou Orly Castel-Bloom, v menší míře se vyskytuje i u Kimchi. Jak jsme již výše podotkli, obě autorky tímto způsobem zvyšují plastičnost textu. U Kimchi se dá sledovat jistá logika – uvede-li název nějakého místa v originální formě, pak jej již užívá v hebrejském přepise. Obdobně tomu je u citovaných písňových textů, okamžitý dojem a vtaženost do děje se tedy zvyšují právě tím, že čtenář vizuálně „nezápasí“ s textem psaným latinkou, a hebrejský originál mu dál bez vyrušení plyne před očima.

U Castel-Bloom je pořadí a volba způsobu záznamu cizích slov spíše nahodilá. To je samozřejmě silně zakořeněno v moderní hebrejštině a jejích specifických problémech, se kterými se tento relativně mladý jazyk stále potýká. Neustálený přepis cizích slov a jmen k nim patří. Akademie pro hebrejský jazyk sice stanovila určitá pravidla,⁶²⁶ v praxi se nicméně setkáváme s nejrůznějšími variantami jednoho a téhož slova.

I v nakládání s místem a časem se obě autorky drobně odlišují. Povídky Alony Kimchi se odehrávají vždy na určitém místě (většinou ve městě) a v určité době. Kimchi ne vždy dané město jmenuje, uvádí ale například názvy čtvrtí, ulic či jiných městských lokalit, čtenář znalý realii si tedy sám dovodí, o jaké místo se jedná.

Pro značnou část textů Orly Castel-Bloom je charakteristické naprosté bezčasí, čas je v některých povídkách dekomponován protikladným určením, například za jasného dne spadnou hrdince jednoho z autorčiných příběhů klíče do louže a podobně. Místo děje, jak jsme již poznamenali, je v mnoha případech město, specifikované či bezejmenné. Může jít i o fiktivní místo, v každém případě je ale blíže určené, byť vágně – les, olivový háj či příroda.

Zastavme se ještě u otázky, zda se v textech našich autorek nějakým způsobem odráží jejich původ. Pronikání autorského subjektu do díla Alony Kimchi je relativně silné, z pěti povídek její sbírky *Ani Anastasia* (Já, Anastázie) se objevuje v *Likuj jareach* (Zatmění

⁶²⁶ Dobrým příkladem je přepis n. loc. Turecko, v hebrejštině *Turkia* – podle akademie by mělo v cizích slovech dostat přednost ט (tet) před ת (tav) a ק (kuf) před כ (kaf), nicméně se setkáváme jak se správnou variantou טורקיה, tak s תורקיה, תורכיה, nebo dokonce s תורכיה.

měsíce) a v paralelním textu publikovaném v sobotní příloze listu *Jediot achronot* pod titulem *Ha-rakevet le-Vina* (Vlak do Vídně). Jistou subjektivizaci, tedy autorčinu interpretaci světa, můžeme vidět i v povídce *Jomanej Berlin* (Berlínské deníky). První dva texty líčí příběh malé holčičky emigrující s celou rodinou do Izraele. Objevuje se zde tedy téma přistěhovalectví a seznamování s novou zemí, jazykem a kulturou, což Kimchi prožila na vlastní kůži. Na otázku, zda jde o autobiografický příběh, Kimchi odpovídá záporně, prioritou zde tedy nebyl vlastní životopis autorky, nicméně je zřejmé, že inspiraci čerpala ze zkušenosti.

V případě Orly Castel-Bloom je tato identifikace složitější. V jejím díle najdeme nepřeborné množství textů, které se odehrávají ve velkém městě, popřípadě jednoznačně v Tel Avivu, kde se autorka narodila a žije dodnes. Obecně se nedá říci, že by preferovala místo děje v Izraeli anebo v zahraničí či dokonce na místě neexistujícím. K Izraeli se vztahuje kriticky, ať již jde o lokál,⁶²⁷ současnou politickou situaci,⁶²⁸ či identitu.⁶²⁹ Neoddiskutovatelným faktem je, že její postavy, jsou-li reálné a jejich národnost je specifikována, jsou Izraelci. Určitou autorskou sebeprojekci lze spatřovat v těch povídkách, kde vystupuje jako hlavní hrdina spisovatel, například v povídce *Elef šekel le-sipur* (אֵלֶף שֶׁקֶל לְסִיפּוּר, Tisíc šekelů za příběh) se hlavní hrdinka zoufale hledající práci jmenuje Orly a sama sebe označuje za „trosku“. Další životopisné údaje se objevují ve formě nejrůznějších poznámek, například v povídce *Omi pe šorl* (Má matka je v práci), kde hlavní hrdinka podotýká, že jsou její rodiče z Káhiry. I zaujatost vkládáním cizích slov či celých frází pochází pravděpodobně ze skutečnosti, že autorka až do svých tří let mluvila pouze francouzsky, kombinace hebrejštiny a cizího jazyka jí tedy není cizí. Toto ozvláštnění textu však částečně souvisí i s její zaujatostí jazykem jako takovým včetně kritického důrazu na hojně přebírání cizojazyčných slov, jež je pro moderní mluvenou hebrejštinu typické.

Co se volby témat týče, mají Kimchi a Castel-Bloom několik společných námětů. Prvním jsou mezilidské vztahy. Kimchi, na rozdíl od Castel-Bloom, líčí události z pozice ženy, citlivě a empaticky, i když nikoli bez notné dávky sarkasmu. Orly Castel-Bloom naproti tomu zůstává v banální rovině vyprávění, a to i bez ohledu na dramatickост textu. Obě autorky se nevyhýbají ani otázce identity a náboženské příslušnosti. Holocaust zmiňují mizivě, pouze v narážkách či ironických poznámkách hrdinů.

⁶²⁷ Viz např. povídku *Ha-makom hachi mechoar be-Jisrael* (הַמְּקוֹם הַכִּי מְכוּעָר בִּישְׂרָאֵל, Nejošklivější místo v Izraeli), עם אורז לא מתוכחים, s. 187.

⁶²⁸ Viz např. povídky *Mašrokiot* (מְשֻׁרְקִיּוֹת, Píšťalky), רדיקלים חופשיים, s. 7–12; Castel-Bloom, עם אורז לא מתוכחים, s. 215–222 (V češtině vyšla v překladu Hany Ulmanové. CASTEL-BLOOM, Orly. Píšťalky. In *HOST*. Brno: 2004, 09, s. 68–69) a *Subjudicia* (Subjudice), רדיקלים חופשיים, s. 129–135.

⁶²⁹ Např. povídka *Mekupelet* (מְקוּפֵּלֵת, Stočená do klubíčka), סביבה עויינת, s. 21–26.

Výrazněji pojednané téma přistěholectví či homosexuality u Orly Castel-Bloom nenajdeme. Prvně jmenovaná skutečnost budí v našem případě pozornost. Je zřejmé, že Aloně Kimchi je tento námět nesrovnatelně bližší, pravděpodobně právě proto, že jde o osobní zkušenost.⁶³⁰ Kimchi současně všechny své texty umisťuje do Izraele, v čemž lze jednoznačně spatřovat ztotožnění se s novou domovinou.

⁶³⁰ Přistěholectví a snaha o sžití se s novou zemí je hlavní dějovou linií i jejího posledního románu *Viktor a Máša*.

3.5.4. Alona Kimchi a Alex Epstein

Ve srovnání díla Alony Kimchi a Alexe Epsteina se znovu zaměříme hlavně na užitý jazyk a, protože jde o autory, kteří se v Izraeli nenarodili, na téma přistěhovalectví i na specifické místo děje. Opět se pokusíme vymezit, zda je z jejich textů patrné, že nejsou rodilými Izraelci. Poukážeme i na problematiku identity, kterou oba autoři museli znovu hledat.

Kimchi pochází z ukrajinského Lvova a Epstein z ruského Leningradu, oba vyrůstali v kultuře a jazyce tehdejšího Sovětského svazu. Alona Kimchi se ke své „ruskosti“ vrací, jak sama poznamenala v rozhovoru s Gafí Amir,⁶³¹ Epstein naopak tvrdí, že svou minulost vymazal. Dobrým dokladem tohoto tvrzení je jeho kratičkový text *Metaforot zeivot šel sde teufa* (Drobné letištní metafory),⁶³² v níž vystupuje mladá žena ve svatebních šatech, již vypravěč brzy ztratí z dohledu a tak neví, *kteřou řeč se rozhodla zapomenout*. Uveďme ještě miniaturu *Masaot ktanim ha-bajta* (Drobné cesty domů),⁶³³ v níž se objevuje *telefonní seznam, ze kterého byly vytrženy stránky s mapami*. Telefonní seznam i mapy symbolizují orientaci ve společnosti i ve světě.

Ruské hrdiny a Rusko samotné najdeme v jeho textech v hojné míře, nicméně mají buďto neutrální anebo negativní charakter, což zrcadlí odraz izraelského postoje k ruským přistěhovalcům, nikoli k Rusům jako takovým. Tento jev najdeme i u Alony Kimchi, u této spisovatelky se ovšem objevuje pouze ve spojitosti s povídkou *Likuj jareach* (Zatmění měsíce) a se zážitky malé Anastázie. Kritika „ruskosti“ je zde silně subjektivně zabarvená. U Epsteina tato rovina chybí, kritika jako by pocházela zvenku.

Epsteinův hrdina je určitým způsobem charakterizován, v tom se velmi blíží Kimchi, i když délka textů obou autorů se značně liší – Epstein má tedy na popis svého hrdiny nesrovnatelně méně prostoru. V jeho pozdějších sbírkách se o hrdinovi dozvídáme jen velmi omezené množství informací. Částečně to souvisí i s maximální krátkostí autorových próz. Vzhledem k povaze Epsteinových textů jde o hrdinu v mnoha případech historického, zde autor pracuje se čtenářovým předporozuměním či, jak i sám podotýká v povídce *Tachbiv ha-astronom* (Astronomovo hobby), na něm nechává, ať si dané informace dohledá sám.⁶³⁴

S časem nakládá Epstein různě, najdeme povídky, v nichž je čas velmi přesně určen, a najdeme i takové, jejichž časová rovina je nejasná či je jejich děj zasazený do minulosti.

⁶³¹ Amir, המציאות חזקה מכל פנטוד, s. 66–70.

⁶³² Epstein, לכחול אין דרום, s. 42.

⁶³³ Epstein, לכחול אין דרום, s. 38.

⁶³⁴ Čtenáře vyzýváme, ať si pravdivost ověří sám, v googlu anebo jinak [...]. Epstein, לכחול אין דרום, s. 164–165.

I místo děje je většinou určeno, Rusko, obdobně jako Rusové, se v jeho povídkách objevuje relativně často. Na rozdíl od Kimchi, z jejichž próz se nedá jednoznačně určit, zda se jedná o spisovatelku původem z Ukrajiny, při četbě tvorby Alexe Epsteina je otázka po autorově původu více než nasnadě. Epstein se ovšem nevyhýbá ani imaginární či mytologické krajině, zahraničí anebo Izraeli. Žádné z těchto lokalit však nedává výrazně přednost.

Ani ve volbě jazykových prostředků si naši dva autoři nejsou příliš podobní. Kimchi používá bohatou a barvitou, místy až pouliční mluvu hojně prokládanou slangovými výrazy. V tomto ohledu si nezádá s rodilými Izraelci. Jedině v povídce *Likuj jareach* (Zatmění měsíce) užívá slova či věty v ruštině, ale zde je to na místě, bez ohledu na původ autorky, neboť toto výrazivo jen zvyšuje „opravdovost“ textu.

Epsteinova řeč je silně poetická, místy by se dalo dokonce hovořit i o básni v próze. Toto platí hlavně o autorových miniaturách. V jeho delších textech se setkáme s jazykem vyšším, se spisovnými formami a s vybroušeným stylem.

Zápletky Alony Kimchi, jak jsme výše poznamenali, nevybočují z realistické roviny, Alex Epstein naopak hojnou část svých krátkých próz buduje na fantastickém základě, „přepisuje“ či upravuje historická fakta a vytváří naprosto subtilní, obtížně zachytitelnou zápletku (převážně v minimalistických textech) anebo zápletku detektivní. Tematicky se vrací k několika opakujícím se motivům, ať již je to mytický svět, sny či „zapomenuté jazyky“. Nevyhýbá se ani tématům úzce spojeným se zemí izraelskou, jako je například náboženství či holocaust, dotýká se jich ale pouze okrajově. Najdeme i texty, jejichž námětem je současná politická situace v Izraeli a realita neustálých teroristických útoků. Epstein nabízí izraelský i palestinský úhel pohledu, dalo by se tedy říci, že se určitým způsobem pokouší o nestrannost a nezaujatost, což je ostatně pro jeho tvorbu typické.

Skutečnost, že se v Epsteinově díle často objevují Rusové a Rusko, jsme již zmínili. Ani Kimchi není toto téma vzdálené, i když je pojímá poněkud odlišně. V jejích textech (*Likuj jareach* (Zatmění měsíce) a *Ha-rakevet le-Vina* (Vlak do Vídně)) je Rusko popisováno jako domov, na který hlavní hrdinka nostalgicky vzpomíná a srovnává jej s novou izraelskou realitou. Je také líčeno jako kolébka kultury, jejímiž nositeli jsou i v nové domovině zas a opět Rusové. Na Izrael a hlavně na Izraelce se hlavní hrdinka dívá jako na necivilizovaný svět. Epstein se k Rusům v Izraeli vyjadřuje značně kriticky, hodnotí jejich neochotu učit se hebrejsky, absolvovat povinnou vojenskou službu či skutečnost, že přistěhovalci „kradou“ domorodcům pracovní místa. V Kimchiných textech jsou tedy Rusové v Izraeli spojením se vzpomínkami na domov, kritickou notu bychom zde jen těžko hledali. Epstein naopak trhá

veškeré vazby s otčinou a na Rusy se dívá prizmatem Izraelce, jehož jejich způsob života a chování značně iritují.

Z porovnání těchto dvou autorů, kteří se narodili v bývalém Sovětském svazu, tedy nevyplývá zcela jednoznačný závěr. V případě povídkové tvorby Alony Kimchi se dá říci, že preferuje jako místo děje Izrael, *Likuj jareach* (Zatmění měsíce) může vypovídat o autorčině původu, zrovna tak ale může jít i o naprostou fikci, za níž nestojí autorčina vlastní zkušenost. Jazyková úroveň Kimchiných povídek také spíše odpovídá „rozenému“ Izraelci, autorka totiž užívá převážně civilní jazyk plný neologismů i nejrůznějších výrazů převzatých z arabštiny, ruštiny či jidiš, čímž se vyznačuje současná obecná hebrejšтина. Ani po této stránce se tedy její skutečný původ nijak neprojevuje.

Z textů Alexe Epsteina jasně zaznívá kritika přistěhovalců z Ruska, zaznamenán je i proces samotného opuštění otčiny (zde nemusí jít nutně o SSSR) a příchod do nového prostředí. I Rusko jako takové se v jeho krátkých prózách vyskytuje relativně často, což svědčí o užším spojení s touto zemí. Epstein v mnoha textech užívá vyšší či starší jazykové formy, v povídkách týkajících se Rusů v Izraeli je ovšem autorova hebrejšтина mnohem méně poetická a blíží se spíše hebrejštině civilní. Tato skutečnost by konvenovala s faktem, že autor na svou „ruskost“ zapomněl, jakmile překročil hranice Izraele. Rusy tedy kritizuje z pozice Izraelce, čemuž přizpůsobuje i užitý jazyk, nelze ovšem ani vyloučit silně ironickou stylizaci.

3.5.5. Etgar Keret a Alex Epstein

Podobně jako ve stati věnující se srovnání díla Alony Kimchi a Orly Castel-Bloom se i zde budeme soustředit hlavně na nalezení odpovědi na otázku, zda se dá dílo obou autorů označit za literaturu psanou muži, zda se v něm objevuje téma přistěhovalectví, mají-li naši autoři sklon umisťovat své příběhy do Izraele, anebo dávají spíše přednost jiným lokalitám a jakou formu jazyka ve svých textech preferují.

Oba autory jsme již srovnávali s jejich ženskými protějšky, nevyhneme se tedy opakování jistých skutečností a současně vypuštění skutečností jiných. Naším úkolem také není zabývat se termínem „mužská literatura“, zaměříme se tedy pouze na způsob záznamu našich dvou autorů.

Keretovský hrdina, jak jsme již výše uvedli, je převážně mužský, žena hraje hlavní roli v jeho textech v mizivém procentu případů. I pohled na svět Keretových hrdinů je maskuliní. U Epsteina najdeme ženské i mužské hlavní postavy a nedá se jednoznačně říci, že by jednomu pohlaví dával výrazně přednost. Mužští hrdinové se chovají typicky mužsky a ani ženské hrdinky nijak nevybočují ze standardně nastaveného modelu. Autor tedy ani jednomu pohlaví neupírá jeho přirozenou společenskou roli. Z tohoto hlediska by se Keret řadil po bok spisovatelů-mužů pojednávajících převážně mužské obsahy a Epstein by zůstával v neutrální rovině.

Místem děje bývá u Kereta zpravidla město, zhusta se jedná o Tel Aviv. Lokalita ale v mnoha autorových textech nemá nijaký zvláštní význam, samozřejmě až na ty případy, kdy je místo děje neodlučitelně spjato se zápletkou. Jedná se hlavně o ty texty, jejichž námětem je současná blízkovýchodní realita, teroristické útoky či svéráz izraelské povahy. Zahraničí, onen svět či blíže neurčené místo v keretovském světě najdeme také, obecně se ale dá říci, že převažují texty určitým způsobem spojené, byť nevyřčeně, s Izraelci či Izraelem.

Epstein, jak jsme již výše poznamenali, má silný sklon umisťovat své krátké prózy do Moskvy či bývalého Sovětského svazu. Nevyhýbá se však ani Izraeli či jakékoli jiné zemi. Jsou dokonce i lokality, do nichž své zápletky umisťuje opakovaně. Stejně jako v Keretově případě i u Alexe Epsteina můžeme tedy říci, že se jeho původ, do určité míry, v jeho textech odráží. Skutečnost, že si volí jako místo děje Rusko (a Keret Izrael), zde není zcela náhodná.

Přistěhovalectví není ani u jednoho z našich autorů specifickým tématem, oba na ně ve svých krátkých prózách pouze naráží. V keretovském světě je téma přistěhovalectví natolik marginální, že je v jeho textech sotva znatelné. U Epsteina jde v mnoha povídkách o subtilní narážky – již jsme zmiňovali miniaturu *Metaforot zeivot šel sde teufa* (Drobné letištní

metafory), jež je dobrým příkladem autorovy práce se čtenářovou imaginací. Jiné poznámky ohledně přistěhovalců se týkají převážně Rusů a nesou se ve značně negativním duchu. Ojedinele se u něj objevují i zmínky o přistěhovalcích z jiných zemí než Rusko, nejedná se nicméně o typický rys. Na tomto místě je tedy třeba vypíchnout rozdíl mezi oběma autory: zatímco Keret se věnuje převážně armádě a izraelsko-palestinskému konfliktu (na základě svých vlastních zážitků během povinné vojenské služby), Epstein kritizuje ruské přistěhovalce a jejich způsob života. Učiníme-li zde vágní paralelu, Keret do svých textů projektuje vlastní zážitky a Epstein taktéž, proto se Keret o přistěhovalce nezajímá, zatímco u Epsteina mají mnohem výraznější postavení právě na základě jeho vlastní zkušenosti. Z pohledu současné izraelské společnosti jsou ale obě témata, jak armáda a izraelsko-palestinský konflikt, tak přistěhovalectví, pevnou součástí žité reality. Nedá se tedy říci, že by jedno z nich bylo charakteristické pro moderní izraelskou literaturu a druhé nikoli.

Zastavme se ještě u srovnání jazykových prostředků a úrovně hebrejštiny, jež naši autoři volí. Jazyk Alexe Epsteina konvenuje s poetikou jeho textů. Autor dává přednost spisovným formám hebrejštiny, pouze menší množství jeho krátkých próz je psáno hovorovější formou jazyka. V tom se diametrálně odlišuje od Etgara Kereta, jehož povídky se vyznačují právě hovorovou až obecnou formou hebrejštiny. Opět se dostáváme k otázce, zda zvolená rovina jazyka vypovídá o původu našich autorů. U Kereta ji můžeme zodpovědět kladně, jeho jazyk je natolik civilní, že se jen stěží bude jednat o stylizaci. Epsteinovský jazyk je místy šroubovaný až vyumělkovaný, ale se stoprocentní jistotou se nedá tvrdit, že je na první pohled patrné, že hebrejšтина není spisovatelovým rodným jazykem. Až na pohled druhý či třetí si je možné povšimnout, že se v Epsteinových textech opakují různé obraty, hlavně ty jazykově vyšší, čemuž se samozřejmě v té či oné míře nevyhne žádný autor píšící krátké prózy. U Epsteina je ale tento rys natolik výrazný, že se pozornější čtenář jistě pozastaví nad skutečným původem autora. Může se o něm však pouze dohadovat, dostatečné množství indicií na zodpovězení této otázky nemá.

3.5.6. Shrnutí

V našem srovnání jsme mezi sebou vzájemně porovnávali pouze v Izraeli narozené autory, v bývalém Sovětském svazu narozené autory, oba muže a ženy. Od srovnávání každého autora s každým jsme upustili, neboť naším cílem bylo nalezení odpovědí na specifické otázky, nikoli porovnání všech čtyř autorů každého s každým. Pro naše potřeby tedy zcela postačilo srovnání parciální.

Naše práce sledovala dílo čtyř izraelských autorů, kteří patří do jedné z posledních, dosud jednotně nepojmenovaných literárních generací. Snažili jsme se nalézt shodné i odlišné prvky a současně zjistit, zda se dá z krátkých próz pojednávaných autorů určit místo jejich původu. Dva autoři jsou totiž rození Izraelci a dva další nikoli. Zaměřili jsme se také na tematický rozbor a rozbor užití jazykové roviny.

Společným jmenovatelem bylo také zařazení mezi postmoderní autory. Vyjděme z vyčerpávající definice Slovníku novější literární teorie: *Postmoderna, kulturní formace, jež se vyznačuje krizí důvěry v nezpochybnitelné instituce objektivitu a racionality, důrazem na dekonstrukci jistot západní metafyziky včetně pojmu subjektu, pravdy, etiky atp., zpochybnění velkých kulturních projektů a utopií, akcentování hybridní, fragmentární a multiplicitní identity a obecně kulturní rozlišenosti, jinakosti, marginality, plurality významů a hodnot [...] Na poli literatury a literární teorie postmodernu charakterizuje silná rezistence vůči představě jediné, věrné interpretace, zhodnocení hry, seriovnosti a kopie oproti jedinečnosti a originálu, respektive ztráta distinkce originálu a kopie samé (simulakrum), znejistění ostré hranice mezi dokumentárností a fikcí, mezi referenční dimenzí jazyka na jedné straně a jeho dimenzí performativní na straně druhé. Oproti modernistickému důrazu na originalitu a výjimečnost uměleckého díla se vyznačuje prací s populárními žánry a masovými médii, s pastišem, parodickou citací, intertextualitou a také se sebereflexivností, metajazykovostí a metafikčností [...] Z hlediska narativních postupů je pro postmodernu příznačná kritika mimetické reprezentace a příklon k diegesis, komplikující se syžetová výstavba a rezignace na úlohu fabule, postavy, hravá problematizace vypravěče, implikovaného autora a autorského subjektu.⁶³⁵ Gadi Taub se domnívá, že postmodernismus je také výrazem pro určitou tíseň, která vede k hrozivé inflaci symbolů, kterým byla uzmuta schopnost [...] říci něco o světě.⁶³⁶ Podle Smadar Shiffman je pro postmoderní literaturu charakteristická absence ucelené zápletky, dekonstrukce hrdiny, psychologie, narativu či reprezentativní funkce jazyka. Literární teorie představuje postmodernismus jako dekonstrukci narativu i subjektu, jazyk již*

⁶³⁵ Müller; Šidák, Slovník novější literární teorie, s. 395–396.

⁶³⁶ Taub, המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל, s. 50.

*nepředstavuje realitu, je pouhým kulturně akceptovaným systémem znaků, který reflektuje spíš sám sebe, než cokoli jiného.*⁶³⁷ Všechny tyto tři charakteristiky se dají, v té či oné míře, skutečně na dílo našich autorů aplikovat. Naše práce se ovšem nesoustředila na otázku postmodernity vybraných autorů, ale na určité aspekty jejich díla, které si nyní krátce shrneme a zhodnotíme.

Jazykový plán a autorský subjekt patří v našem případě k důležitým ukazatelům vypovídajícím o původu autora. V případě Orly Castel-Bloom, která v jazykové rovině ze všech našich autorů vybočuje nejvíce, Etgara Kereta a Alony Kimchi můžeme říci, že jejich literární řeč reprezentuje současnou mluvenou hebrejštinu. Oba posledně jmenovaní autoři s oblibou spojují dohromady slova, pro zvýšení dramatickosti či spádu textu nadužívají spojku „a“ a využívají hluboký rezervoár slangu. Keret navíc používá slang armádní, což z něj dělá autora genuinně izraelského. Kimchi také často pracuje s výrazivem charakteristickým pro nynější formu obecné hebrejštiny, v určité míře jde o nepochybnou stylizaci, nicméně autorka tyto obraty užívá natolik lehce a nenásilně, že ji, byť v Izraeli nenarozenou, jednoznačně řadíme po bok autorů v zemi narozených. Alex Epstein v mnoha svých povídkách volí minimalistický způsob vyjadřování, ovšem je třeba podotknout, že v jeho případě se nejedná o *safa raza*, tedy úspornou řeč. Jeho mluva je vysoce poetická, propracovaná a gramaticky správná, je tedy velmi obtížné s jistotou určit, zda jde o rodilého mluvčího, či nikoli. Takto emotivně nezabarvený jazyk autorovu příslušnost jen těžko odráží. Ani v textech civilnějšího rázu Epstein mnohdy nepoužívá výrazné a odpovídající jazykové prostředky, charakteristické pro výše jmenované autory. Jazykovou analýzou tedy jeho původ s jistotou určit nelze.

Autorský subjekt vstupuje do děl našich autorů v odlišné míře. U Alony Kimchi nacházíme literární záznam o jejím odchodu z Ukrajiny, příchodu do Izraele a vyrovnávání se s novou realitou. Orly Castel-Bloom jako hlavního hrdinu svých povídek často volí spisovatele, v jednom případě dokonce jmenuje samu sebe. V roli fiktivního lokálu vystupuje Káhira, což je město, kde se narodili její rodiče. S tím souvisí i zmínka o holocaustu v dalším jejím textu. V případě Etgara Kereta je autorský subjekt subtilnější povahy, najdeme ho hlavně v tématu osamělosti⁶³⁸ a také ve vývoji hrdinů i změně místa děje, které se

⁶³⁷ SHIFFMAN, Smadar. Orly Castel-Bloom and Yoel Hoffmann: on Israeli postmodern prose fiction. *Hebrew Studies Journal*. [online]. 1. 1. 2009. [cit. 2009-5-11]. Dostupný z WWW: <http://www.thefreelibrary.com/Orly+CastelBloom+and+Yoel+Hoffmann%3A+on+Israeli+postmodern+prose...-a0219003799>.

⁶³⁸ Toto téma je společné i Kimchi a Castel-Bloom, podle Tauba je *nejširším společným jmenovatelem* [...] *postav nové literatury. A tak se etické otázky, mezilidské vztahy a vztahy mezi detailem a celkem stávají vágnějšími a komplexnějšími* [...] *Etický soud, jasný pocit správného a nesprávného se stávají nejasnějšími, čím více se kolektivní rámec pořádající život stává slabším. Jednotlivec si musí vybrat vlastní cestu. Stává se*

transformují společně s autorovým životem. Výjimečným příkladem je titulní povídka sbírky *Pitom dfika ba-delet* (Najednou někdo klepe na dveře), v níž vystupuje jako hrdina autor samotný či povídka *Kochi 3 Keretovy prvotiny Cinorot* (Roury), kde nalezneme autorskou sebekritiku. Ani u Alexe Epsteina nenajdeme zvláště výrazný vstup autorského subjektu, projevuje se pouze v nepatrném množství jeho textů a navíc ve velmi vágní podobě.

V pojetí hrdiny vidíme jistou podobnost mezi Keretem a Kimchi. Jejich hrdinové se většinou nevzdávají, nepodléhají osudu, ať již je jakýkoli. Snaží se najít řešení situace, do které se dostali. Orly Castel-Bloom život svých hlavních postav naplňuje prázdnotou, jež přetrvává a stává se z ní pocit neurčitosti a neklidu, který hrdinové nedokáží rozřešit. Tím se zásadně liší od těch keretovských, jejichž pravzorem jsou často postavy *komiksové či hrdinové literatury typu Bill Carter anebo Patrick Kim, v jejichž světě ještě pořád existuje hrdinství a nevinnost, milostná romantická gesta a věrnost až za hrob.*⁶³⁹ Svě ženské aktérky Castel-Bloom marginalizuje, anebo je naopak vykresluje jako ženy cílevědomé a silné. Kimchin hrdina se nachází někde mezi těmito dvěma extrémy. Dokáže si přiznat své nedostatky či neúspěchy a snaží se vzít život do vlastních rukou, ať již to má jakékoli důsledky. Kimchi je také hodně konkrétní, keretovské a castelbloomovské postavy mají mnohdy spíše obecnější charakter, jde tedy o figurativní vyjádření mající všeobecnou platnost. To, co Kimchi konkretizuje, Orly Castel-Bloom a Keret převádějí do roviny abstrakce. Epsteinův hrdina, je-li konkrétní, zpravidla hledá, hledá sám sebe, hledá východisko ze situace, do níž se dostal. Jiný typ epsteinovských hrdinů „pouze“ vypráví svůj příběh, podává svědectví.

Co se týče místa a času děje, až na Alexe Epsteina se převážná většina textů ostatních tří autorů odehrává, alespoň částečně, v Izraeli. Lokál může být určen i sekundárně, čímž máme na mysli zmínku o reáliích k Izraeli neodmyslitelně patřících.⁶⁴⁰ Čas je časem reálným, dokonce i v Keretových povídkách odehrávajících se na onom světě kopíruje čas děje čas skutečný. Epstein často volí svět mytologie či kvazihistorie, čemuž přizpůsobuje čas i místo děje.

Podrobný tematický rozbor zde již nebudeme opakovat, soustředíme se pouze na shrnutí důležitém pro zodpovězení našich otázek. Začneme otázkou nejtěžší, zda se v díle našich čtyř autorů odráží jejich pohlaví, jinými slovy zda je možno určit, že ta která povídka byla napsána mužem anebo ženou. V díle Alexe Epsteina se pohlaví autora dá jen těžko

svobodnějším, ale také mnohem ztracenějším. A hlavně mnohem zmatenějším. Taub, המרד השפוף: על תרבות צעירה, בירושלים, s. 52–53.

⁶³⁹ Taub, המרד השפוף: על תרבות צעירה בירושלים, s. 50.

⁶⁴⁰ Primárním určením máme na mysli jmenování státu či nějakého známého města. Za sekundární označení považujeme například specifické potraviny, značku cigaret, kulturní zvyky a podobně.

vysledovat, světu mužů i žen se věnuje v poměrně stejné míře. Navíc, jak jsme výše viděli, se ve své internetové tvorbě stává Širou Even, tedy ženskou autorkou. Experimentuje tudíž s oběma světy, proto je v jeho případě značně obtížné vysledovat jakékoli indicie poukazující na skutečnost, že autorem je muž. Castel-Bloom se v určité části textů také nijak výrazně neprojevuje jako ženská autorka, nicméně jistá nezanedbatelná část její tvorby vykazuje znaky poukazující na skutečnost, že autorka je žena. Máme na mysli všechny texty, v nichž se hrdinka chová výhradně „žensky“ (emotivně, bezhlavě, zdánlivě nelogicky, atp.), což je pro mužského autora značně obtížné správně vystihnout.⁶⁴¹ Tento postulát platí i pro povídkovou tvorbu Alony Kimchi. V jejím případě můžeme otázku, zda se dá z textu „vyčíst“ pohlaví autora, zodpovědět kladně. Etgar Keret je v tomto ohledu také relativně konzistentní, stejně jako Kimchi, která jednoznačně upřednostňuje „ženská témata“ (diety, bulimie, těhotenství, šperky, butiky a podobně), i on pojednává převážně mužské obsahy (armáda, partnerství – viděno mužským úhlem pohledu – a podobně).

Odpověď na otázku, zda je možné v textech vysledovat původ autora, jsme hledali v oblasti zvolené roviny jazyka a v tematickém záběru. Jazykově vybočuje pouze Alex Epstein, zbylí tři autoři užívají civilní, hovorovou a místy až obecnou hebrejštinu, takže je nemůžeme než označit za rodilé mluvčí, i když víme, že Alona Kimchi se v Izraeli nenarodila a hebrejšтина je tak jejím „druhým mateřským jazykem“. U Epsteina sice najdeme hovorové formy, ale také, a to hlavně, vysoce poetický jazyk i hebrejštinu spisovnou, a to i v těch textech, v nichž není zvolená forma jazyka vázána na obsah. Tvrzení, že z jazyka jeho krátkých próz jednoznačně vyplývá skutečnost, že není rodilým mluvčím, by však bylo značně vratké a neobhajitelné.

Z kritického tónu, jakým Epstein hovoří o Rusech v Izraeli, by se ovšem dalo vysoudit, že „pálí do vlastních řad“. V jeho textech je Rus vykreslen jako cizí element, který se ani nesnaží přizpůsobit. Jedná-li se o Rusy nežijící v Izraeli, pak volí neutrální tón. I u Alony Kimchi najdeme podobné kritické poznámky (převážně v jejích románech), ovšem ne v takovém množství a ne tak ostré. Navíc se v její tvorbě se objevuje také kladné hodnocení přistěhovalců z Ruska. Oba autoři ovšem této problematice věnují větší prostor než Orly Castel-Bloom či Etgar Keret; u těchto spisovatelů jako by nešlo o cizí entitu, nýbrž o běžnou součást izraelské reality. Naopak u nich najdeme mnohem ostřejší kritiku izraelské společnosti. Další témata, která jsou nerozlučně spjata s Izraelem a současnou blízkovýchodní realitou, jsou nejmódněji akcentována v díle Etgara Kereta. Orly Castel-Bloom i Alex Epstein je pojednávají v mnohem sporadičtější míře. V tomto ohledu vybočuje Alona Kimchi,

⁶⁴¹ Dobrým příkladem je povídka *Misderon car* (Úzká chodba), kde hlavní hrdinka popisuje svou „životní“ dietu.

která se okruhům armáda terorismus-izraelsko-palestinský konflikt-kritika politické elity země v krátkých prózách nevěnuje vůbec.

Z textů Etgara Kereta, až na drobné výjimky, jeho izraelskost doslova číší. I dílo Orly Castel-Bloom pojednává náměty neodlučně spjaté s realitou současného židovského státu, její hrdinové sledují modely chování charakteristické pro chování průměrného Izraelce, navíc často uvádí místo děje (Tel Aviv, *nejošklivější místo v Izraeli*, a podobně) či identitu hrdiny (například *Izraelec jménem Giora*). Rozhodujícím elementem je v jejím případě ovšem nezaměnitelná forma užitého jazyka. Ta ji jednoznačně řadí do kategorie rodilé mluvčí.

Alona Kimchi svou povídkovou tvorbu také zasazuje do izraelského prostředí, i zvolená jazyková rovina by poukazovala na rodilou mluvčí. Tematicky je velmi neutrální – věnuje se partnerským vztahům, civilizačním chorobám či běžným životním situacím. Z námětu *Likuj jareach* (Zatmění měsíce) a několika dalších poznámek týkajících se Rusů nelze s jistotou určit, že se autorka v Izraeli nenarodila, může totiž jít o pouhou stylizaci. Z tohoto důvodu bychom ji zařadili po bok Castel-Bloom a Kereta.

V případě Alexe Epsteina jsme nedosáhli přesvědčivé konkluze. Jeho poetické texty o identitě či původu autora mnoho nevyprávějí. Ani povídky dobrodružného či detektivního rázu, texty zasazené do mytologického světa nebo prózy líčící spletitou cestu hrdiny, hledajícího odpovědi na své otázky, nám pátrání po původu autora neusnadní. Pokud bychom ovšem posuzovali ty příběhy, v nichž jako hlavní hrdinové vystupují Rusové, kteří emigrovali do Izraele, mohli bychom postulovat předpoklad, že je autor s Ruskem a Rusy osobně spřízněný. Tento náš soud je ovšem velmi vratký a snadno napadnutelný, musíme se tedy spokojit se závěrem nejednoznačným.

Závěr

Po porovnání tvorby našich autorů přistupme k závěrečnému shrnutí dosažených poznatků. V kapitole věnované obecnému vývoji povídky jako literárního žánru jsme viděli, že se většina badatelů shoduje na prapůvodu povídky ve starověkých mýtech, legendách, bajkách apod. Ve středověku zprvu krátká próza sloužila jako ponaučení a až později se z ní stal zdroj zábavy. Od tohoto momentu, vágně řečeno, se začíná povídka vyvíjet jako svébytný útvar, jenž prodělal zásadní změny během období romantismu. V případě hebrejské literatury před sebou máme ještě o něco složitější situaci. Židé se od prvního a druhého století n. l. již nacházejí v diaspoře, hebrejšťina se stává téměř výhradně liturgickým jazykem a v běžném denním kontaktu Židé užívají místní jazyk země, v níž se usídlili, popřípadě specifické formy spojení místních jazyků a hebrejštiny i aramejštiny – ladino a jidiš. Tento historický vývoj se nesmazatelně projevil i na národní literatuře, jež byla po staletí více méně zatlačena do pozadí a k jejímuž obrození došlo až během osmnáctého století s evropským a židovským osvícenstvím, *haskalou*. Ve století následujícím zaznamenává hebrejsky psaná literatura obrovský rozmach, spojuje nejrůznější vlivy i literární styly, o formách nemluvě. V této době se také rozvinula tři centra, z nichž je pro nás klíčová Palestina. Zde se již vyvíjí literatura v moderním slova smyslu, zpočátku ovlivněná hlavně přistěhovaleckými vlnami, jež jí vtiskly povědomí o existenci národa jako celku i socialistické a sionistické ideály. Po vzniku Izraele v roce 1948 označujeme tuto literaturu za literaturu izraelskou, i když někteří literární vědci užívají i nadále označení literatura hebrejská.

V rámci ustavování svébytné národní literatury se formuje i povídka. Ta se zprvu realizuje převážně v nejrůznějších periodikách a magazínech a převážně jde o parodie či satiru. Povídka se také stala vyjádřením pro morální dilemata spojená s přístupem k Arabům žijícím v zemi i bojů proti nim. Nejsignifikantnější krátkou prózou je v tomto ohledu *Chirbet Chiza* S. Jizhara. V šedesátých letech se na literární scéně objevili spisovatelé jako A. B. Jehošua či A. Oz, kteří se ve své povídkové tvorbě věnují tématům, jako je například oprávněnost zabírání země či úhel pohledu arabského hrdiny. Pojednávají však také rodinný život, generační rozdíly anebo náboženskou příslušnost. V sedmdesátých letech je povídka zatlačena do pozadí románem, nicméně někteří autoři se tomuto žánru, ač o poznání méně, věnují i nadále. V této době se také izraelská literatura stává víc a více literaturou lokální, jež pojednává specifickou problematiku izraelské společnosti. V devadesátých letech se povídka začíná na izraelskou literární scénu vracet a získává mnohem výraznější postavení, jež si udržela až do současnosti. Poslední literární generace zatím nebyla jednotně pojmenována ani

popsána, v tomto ohledu existují pouze dílčí studie. Naše práce dala za pravdu tvrzení A. Balabana, že současný izraelský postmoderní proud se dělí na realistický, jenž není odtržen od skutečnosti a snaží se ji vyjádřit, a na solipsistický proud, který zkoumá vlastní nástroje, ignoruje realitu a obrací se pouze sám k sobě.

Skutečnost, že je současná izraelská společnost složena z nejrůznějších národnostních skupin, nás přivádí k otázce, nakolik je moderní literatura, v našem případě povídka, „izraelská“ a jaké jsou její charakteristické rysy. Právě z tohoto důvodu se naše práce věnovala i analýze dvou soudobých autorů, kteří se v Izraeli nenarodili.

Současná izraelská povídka není výhradně kratšího rozsahu, příkladem naprosto opačného trendu je Alona Kimchi. *Sipur kcarcar* čili kratičká povídka se však u současných autorů ukázal jako velmi oblíbená forma, již někteří dovádí do extrémní podoby. V tomto případě je jednoznačně mistrem Alex Epstein. Co do délky se tedy setkáváme se všemi typy: útvarem relativně dlouhým, útvarem střední délky i útvarem velmi krátkým. Formálně se izraelská povídka nijak zásadně neliší od jakékoli jiné. V jazykové rovině jsme se u některých autorů setkali se specifickým literárním jazykem zvaným *safa raza* čili úsporná řeč. Tento jev je však charakteristický pro velmi omezenou skupinku autorů, nikoli pro celou literární generaci. Z naší analýzy také vyplývá, že pojednávání autoři mají blíže k hovorovému jazyku než k vysoce literárním obratům, forma jazyka pak odpovídá zvolené poloze textu (výjimkou je Alex Epstein).

To, co dělá izraelskou povídku skutečně izraelskou, jsou reálie a pojednávaná tematika. Z naší analýzy vyplývá, že naši autoři určitým způsobem (každý v odlišné míře a selektivně) zpracovávají tematiku identity, judaismu, holocaustu, izraelsko-palestinského konfliktu, ale také tematiku zcela univerzální. V těchto případech jsou jedinou referencí poukazující na izraelskou literaturu výše zmíněné reálie.

Je v krátkých prózách našich spisovatelů rozpoznatelný gender? V případě Alony Kimchi i Etgara Kereta je odpověď nasnadě – ano, Kimchi jednoznačně upřednostňuje ženské obsahy, ženské hrdinky i charakteristicky ženské chování. O Keretovi se dá říci totéž, jen s tím rozdílem, že pojednává obsahy mužské. Hrdinky ženského rodu či typicky ženské záležitosti (např. menstruace) u něj sice najdeme, netvoří ale signifikantní část jeho díla. Castel-Bloom není v tomto ohledu tak konzistentní. V jejím díle se objevují oba světy, mužský i ženský, ten ženský ale přece jen vykazuje poněkud odlišné rysy. Žena je v její tvorbě jak zcela marginalizována, tak naopak vylíčena jako silná a rozhodná bytost. Z textů je patrná snaha ženské hrdinky vyrovnat se s okolím, vyvázat se z přidělené společenské role anebo do ní naopak ještě hlouběji zapadnout. Hrdinky navíc řeší již výše zmiňované „ženské“

situace, ať již jde o životní dietu, či magicko-snové splynutí s vysněným filmovým hrdinou. O určité části autorčiny tvorby tedy můžeme prohlásit, že byla s „největší pravděpodobností“ napsána ženou, na celé její dílo se ovšem tento závěr aplikovat nedá. Nejproblematictější bylo rozhodnutí v případě Alexe Epsteina, zde jsme museli konstatovat, že jeho dílo neposkytuje dostatek vodítek k zodpovězení otázky, zda je autorem muž či žena.

Je možné ze zkoumaných textů vysoudit, kde se ten který autor narodil? Tato otázka je spojena s jazykovou analýzou textů, z níž vyplývá, že jak Etgar Keret, tak Alona Kimchi pracují se současným jazykem – hojně využívají slangových prostředků, vulgarismů i obecné hebrejštiny. Castel-Bloom je ohledně obecné vrstvy jazyka opatrnější, s hebrejštinou si pohrává, místy se ozve také kritický tón. Všichni tři autoři s jazykem nakládají lehce, vyjádření nejsou šroubovaná, naopak přirozeně plynou. V tomto případě bychom je všechny označili za rodilé mluvčí. Ani Epstein se nevyhýbá hovorovým formám, mnohem častěji ale u něj najdeme poeticko-filozofický jazyk, archaičtější gramatické formy i minimalistický styl. To nám značně znesnadňuje odpověď na výše položenou otázku a opět se musíme spokojit se závěrem, že pomocí jazykového rozboru autorův původ s jistotou odhalit nelze. Jistým vodítkem by nám mohl být způsob, jakým ve svých textech popisuje Rusy žijící v Izraeli. Ostře je kritizuje jako nepřizpůsobivé osoby, které se odmítají učit místnímu jazyku, preferují určitý životní styl a kulturu. V tomto bodě lze spatřovat záměrné negativní hodnocení krajanů, nicméně frekvence takovýchto poznámek není v jeho textech natolik vysoká, aby byl náš závěr jednoznačný.

Alona Kimchi na rozdíl od Epsteina hodnotí ve své povídkové tvorbě Rusy kladně, povaha jejího textu s tímto námětem je však velmi emocionálně zabarvená a nostalgická a nelze vyloučit, že jde o pouhou autorskou stylizaci. Jinými slovy, ani v jejím případě nemůžeme z textové evidence dojít ke stoprocentnímu závěru. Keret a Castel-Bloom se tématu přistěhovalství nevěnují, pokud u nich najdeme kritiku, pak se jedná o hodnocení současné izraelské společnosti. V případě obou autorů, kteří se v raném věku přistěhovali ze země bývalého Sovětského svazu, tedy sice máme doložené zřejmé vymezení se vůči svému původu (u obou dvou jsme viděli, že zpracovávají téma přistěhovalství z Ruska), nicméně je tato evidence příliš slabá na to, abychom došli k nevyvratitelnému závěru, že jsou tyto texty zřejmým poukazem na místo spisovatelova původu. Jak jsme již výše naznačili, u Kimchi, samozřejmě bez znalosti autorčiny historie, lze text líčící „vzpomínky na Rusko“ považovat za stylizaci. Epsteinovy poznámky lze oproti zmíněné kritice krajanů chápat také jako hodnocení izraelské situace očima v zemi narozeného spisovatele. U obou autorů jsme také zaznamenali téma identity, Kimchi pojednává otevřeně identitu židovskou, Epstein zůstává

ve filozoficko-poetické rovině a toto téma je výrazně řešeno pouze ve spojitosti s přistěhovalectvím. Kimchi své texty však jednoznačně zasazuje do Izraele, z čehož se dá vyvodit závěr, že autorka v dané zemi žije, nikoliv však závěr, že se zde i narodila.

Židovskou identitu pojednávají i krátké prózy Orly Castel-Bloom, najdeme u ní také další výrazné prvky, jež prokazují silnou spjatost s izraelskou společností, kulturou a náboženstvím. Tytéž elementy, a v mnohem znatelnější míře, obsahuje i dílo Etgara Kereta. V případě těchto autorů tedy můžeme tvrdit, že textová analýza na jejich původ ukazuje.

Vraťme se na závěr k otázce, zda se dá dílo našich autorů označit za „specificky izraelskou literaturu“, anebo jde spíše o dílo univerzální. V případě Etgara Kereta je odpověď nasnadě – ano, jedná se o specificky izraelskou literaturu, jak zvolenou jazykovou rovinou, tak pojednávanými tématy. Jistě bychom našli i takové povídky, které jsou z tohoto hlediska neutrální, převážná část jeho textů ovšem vykazuje jasné rysy izraelské „národní“ literatury. U Orly Castel-Bloom i Alony Kimchi máme doložený větší počet tematicky univerzálních textů, nicméně jazyková angažovanost i zasazení fikčního děje prozrazují literaturu izraelskou. Pokud bychom si však položili otázku, jak by dané texty působily, kdybychom je umístili jinam, museli bychom se přiklonit k zařazení do proudu univerzální světové literatury. Castel-Bloom má ovšem i takové texty, u nichž není pochybnost, že jde o literaturu charakteristickou pro Izrael. Alex Epstein, až na hrstku povídek věnujících se přistěhovalectví, identitě či sociopolitickému uspořádání Izraele, píše texty velmi univerzální. Jejich poeticko-filozofická a minimalistická struktura překračuje hranice času i jasně vytyčeného území.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

Úvod

BRATKOVÁ, Eva. (zprac.). *Metody citování literatury a strukturování bibliografických záznamů podle mezinárodních norem ISO 690 a ISO 690-2 : metodický materiál pro autory vysokoškolských kvalifikačních prací* [online]. Verze 2.0, aktualiz. a rozšíř. Praha : Odborná komise pro otázky elektronického zpřístupňování vysokoškolských kvalifikačních prací, Asociace knihoven vysokých škol ČR, 2008-12-22 [2008-12-30]. 60 s. (PDF). Dostupný z WWW: <<http://www.evskp.cz/SD/4c.pdf>>.

ČECH, Pavel; SLÁDEK, Pavel. Transliterace a transkripce hebrejštiny: základní problémy a návrhy jejich řešení. *Listy filologické*. 2009, CXXXII, 3-4, s. 305-339.

1. První část

BATES, H. E. *The Modern Short Story, A Critical survey*. London, Edinburgh, Paris, Melbourne, Toronto and New York: Thomas Nelson and Sons, 1943.

BONHEM, Helmut. *The Narrative Modes*. Cambridge: D. S. Brewer, 1982

CURRENT-GARCÍA Eugene; PATRICK Walton R. (eds.) *What is the Short Story?* Illinois: Auburn University; Brighton, England, 1974.

LOHAFER, Susan, CLAREY, Jo Ellyn (eds.). *Short Story Theory on Crossroads*. Balton Rouge, London: Louisiana State University Press, 1989.

MAY, Charles E. *The Short Story, The Reality of Artice*. New York: Twayne Publishers, 1995.

MÜLLER Richard a ŠIDÁK Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie*. Praha: Academia, 2012.

POE, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition" (A). *Graham's Magazine*, vol. XXVIII. [online] no. 4, April 1846, 28:163-167. [cit. 2010-06-04]. Dostupný z WWW: <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>.

PRATT, M.L. *The Short Story: The Long and Short of It. Poetics*, 1981, no. X.

SHAW, V. *The Short Story, A Critical Introduction*. London and New York: Longman, 1983; 1985.

WINTHER, Per; LOTHE, Jakob; SKEI, Hans H. (eds.). *The Art of Brevity*. University of South Carolina Press, 2004.

2. Druhá část

BALABAN, Avraham. *גל אהר בסיפורת העברית (Jiná vlna v hebrejské literatuře)*. Jerušalajim: Keter, 1995.

BARGAD, Warren. *From Agnon to Oz, Studies in Modern Hebrew Literature*. University of South Florida, 1996.

BARTANA, Orcion. *הפנטזיה בספורת דור המדינה (Fantazie v literatuře státní generace)*. Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad, 1989.

BARTANA, Orcion. *סוף מאה וסף מאה (Konec století a práh století)*. Ariel: Eked/ Ha-michlala ha-akademit Jehuda ve-Šomron, 2001.

BARTANA, Orcion. *שמנים: ספרות ישראלית בעשור האחרון (Osmdesátá léta: Izraelská literatura v posledním desetiletí)*. Tel Aviv: Agudat ha-sofrim ha-ivriim be-Jisrael, 1993.

FUCHS, Esther. *Feminist Hebrew literary criticism: the political unconscious*. *Hebrew Studies Journal*. [online] Jan 1, 2007 [cit. 2010-08-01]. Dostupný z WWW:

<http://www.thefreelibrary.com/Feminist+Hebrew+literary+criticism%3a+the+political...-a0186861750>.

- GRATZ, Nurit. חרבת חזעה והבוקר שלמחרת (Chirbet Chiza a druhý den ráno). Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad, 1983.
- HOLTZMAN, Avner. Gershon Shaked's history of Hebrew narrative fiction: a Zionist enterprise. Hebrew Studies [online]. Jan 1, 2008 [cit. 2008-10-26]. Dostupný z WWW: <http://www.thefreelibrary.com/Gershon+Shaked's+history+of+Hebrew+narrative+fiction%3a+a+Zionist...-a0187624552>. ISSN 0146-4094.
- JEHOŠUA, A. B. Milenec. Příbram: Pistorius a Olšanská, 2008.
- JEHOŠUA, A. B. Pan Mani. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010.
- JEHOŠUA, A. B. Molcho. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2012.
- JIZHAR, S. חרבת חזעה (Chirbet Chiza). Tel Aviv: Sifriat poalim, 1949; Or Jehuda: Zmora Bitan, 1989.
- MICHAEL, Sami. שווים ושווים יותר (Rovní a rovnější). Tel Aviv: Am Oved, 1974.
- MINTZ, Alan Fracturing the Zionist Narrative. Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought [online]. September 22, 1999 [cit. 2010-06-07]. Dostupný na WWW: <http://www.thefreelibrary.com/Fracturing+the+Zionist+Narrative.-a059120275>.
- MIRON, Dan. חומר נלווה לשיעור השירה העברית במאה העשרים (Doprovodný materiál k lekci o hebrejské básni ve dvacátém století). Jerušalajim: Akademon, 1997.
- OREN, Josef. An Unconventional Attitude towards Israeli Literature. Nativ Online: A Journal of Politics and the Arts [online]. April 2004, vol. 3. [cit. 2008-11-09]. Dostupný na WWW: <http://www.acpr.org.il/ENGLISH-NATIV/03-issue/oren-3.htm>.
- OREN, Josef. הסיפור הישראלי הקצר (Izraelská povídka). Tel Aviv: Jachad, 1987.
- OREN, Josef. מגמות בספרות הישראלית (Trendy v izraelské literatuře). Rišon le-Cion: Jachad, 1995.
- OZ, Amos. Šakalí země. In Cesta do Jericha. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 15–32.
- PINSKER, Shahar. The challenges of writing a literary history of early modernist Hebrew fiction: Gershon Shaked and beyond. Hebrew Studies Journal [online]. Jan 1, 2008 [cit. 2008-10-25]. Dostupný z WWW: <http://www.thefreelibrary.com/The+challenges+of+writing+a+literary+history+of+early+modernist...-a0187624553>. ISSN 0146-4094.
- RATOK, Lily. Israeli Women's Writing in Hebrew: 1948-2004. Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia. [online] March 1, 2009. [cit. 2010-08-01]. Dostupný z WWW: <http://jwa.org/encyclopedia/article/israeli-womens-writing-in-hebrew-1948-2004>.
- ŠAKED, Geršon. גל חדש הספרות העברית (Nová vlna v hebrejské literatuře). Merchavia ve-Tel Aviv: Sifriat poalim, 1971.
- ŠAKED, Geršon. 1880-1980 הסיפורת העברית (Hebrejská literatura 1880-1980), díl I.-V. Tel Aviv: Hocaat ha-kibuc ha-meuchad ve-keter, 1977-1998.
- ŠALEV, Meir. Ruský román. Praha: Garamond, 2012.
- ŠAMIR, Moše. הוא הלך בשדות (Šel v polích). Tel Aviv: Sifriat poalim, 1947; Tel Aviv: Am Oved, 1972.
- ŠAVID, Eli. שלוש אשמורות בספרות העברית (Tři směny v hebrejské literatuře). Tel Aviv: Am oved, 1967.
- ŠVARC, Jigal. מה שרואים מכאן (Co je vidět odsud). Or Jehuda: Kineret, Zmora Bitan, Dvir.
- TAUB, Gadi. המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל (Skličená revoluce: o mladé kultuře v Izraeli). Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad, 1997; 2008.
- WEIS, Hilel. דיוקן הלוהם (Portrét bojovníka). Tel Aviv: Bar Ilan, 1975.

3. Třetí část

3.1. Orly Castel-Bloom

Prameny:

CASTEL-BLOOM, Orly. דולי סיטי (Dolly City). Or Jehuda: Zmora bitan, 1992; Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad/Javne, 2007.

CASTEL-BLOOM, Orly. היכן אני נמצאת (Kde se nacházím). Or Jehuda: Zmora Bitan, 1990.

CASTEL-BLOOM, Orly. המינה לייזה (Mina Lisa). Jerušalajim: Keter, 1995.

CASTEL-BLOOM, Orly. הספר החדש של אורלי קסטל-בלום (Nová kniha Orly Castel-Bloom). Jerušalajim: Keter, 1998.

CASTEL-BLOOM, Orly. חיי חורף (Zimní život). Or Jehuda: Kineret/Zmora Bitan, 2010.

CASTEL-BLOOM, Orly. חלקים אנושיים (Lidské údy). Or Jehuda: Kineret, 2002.

CASTEL-BLOOM, Orly. טקסטיל (Textil). Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad/Siman kria, 2006.

CASTEL-BLOOM, Orly. לא רחוק ממרכז העיר (Nedaleko od centra města). Tel Aviv: Am Oved, 1987; Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad/Javne, 2007.

CASTEL-BLOOM, Orly. סביבה עויינת (Nepřátelské okolí). Or Jehuda: Zmora Bitan, 1989.

CASTEL-BLOOM, Orly. סיפורים בלתי-רצוניים (Nechtěné příběhy). Or Jehuda: Zmora Bitan, 1993.

CASTEL-BLOOM, Orly. עם אורז לא מתווכחים (S rýží se nepolemizuje). Or Jehuda: Kineret/Zmora Bitan, 2004.

CASTEL-BLOOM, Orly. רדיקלים חופשיים (Volné radikály). Jerušalajim: Keter, 2000.

CASTEL-BLOOM, Orly. Mlčení gejši. In Cesta do Jericha. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 193–198.

CASTEL-BLOOM, Orly. Píšťalky. In *HOST*. Brno: 2004, 09, s. 68–69.

CASTEL-BLOOM, Orly. Za zdí. In Plus mínus: antologie izraelských povídek. Praha: Argo 2006, s. 89–106.

CASTEL-BLOOM, Orly. Žena, která chtěla někoho zabít. In *HOST*. Brno: 2004, 09, s. 71.

CASTEL-BLOOM, Orly. Žena, která se vydala hledat jídlo. In *PLAV*. Praha: 2009, 5, s. 9–12.

Literatura:

BACHUR, Jona. עולם של התרוקנות (Vyprázdňený svět). *Jediot Achronot*. 14.12. 1987, s. 21

BAR-EL, Jehudit; ŠVARC, Jigal; HESS, Tamar. מאמרים – ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה – מוגשים לגרשון שקד (Literatura a společnost v nové hebrejské kultuře – články odevzdané Geršonu Šakedovi). Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad, 2000.

BERNHEIMER, Avner. קורנפלקס ויסורים (Kornfleks a utrpení). *Jediot Achronot*, 28. 2. 1997, s. 51-56.

CASTEL-BLOOM, Orly. המאמר האבוד (Ztracený článek). *Jediot Achronot*. 11.6. 1993, s. 30.

CASTEL-BLOOM, Orly. רק אלהים יודע (Jen Bůh ví). *Tarbut maariv*. 8.12.1995, s. 14.

ČODNOVSKI, Liza. האם קיימים חורים שחורים? (Existují černé díry?). *Iton* 77. 1998, č. 222-223, s. 24-46.

HASAK-LOWY, Tod. Postzionism and its Aftermath in Hebrew Literature: The Case of Orly Castel-Bloom. *Jewish Social Studies*. 2008, no. 2, vol. 14, s. 86-112.

JEHOŠUA, A. B. Naproti lesům. In *PLAV*. Praha 2009, 5, s. 17–25.

JOVEN, Raz. השפה הרזה מתה (Úsporný jazyk je mrtvý). *Maariv*. [online]. 23. 5. 2003. [cit. 2008-1-7]. Dostupný z WWW: <http://www.nrg.co.il/online/archive/ART/481/820.html>.

KANJUK, Joram. אדם בן כלב (Adam, psí syn). Tel Aviv, Amikam, 1969; Tel Aviv: Sifriat Poalim, 1981.

- KERGER, Tamar; Kronochski, Joram; MELCAR, Joram; KALDERON, Nisim. שלוש שיחות על רדיקלים חופשיים (Tři rozhovory o Volných radikálech). *Mikarov*. 2000, č. 4, s. 84-93.
- KUPFER, Ruta. World enough, and time. Ha-arec [online]. 13.12. 2007. [cit. 2008-1-7]. Dostupný z WWW: <http://www.haaretz.com/weekend/week-s-end/world-enough-and-time-1.235191>.
- LEE, Vered. North Tel Aviv star. Ha-arec [online]. 17. 8. 2007. [cit. 2008-1-7]. Dostupný z WWW: <http://www.haaretz.com/hasen/spages/894462.html>.
- LEVI, Šimon. ספרות על קו הקץ (Spisovatelky na hranici konce). *Moznajim*. 1996, č. 7, s. 21-28.
- MOKED, Gavriel. הרומן הגרוע של השנה (Nejhorší román letošního roku). *Achšav*. 1995/6, č. 63, s. 199.
- NEGEV, Ejlal. בין אמהות לטרוף (Mezi mateřstvím a bláznovstvím). *Jediot Achronot*. 10. 4. 1992, s. 60-62.
- OREN, Josef. קפקא לעניים (Před očima Kafka). *Moznajim*. 2001, č. 1, s. 9-12.
- ORPAZ, Jicchak. נמלים (Mravenci). Tel Aviv: Am Oved, 1968; Tel Aviv: Ha-kibuc ha-meuchad, 1981; Tel Aviv: Gvanim, 1997.
- REUVENI, Jotam. חיים על קו לא קיים (Život v neexistující rovině). *Jediot Achronot*. 5. 8. 1987, s. 4.
- SKERA, Chana. הקול המיטולוגי של הזהות הנשית ביצירותיהן של רות אלמוג ואורלי קסטל-בלום (Mytologický hlas ženské identity v dílech Rut Almog a Orly Castel-Bloom). *Alej Siach*. 2000, č. 44, s. 19-41.
- ŠABTAJ, Jaakov. Strýček Perec vzlétá. In *Cesta do Jericha*. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 55–83.
- MENDELSON-MAOZ, Adja. עולמות אפשריים ביצירותיהן של אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת (Možné světy v dílech Orly Castel-Bloom a Etgara Kereta). *Alej Siach*. 1966, č. 38, s. 39-61.
- VEICHERT, Rafi. על פני השטח (Na povrchu). *Achšav*. 2002-2003, č. 67/68, s. 302-311.
- ZIV, Josi. הגברת הסופרת, הקורא והמבקר (Paní spisovatelka, čtenář a kritik). *Jediot Achronot*. 19.11. 1993, s. 28.

3.2. Etdar Keret

Prameny:

- KERET, Etdar. אניהו (Já-jsem-on). Or Jehuda: Zmora Bitan, 2002.
- KERET, Etdar. געגועי לקיסינג'ר (Mé stesky po Kissingerovi). Or Jehuda: Zmora Bitan, 1994.
- KERET, Etdar. הקייטנה של קנלר (Knelerův letní tábor). Jerušalajim: Keter/Zmora Bitan, 1998.
- KERET, Etdar. צלליות (Siluety). Or Jehuda: Kineret/Zmora Bitan, Dvir, 2005.
- KERET, Etdar. צנורות (Roury). Tel Aviv: Am Oved, 1992; Or Jehuda: Zmora Bitan, 2002.
- KERET, ETDGAR. עשרה סיפורים : עשרה סיפורים (Poslední povídka a je to: Deset povídek). Jerušalajim: Sifriat Elinor, 2012.
- KERET, Etdar. פתאום דפיקה בדלת (Najednou někdo klepe na dveře). Or Jehuda: Zmora Bitan, 2010.
- KERET, Etdar. Bublíny. In *Plus mínus: antologie izraelských povídek*. Praha: Argo, 2006, s. 126–127.
- KERET, Etdar. Kouzlo s kloboukem. In *Cesta do Jericha*. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 199–202.
- KERET, Etdar. Létající Santini. Praha: G plus G, 2005.
- KERET, Etdar. Seder podle dědečka. In *Pocta profesoru Jaroslavu Oliveriovi*. Praha: Karolinum, 2003.
- KERET, Etdar. Syn šéfa Mosadu. In *Cesta do Jericha*. Praha: Volvox Globator, 1998.
- KERET, Etdar. Potíže. In *PLAV*. Praha 2009, 5, s. 8.

- KERET, Etgar; GEFEN, Šira. לילה בלי ירח (Noc bez měsíce). Tel Aviv: Am oved, 2006.
- KERET, Etgar; CHANUKA, Asaf. סימטאות הזעם (Uličky vzteku). Or Jehuda: Zmora Bitan, 1997.
- KERET, Etgar; CHANUKA, Asaf. פיצריה קמיקזה (Pizzeria Kamikaze). Or Jehuda: Kineret/Zmora Bitan/Keter, 2004.
- KERET, Etgar; MODAN, Rutu. אבא בורה עם הקרקס (Tatínek utíká s cirkusem). Tel Aviv: Zmora bitan, 2000.
- KERET, Etgar; MODAN, Rutu. לא באנו להנות (Nepřišli jsme se bavit). Jerušalajim: Keter, 1996.

Literatura:

- CHOVEV, Gil. ? רבאכ, מה אני הקופירייטר המזמר? (Ksakru, copak jsem zpívající textař?) *Jediot Achronot, Šiva Jamim*. 17. 1. 1997, s. 54.
- JODILOVIČ, Merav. אתגר אינטלקטואלי (Intelektuální výzva). *Jediot achronot*. [online]. 27. 6. 2007. [cit. 2008-11-7]. Dostupný z WWW: <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3427676,00.html>.
- KALDERON, Nisim. אתגר חדש בכתיבה (Nová výzva v psaní). *Jediot achronot*. [online]. 20. 5. 2010. [cit. 2010-8-7]. Dostupný z WWW: <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3890014,00.html>.
- LEVARI, Širi. בשבילי המציאות היא מבחן אמריקאי (Skutečnost je pro mě americký test). *Ha-arec*. [online]. 15. 4. 2005. [cit. 2010-8-7]. Dostupný z WWW: <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=565346>.
- MENDELSON-MAOZ, Adia. סיטואציות קיצוניות וזועתיות וגרוטסקיות ביצירותיהם של קסטל-בלום וקרת (Krajní, otřesné a groteskní situace v dílech Orly Castel-Bloom a Kereta), *Dapej leMechkar beSifrut*. 1997, sv. 11, s. 270–273.
- NAGID, Chajim. שירת הפרברים (Motýlí píseň). *Jediot Achronot, Ha-musaf le-šabat*. 24. 1. 1997, s. 29.
- RAVIKOVIČ, Bilha. יסודות פנטסטיים בספורת (Fantastické základy v krásné literatuře). *Hocaať misrad ha-chinuch*, 1999.
- ŠELGI, Moti; STEPÁK, Rachel. קריאת אתגר : ניתוח מבחר סיפורי אתגר קרת (Četba Etgara: Rozbor výběru povídek Etgara Kereta). Tel Aviv: Enkori sfarim, 1992.
- TUDOROV. *The Fantastic (A Structural Approach to a Literary Genre)*. Cleveland, 1973.

3.3. Alona Kimchi

Prameny:

- KIMCHI, Alona. אני אנסטסיה (Já, Anastázie). Jerušalajim: Keter, 1993.
- KIMCHI, Alona. הרכבת לוינה (Vlak do Vídně). *Ha-musaf le-šabat, Erev chag Pesach*. 12. 4. 2006, s. 29.
- KIMCHI, Alona. ויקטור ומאשה (Viktor a Máša). Jerušalajim: Keter, 2012.
- KIMCHI, Alona. לילי לה טיגרס (Tygřice Lily). Jerušalajim: Keter, 2004.
- KIMCHI, Alona. סוזנה הבוכיה (Plačící Suzana). Jerušalajim, Keter, 1999.
- KIMCHI, Alona. מושלמת והמעגל המכושף (Dokonalá a začarovaný kruh). Jerušalajim: Keter, 2001.
- KIMCHI, Alona. Zatmění měsíce. In *Židovská ročenka*. Praha: 2010/2011, s. 186–215.

Literatura:

- JISRAEL, Jael. זעקות ולחישות בשנקין (Křik a šepot na Šenkinu). *Iton* 77. 1996, č. 198, s. 6-7.
- KIMCHI, Alona. אלונה קמחי והיהדות (Alona Kimchi a judaismus). *Jediot Achronot*. [online]. 26.3. 2007. [cit. 2008-1-7]. Dostupný z WWW: <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3381179,00.html>.
- SPEKTOR, Dana. אני נוודית רגשית (Jsem citový nomád). *Jediot achronot, Šiva jamim*. 9.3.2001, s. 44-48; 81.
- KIMCHI, Alona. אחרי כתיבה טובה אני מותשת (Po zdařilém psaní jsem vyčerpaná). *Jediot achronot, Musaf 7 jamim*. 18.8.2006, s. 28.
- AMIR, Gafi. המציאות חזקה מכל פנטוד (Skutečnost je silnější než všechna bolest). *Jediot achronot, Musaf 7 jamim*. 5.3.1999, s. 66-70.
- AMIR, Gafi. כשקראתי בעיתון שקיים ספר איך להתאבד תוך שבע דקות הייתי בסטימצקי (Když jsem si v novinách přečetla, že existuje kniha o tom, jak se zasebevraždit, za sedm minut jsem byla v knihkupectví Steimatzky). *Jediot achronot*. 23.2.96, s. 49.
- AMIR, Gafi. רק אל תחילו לרחם עליי, אוקי? (Jen mě nezačněte litovat, OK?). *Jediot achronot, Musaf 7 jamim*. 26.3.1999, s. 76-79.

3.4. Alex Epstein

Prameny:

- EPSTEIN, Alex. אהובתו של מטפס ההרים (Horolezcova láska). Jerušalajim: Keter, 1999.
- EPSTEIN, Alex. אודיסיאה (Odyssey). Jerušalajim: Keter, 2001.
- EPSTEIN, Alex. גרסות היסמין (Verze jasmínu). [online]. 2005. [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW: <http://www.keshatot.org/Index.asp?ArticleID=242&CategoryID=119&Page=1>.
- EPSTEIN, Alex. גירסה מול גירסה (Verze proti verzi). [online]. Publikace nedatována. [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW: http://readingmachine.co.il/home/articles/article_462.
- EPSTEIN, Alex. הגיבורים הצהובים (Žlutí hrdinové). Jerušalajim: Keter, 2000.
- EPSTEIN, Alex. הכלב שדיבר (על המלחמה) [Pes, který mluvil (o válce)]. Tel Aviv: Zmora bitan, 1994.
- EPSTEIN, Alex. כותב לנינגרד ושירים אחרים (Písmák Leningradu a jiné básně). Tel Aviv: Eked, 1992.
- EPSTEIN, Alex. לכהול אין דרום (Modrá nemá jih). Tel Aviv: Am oved, 2005.
- EPSTEIN, Alex. לקסם הבא אזדקק לכנפיים : 111 סיפורים קצרצרים (Na další kouzlo budu potřebovat křídla: 111 kratičkových povídek). Jerušalajim: Karmel, 2012.
- EPSTEIN, Alex. מתכוני חלומות (Recepty na sny). Tel Aviv: Bavel, 2002.
- EPSTEIN, Alex. מילון מהפך (Revoluční slovník). Tel Aviv: Gvanim, 2000.
- EPSTEIN, Alex. ספרייה דמיונית (Imaginární knihovna). [online]. Nedatováno. [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW: <http://go.walla.co.il/lib/main.html>.
- EPSTEIN, Alex. ספור על נמרודון (Příběh o Nimrůdkovi). Jerušalajim: Keter, 1997.
- EPSTEIN, Alex. קיצורי דרך הביתה (Zkratky domů). Tel Aviv: Jediot achronot/Sifrej chemed, 2010.
- EVEN, Šira. מי מפחד מאיה (Kdo se bojí Aji). [online]. Publikace nedatována. [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW: <http://readingmachine.co.il/home/articles/1105894244>.

Literatura:

- Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 1995.
- Forum s autorem. [online]. 6. 11. 2006. [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW: <http://community.walla.co.il/?w=/316/37/////10&id=548096>.

- HOFMAN, Chaja. בלי מפתחות (Bez klíčů). *Jediot achronot, Ha-musaf le-šabat*. 10.6.2005, str.26.
- HOLTZMAN, Avner. אזורי דמדומים (Oblasti zmatku). *Jediot achronot*. 19.3. 1999, s. 26.
- HOLTZMAN, Avner. ספר לי סיפור חדש (Vyprávěj mi nový příběh). *Jediot achronot, Ha-musaf le-šabat*. 4.5.2001, s. 27.
- MACHONINOVÁ, Alena. Podoby a nepodoby ruského minimalismu. *Souvislosti* [online]. 1/2006. [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=412>.
- MAREŠOVÁ, Hana. Proměny lineárního textu ve 21. století. *Knihovnický zpravodaj Vysočina*. [online]. 2008. [cit. 2009-5-11]. Dostupný z WWW: <http://kzv.kkvysociny.cz/archiv.aspx?id=979&idr=8&idci=20>.
- MEYRINK, Gustav. Černá koule, Praha: Odeon, 1967.
- MIRAN, Reuven. אם הקיצור הוא אחיו של הכישרון, הרי שהמזעור הוא הכישרון עצמו (Je-li zkrácenina bratrem talentu, je pak miniatura talentem samotným). *Ha-arec*. [online]. 15.6. 2005 [cit. 2008-3-9]. Dostupný z WWW: <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=587865&contrassID=2&subContrassID=12&sbSubContrassID=0>.
- ŽAKONT, Amnon. ארוחה מסימניה (Porce ze záložky). *Jediot achronot, Ha-musaf le-šabat*. 26.7. 2002, s. 28.

3.5. Srovnání:

- BARTANA, Orcion. היכן אנחנו נמצאים (Kde se nacházíme?). *Moznajim*. 1992, june-july, s. 18.
- MIRON, Dan. משהו על ארלי קסטל-בלום (Něco o Orly Castel-Bloom). *Al ha-mišmar*. 1989, 16.8., s. 17.
- SHIFFMAN, Smadar. Orly Castel-Bloom and Yoel Hoffmann: on Israeli postmodern prose fiction. *Hebrew Studies Journal*. [online]. 1.1. 2009. [cit. 2009-5-11]. Dostupný z WWW: <http://www.thefreelibrary.com/Orly+CastelBloom+and+Yoel+Hoffmann%3A+on+Israeli+postmodern+prose...-a0219003799>.

Přílohy

Přílohový materiál slouží k dokumentaci dosažených poznatků. V rámci analytické části jsme se sice snažili dokladovat veškerá tvrzení úryvky textů, rozhodli jsme se nicméně, že některé vybrané povídky uvedeme celé. V případě Alony Kimchi jsme obě ukázky zkrátily, její povídky jsou přece jen mnohem většího rozsahu než u ostatních autorů.

Orly Castel-Bloom, *Úzká chodba* [Sviva ojetet (Nepřátelské okolí), s. 49–54]

Jedna žena, šedesátiletá, bydlí i s nemocným manželem v přízemí na okraji sídliště. Občas s ním chodí ven na trávník. On sedí na kolečkovém křesle a ona ho tlačí až na místo, kde je stín, protože tam mu to dělá dobře, tomu pomatenci-z-přízemí-vchodu-číslo-čtyři, který, když mu z radnice oznámili, že má padáka, pokácel v nočním záchvatu všechny stromy v zahradě.

Dotáhne muže do stínu a rozloží před něj noviny. Do každého rohu listu pokládá dva kamínky a lehá si na trávu s tváří natočenou ke slunci. Manželův pohled je upřený do novin, když dočte stránku, zvedne oči a dívá se před sebe. A ona se pak zvedne, otočí mu list, do každého rohu položí dva kamínky a jde si znovu lehnout.

Tahle žena nenávidí všechny nájemníky, hlavně ale nenávidí mě. Když procházím kolem jejího bytu, po cestě na hlavní ulici, slyším ji, jak si sama se sebou povídá. Proklíná mě, křičí a přeje mi – té děvce z druhého patra – nejrůznější podivné nemoci. Přeje mi smrt, přivolává ji, aby už konečně přišla a odnesla si mě. Zastavuje ostatní nájemníky a vykládá jim o mně, a oni, jakkoli ji nechtějí poslouchat a utíkají před ní, začínají v sobě vůči mně pěstovat nenávisť. Vidím ty pohledy, když jdu vynést smetí. Občas mi na dveře hází cukr, nevím, co to znamená. Ve schránce nacházím uschlou trávu a švábí nohy. Každé pondělí a čtvrtek jsem v servisu, vyměňuji všechny čtyři pneumatiky, které jsem našla propíchnuté. Nedávno jsem si koupila nové auto a už i na něj zkouší ty své čáry, kromě pneumatik se mi každý týden rozbije ještě něco dalšího.

Před několika měsíci zavolala mému zaměstnavateli, aby mu oznámila, s kým má tu čest. Zavolal si mě do kanceláře a doporučil mi, abych do toho zapojila policii. Povídal, že se tomu říká „obtěžování“.

Problém je, že do toho nemůžu zatáhnout policii, protože tahle choromyslná ženská má pravdu. Viní mě ze smrti svého syna, a právem.

Všem vyprávím, že si tu svou povídačku vycucala z prstu, a to jsem také pověděla zaměstnavateli. Řekla jsem:

„Její syn umřel. Našli ho mrtvého v jeho posteli ve tři hodiny ráno. Mysleli si, že je opilý, ale byl mrtvý. Při ohledání zjistili, že zemřel na zástavu srdce, ale jeho matka tvrdí, že jsem ho otrávila já a že jsem podplatila doktory. Nic takového jsem neudělala. Proč bych ho měla trávit?“

„Řekla, že jste měli poměr. Že jste ho svedla a roky ho pomaličku trávila.“

Od okamžiku, kdy jsem v osmdesátém třetím koupila byt, jsme k sobě, já a její syn, zahořeli láskou a postupně za mnou začal chodit nahoru a trávit u mě celé noci. Když usnul, úplně jsem slyšela jeho matku dýchat na verandičce koupelny.

Byl to zlatý kluk, který dřel jako kůň. Do práce odcházel v pět ráno a vracel se v deset večer. A ona? Celý den na něj čekala, že se u ní staví a popřeje jí dobrou noc. Ale on šel radši rovnou za mnou a návštěvy u ní a svého nevlastního nemocného otce omezil na minimum. Řekl mi: „Pojď, odstěhujeme se, odstěhujeme se třeba jen dva bloky odsud. Hlavně, abych se od téhle ženské už odpoutal.“

Nechtěla jsem se smířit s tím, že bych obětovala svůj jediný majetek, jehož cena zrovna stoupala, ale s jeho pronájmem jsem souhlasila a také s tím, že my si pronajmeme jiný byt ve vedlejším bloku. Tenkrát jsem ještě neměla auto. Až když umřel a odkázal mi všechny své peníze, mohla jsem si ho pořídit. Měla jsem tuhle městskou část ráda, veřejná doprava je tu tak pohodlná, že jsem se jí nechtěla vzdát. Jediný autobus a hned jsem v centru, mám možnost jít pěšky, kam se mi jen zachce. To pro mě hodně znamená.

Pronajali jsme si byt poblíž a přestěhovali se. Tři roky jsme spolu žili. Pomaličku, jak říká jeho matka, jsem z něj vysávala krev.

Byl zvyklý na její jídla a já mu nevařila vůbec. Nejdřív se mě snažil přesvědčit, že se půjdeme najíst k jeho matce alespoň třikrát týdně, normální jídlo s předkrmem, hlavním chodem a zákuskem, ale já mu řekla, že jen přes mou mrtvolu půjdu někam, kde je jídlo, které za prvé neznám a nevím, co přesně do něj dali, a za druhé chci v létě k moři v bikinách a ne abych se musela zavřít doma se všemi svými špeky. Ale jestli on tam tolik chce, tak ať jde, já se nezlobím. Může klidně jít. Opravdu to dvakrát třikrát udělal, ale když se vrátil, neřekl nic o tom, co se tam dělo. Od té doby nám jeho matka přestala telefonovat a zvat nás na jídlo a dokonce i na kávu. To já byla příčinou, že s matkou přerušil všechny styky, ačkoli jsem nic neměla ani proti ní ani proti jejímu druhému muži.

Objasnila jsem mu, že v životě nehodlám moc jíst. Také jsem mu vysvětlila, že hrozně rychle tloustnu a neodolám buchtám ani chutným jídlům a že u sebe doma mám jenom rajčata a zelenou papriku. Ani sůl si doma nepřeji, protože to není zdravé. Mám teorii, že čím méně jíme, tím lépe, a k pití jsou vhodné pouze minerálky, také jsem ho nutila, aby si sem tam umyl

ruce a většinu času, co jsme byli spolu, jsem za ním chodila a všechno dezinfikovala, protože nemůžu vědět, jaké bakterie mi nosí domů. V práci přijde do styku s tolika lidmi, kteří na něj dýchají, když po něm chtějí zpátky drobné; celý den sahá na peníze, kdo ví, kdo je měl před tím v ruce, bála jsem se, že se u něj hromadí špína. Nejdřív se všem těm mým šílenostem smál, ale postupně jsem ho nakazila a i on začal chodit po bytě s dezinfekčním prostředkem a drhnul a cídil. Pátek a sobotu jsme trávili čištěním koupelny a záchodu. Kromě toho jsem mu ještě objasnila, že vodit kamarády do našeho bytu je naprosto vyloučené. Ne ne. Nepotřebuji, aby kolem mě někdo šířil nemoci. Ti jeho přátelé, radši nevěděť. Jeden doktor. Copak já vím, kdo mu projde rukama? Další řidič autobusu. Jiný sanitář v nemocnici. Z márnice rovnou ke mně domů. Mám tohle zapotřebí? Měl kamaráda, který žil ve Spojených státech a občas přiletěl na návštěvu. Slyšela jsem o všech těch nemocech, které se tam rozlézají. Vůbec netoužím po tom, aby se přiblížily k mému bytu. Pokaždé, když zakašlal, probodla jsem ho děsivým pohledem. Tohohle se vedle mě neodvážil. Kašel v sobě dusil a rychle se běžel vychrchlat do polštáře.

V zimě mi domů přitáhl chřipku. Já jsem v práci setsakramentsky opatrná. U nás, ve vojenském průmyslu, máme velké a prostorné kanceláře, ale jakmile jsem se dozvěděla o chřipkové epidemii, ihned jsem si vybrala dovolenou. Byla jsem doma a dávala si pozor a on mi toho bacila přinese do bytu, čímž mi jen přidělavá práci. Žáda už mám úplně v tahu. Když se uzdravil, musela jsem celý byt kompletně vydezinfikovat, spotřebovala jsem litry chloru a lyzolu, nalila je do všech pokojů a na půl dne odešla z domu. Když jsem se vrátila, vyvětrala jsem a prádlo vyvařila na sto stupňů. Večer se celý byt lesknul, v koupelnových dlaždičkách se odrážel měsíc.

Sedíte si doma, díváte se na kanál Middle East, jste v bezpečí, máte čistý dům, přítele, co si vás chce vzít, co je ochotný s vámi spolupracovat a přijmout veškeré vaše šílenství a dokonce s ním i souhlasit. Až ho jednoho dne začne bolet tuhle a tamhle, nacházejí mu vřed a další nemoci, o kterých kvůli svému problému nemůžu ani mluvit, a on se vrací k matce, aby u ní strávil poslední měsíce svého života. Zpočátku jsem tam chodila na návštěvu, ale pak, když ztratil vědomí, jsem toho nechala, protože už mě stejně nepoznával. Když se přiblížily jeho poslední dny, poslala za mnou jeho matka sousedku, abych se prý přišla podívat na to, co jsem způsobila, na jakého ducha jsem proměnila jejího syna, a když jsem nepřišla, otevřela si na mě hubu a nezdá se, že by s tím někdy přestala.

Poslední dobou se okolo mostů děje spousta věcí. To byl tenhle most, který se zřítíl? Musíme si dávat pozor. Ale je jiná věc, která teď frčí, a zrovinka jde o mosty, co vypadají alespoň trochu stabilněji, mosty, co byly postavené pro chodce, nad silnicemi – tedy pro rozvíjení izraelské silniční kultury a zvýšení počtu mimoúrovňových křižovatek, díky kterým jedny silnice vedou nad druhými a další silnice vedou po jinými.

V naší zemi je hodně nových mostů, které představují úžasný literární materiál, a lidé, o kterých není možné zjistit, kdo jsou a kdy to všechno dělají, na ně nad velkými silnicemi i silničkami lezou a píšou, co se jim zlíbí, a lidé, kteří pak pod tím mostem projíždějí, si to musí přečíst, ať už chtějí, anebo ne. Nemají žádnou svobodu volby. Černé na šedém, hebrejsky, čtení se nevyhnete. Co se dá dělat, oči vám tam ujíždějí samy.

Já si těchhle lidí, co píšou na mosty, dost cením. Že přicházejí v kteroukoli denní i noční dobu s barvou a píšou vzhůru nohama, což je, samozřejmě, značně fyzicky náročné. Možná přitom i vydávají vlastní život všanc. To všechno jen proto, aby napsali svůj vzkaz masám. Vědí, že si toho lidé trčící v zácpě všimnou, uvidí to i ti, co v zácpě zrovna netrčí – to je jasné. Přečtou si to a je jedno, jestli to zrovna vaří sto čtyřicítkou.

Nemyslím si, že by byl v tomhle státě nějaký most, na kterém by nebylo něco napsáno, určitě ne takový most, který chce patřit k těm, co frčí. Hodně průpovědek je politických, a pokud se tam vetře něco z angličtiny, je to vždycky, skoro vždycky, slovo FUCK, protože lidé chtějí říct FUCK tohle a FUCK tohohle, prostě jim nestačí říct, že tohle je na hovno a tenhle chlap je sráč, zkoušeli to, ale ono to nefunguje.

Co se mi líbí nejvíc? Vyznání lásky. *Miluju tě, Miki; Dani, jsem z tebe celá pryč; Ilano, nemůžu bez tebe žít.* Celá cesta do Metuly je takovýchhle vyznání plná, i na silnici, která míjí Chaderu, je spousta *Danielo, řekni ano.*

Když jedete zkratkou do Ejn Goranit, je tam na mostě pro pěší napsáno *Šimone, pošpinils*. Tenhle nápis mě donutil zastavit auto, až brzdy zaskřípěly, a zůstat stát rozčileně u krajnice. Co to má znamenat *Šimone, pošpinils*? Kdo je Šimon, co je zač, proč pošpinil a co nebo koho? Zajímalo by mě, jestli mu to pošpinění ten pisatel odpustil.

Nedalo mi to pokoj, dokud jsem nezjistila všechny detaily. Vyptávala jsem se lidí, kteří přecházeli či podcházeli most, který Šimon se myslí a podařilo se mi získat adresu jednoho člověka v Afule Ilit. Zazvonila jsem na zvonek u jeho dveří – otevřel mi téměř okamžitě, jako by mě očekával. Bez okolků jsem se ho zeptala, jestli je on ten Šimon, co se o něm píše na mostě, že pošpinil, a on přitakal. Řekla jsem mu, že musím vědět, co za tím

vězí, jak se říká, co je za tím nápisem na zdi, opáčil, že mi to poví, ale předtím si musím vyslechnout celou jeho tezi.

Lidé, co chtějí, abyste si poslechli jejich tvrzení až do konce – před těmi se musíte někde uklidit, nabrat dráhu a to okamžitě, zdrhnout musí obzvláště ti, co se neumí obrnit a poslouchat, ale jen se tváří, že dávají pozor a že jsou dokonce hrozně zvědaví.

Vpadla jsem do domu toho člověka, který potvrdil, že je Šimonem z mostu, tak si to teď budu muset poslechnout. Udělal mi kávu, vysekl mi čtvrt hodinový úvodní proslov o tom, kdo je a co je, a pak na mě čtyři a půl hodiny valil to své veledílo. Poslouchala jsem ho, protože jsem si myslela, že se mě nakonec na něco zeptá, a také jsem přece chtěla slyšet tu historku, co se skrývá za nápisem na mostě.

Řekl, že píše práci o rozšířených chybách v hebrejštině. Prozradil mi, že studuje lingvistiku na akademii v Emek Jisrael, a že hodlá natrhnout prdel všem tezí o rozšířených chybách v hebrejštině, co se lidé pořád obtěžují vzájemně opravovat. Jeho hlavní ideou bylo, že je pro rozšířené chyby a že si myslí, že je potřeba, aby dostaly zelenou od Akademie pro hebrejský jazyk, kam pronikne, jen co dokončí svá studia na akademii v Emek. Prohlásil, že se jim to musí nandat, těmhle lidem, co říkají, jak se má mluvit, že je nutné s nimi pořádně vyjebat.

„Stůl s dvouma nohama a vítám vás na mé párty nebo kníže odcválal na jeho koni až k lesu, nejsem zvědavý na to, aby mi někdo poroučel, že takhle mluvit nesmím. Chci říkat, není tu nic k jídlu, protože se nedošlo do obchodu a taky mám plné zuby pocitu viny, když se chlubím novými kalhotami. Ať udělají průzkum, kolik lidí tyhle chyby říká, a pokud zjistí, že se používají až moc na to, aby to byla chyba, musí dát Akademii štempl, že je povoluje,“ prohlásil.

O téhle ideji mluvil celou dobu a to mě přimělo myslet si, že to možná nebude ten správný *Šimon, co pošpinil*, protože se vši úctou tohle není špína, je to jen názor anebo teze. Dokonce ani pořádný trend.

Celou dobu jsem byla dost ve stresu. V Tel Avivu si určitě myslí, že jsem mrtvá, říkála jsem si, protože jsem nikomu neřekla, kde jsem, a když skončil, cítila jsem se opravdu úplně vyzdímaná. Odmlčel se, šel přinést vodu z ledničky a pak se zeptal:

„Dáte si?“

Odpověděla jsem, že ano, nalil mi a dál mlčel. Napila jsem se a vyzvíдалa, co znamená *Šimone, pošpinils*, a on řekl, že existuje jistá dáma z Akademie pro hebrejský jazyk, která je do něj celá žhavá, je do něj úplně udělaná, je z něj naprosto hotová. Už několik měsíců je mu v patách, a to skoro všude, kam se jen hne, volá mu a hned zavěsí, posílá mu květiny, přichází

v noci, zalívá mu zahrádku, a on neví, jak by se jí zbavil. Myslí si, že se na jeho chybách stala závislou.

„Jak ale?“ chtěla jsem vědět a on odpověděl, že to všechno začalo tím, že jí jednoho dne řekl, lidi se berou, ale až do dneška jí neudal datum svatby.

„Takže všechno jen kvůli příběhu zklamané lásky?“ zeptala jsem se. Už jsem si byla jistá, že nápis *Šimone, pospinils* napsala na most tahle závislačka.

On se k tomu ale nevyjádřil, povídal, že rodilí mluvčí by měli téhle rozšířené záležitosti připsat nějaký význam, jako například, pokud někdo řekne: *Dá se tam skočit* – musí v tom jasně zaznít, že on nikam skákat nebude, a pokud někdo řekne: *Lidi se berou* – musí být jasné, že je to jen nic neříkající slovní obrat, a pokud nějaká slečna říká nějakému hochovi: *To kafe se ještě nějak domluví* – je zřejmé, že z toho nikdy nic nebude. Takhle to chodí i v pracovních záležitostech. Zazní-li: *Jestli se něco vyvine, tak se svoláme*, všem zúčastněným musí být jasné, že o nějakém vývinu nemůže být řeč a že by někdo někomu volal, je naprosto vyloučené.

Šimon se nechal slyšet, že tohle je podle něj nejlepší ústní dohoda, protože recipientovi dává příležitost strávit zamítavou odpověď, je to ale gentlemanské „ne“, které vyjadřuje úctu k druhému člověku.

Pokud dáte malé chybě zelenou, můžete předejít mnohem větším chybám, řekl Šimon a napil se černé kávy, která tam stála, už když jsem přišla. Mlčela jsem a myslela si, že tenhle chlapík, jakkoli je přitroublý, vymyslel trend, který by mohl zabránit spoustě zklamání mezi lidmi, kteří mluví hebrejsky, a to po celém světě.

Šimon prohlásil, že až dokončí studia na akademii a podaří se mu uchytit se v Akademii pro hebrejský jazyk – může se stát, že bude vyžadovat, aby byl podepsaný pod patentem „*Mechanismus příležitosti NE*“, který vyvinul. Řekl, že má mezitím v úmyslu rozšířit svůj trend pomocí stále rostoucího počtu mostů v Izraeli a abych si nemyslela, že tyhle nápisy ty mosty dělají nestabilními, právě naopak. Most, na kterém je něco napsáno, vydrží mnohem déle než most bez nápisu. Navíc takový most s nápisem, který se týká projektu „*Mechanismus příležitosti NE*“, který sám vyvinul, bude stát ještě o něco déle.

Dal si tu práci a ukázal mi několik svých návrhů. Nějak se to zařídí – Nikdo nic zařizovat nebude. Pak se to zaplatí – Já rozhodně platit nebudu. A výmysl, který ho tolik uchvacoval: Lidé se milují navěky – Tohle pravidlo ale o nás dvou v žádném případě neplatí.

Šla jsem před cestou zpátky zkontrolovat olej a vodu v autě. On mě doprovodil až k vozu stojícímu u vjezdu k jeho domu, dole jsem se ho zeptala, jak dlouho ještě bude špinit mosty těmi svými nápady a on mi odpověděl, že pokud bude naživu, bude v tom pokračovat,

jedině až umře, tak to skončí. Ještě jsem chtěla vědět, jestli je to on, kdo píše na většinu mostů, na to mi řekl, že on sám anebo lidé, kteří jedou ve stejném trendu – a že takoví existují, abych si nemyslela, že je v tom sám – to oni píšou na většinu mostů, nakonec přiznal, že nápis *Šimone, pošpinils* napsal on sám, jednou v noci, když nemohl spát.

Zajímalo mě, jaké potěšení z toho má, řekl mi, že vrcholné. „Prostě mě baví špinit Izrael,“ prohlásil, „a když někdo říká, že je tato země špinavá a i lidi že jsou tu špinaví – to jsem nejspokojenější na světě. Chci, aby byla hebrejščina trochu promiskuitnější a naučila se přijímat chyby těch, kteří ji užívají, protože lidé jsou tu špinaví, já jsem špinavý a vy jakbysmet.“

Řekla jsem mu, že už musím jít, a rychle odtamtud zmizela, ačkoli jsem měla, podle mého názoru, zůstat a společně s ním špinit ještě několik dní, abych se trochu dostala do toho špinícího trendu. Psát na mosty věci, které si o některých lidech myslím. *Dinko, ty mandarinko; Simo, dej si limo*, prostě věci, které mě osobně zajímají.

V obchodním centru Radius, vedle druhého mostu zleva, pokud jste vešla vchodem Montefiori a pokračujete rovně, pořád rovně, na druhém rohu zahnete doleva a pak hned doprava a zase rovně až na konec, na křižovatce se dáte doleva, uvidíte hned první obchůdek, do kterého se vlastně nevstupuje, jste totiž vtažena dovnitř jakousi fyzikální silou, jejíž povahu jsem neodhalila. Taková nějaká drobná vichřice, stvořená pro větší rozměr, než je tělesná schránka jednoho člověka, má obrovský tah, ale i bez toho je ta přitažlivost natolik mocná, že vás přenese dovnitř rovnou před dvě prodavačky, které se vás okamžitě zeptají na dvě otázky, každá na jednu. Jedna se ptá, co tam děláte, a druhá, která otevírá pusou o trošinku později – na onom načasování, zdá se, pracovaly roky –, se ptá, jakou máte velikost.

Dotaz, co tam děláte, je jen chyták a v žádném případě se na něj nesmí odpovédět. To by byla sebevražda. Právě naopak. Nesmíte hnout ani brvou a zdůraznit, že je vaše přítomnost na onom místě oprávněná, že jste tam z důvodu návštěvy obchodního centra Radius a také proto, že jste občankou demokratického státu. Také je záhodno dotknout se lehounce kabelky, ne že byste, nedej bože, vytahovala revolver, ale jako byste z ní chtěla vyndat dokumenty, které prokážou, že čára vašeho života protíná ten demokratický stát, jehož jste občankou.

Na otázku ohledně vaší míry je však záhodno odpovédět. Má to ale háček. I tady číhá určité nebezpečství. Ať vás ani nenapadne říkat nemám ponětí anebo nevím. To by byla závažná chyba, protože pak si na vás prodavačky otevrou pusou tak, že z toho budete mít smrt. Nikdy v životě, i když jste to už od někoho pořádně schytala, nezasáhne vaše sluchové ústrojí tak intenzivní smršť nadávek. Proto vám vřele doporučuji něco říct, hlavně neprokázat neznalost rozměrů vašeho těla.

Lepší je říct medium, jako v restauraci. I když medium vůbec nejste. Zkušenost ukazuje, že obě prodavačky rentgenovými očima stanoví, mezi kterými mírami se pohybujete, už si vás v hlavě zařadily, což je mnohem víc, než mají dělat. Jedna z nich už o vás, například, ví všechno. Druhá do vás prostě vidí.

Váhání je v tomhle zastrčeném obchůdku oběma prodavačkami přijímáno dosti nezdvořile, občas se stávají velmi passive aggressive. Mohly by, kromě toho, jak si dovolují s vámi mluvit, si začít mlátit ramínky o hlavu a kvílet v různých řečech, kterým nerozumíte. Nevyčítejte si, že za to, že jsou v takovém stavu, můžete vy. Ony oplakávají jakési zbloudění, aniž by k tomu měly samy co říct. S vámi to vůbec nesouvisí. Z toho důvodu je lepší říct medium a máte to, protože co si kdo uvaří a tak dále.

I když už jste si vybrala – tedy tolik, kolik jste si vybrat mohla – nestavte se v žádném případě před zrcadlo a neptejte se prodavaček, jak se jim to zdá, jestli vám to sluší anebo naopak zdůrazňuje něco, co byste raději schovala. Nic. Ticho. Kamenná tvář. Příkladné chování, úplná Evropa.

Pokud je něco, čeho se tyhle bláznivé prodavačky k smrti bojí, tak je to možnost, že by někdo přehodil rozhodnutí na ně. V takovém případě je popadne pořádná zuřivost.

„Proč bychom se do toho měly plést?... To je vaše rozhodnutí... Vy v tom budete chodit, ne my... tohle je demokratická země, rozhodněte se, jak chcete... My tady jen prodáváme, nemáme názor... samozřejmě je to úžasné... samozřejmě je to příšerné...“

Na vlastní oči vidíte, že je záhodno a velmi se doporučuje nechat si otázku slušivosti či neslušivosti pro sebe. Soustřeďte se na věc. Zadívejte se na svůj odraz v zrcadle. Otočte se. Podívejte se ještě jednou. Hlavně se za žádných okolností nedívejte na prodavačky, abyste dostala nějaké potvrzení, nehledejte ani maličké mrknutí oka jedné z nich, buďte na pozoru. Chovejte se, jako by byly vzduch. Milá zlatá, ony do vás vidí. Vědí, co se s vámi děje. Je jim jasné, že si to koupíte, ať už si to můžete, anebo nemůžete dovolit.

Pokud jste se rozhodla, že si to nekoupíte, že si to přes to všechno, z vašich pečlivě střežených důvodů, nevezmete, dobře poslouchejte. Vraťte se zpátky do zkušební kabinky a oblečte si znovu vaše šaty. Přece dobře víte, co vám patří a co ne. Za béžovou záclonkou je nouzové tmavě šedé tlačítko. Vede přímo na ředitelství obchodního centra Radius, které dobře ví o tom, jak jsou ty prodavačky vzteklé, jemně řečeno, když se nakonec zákaznice rozhodne nic si nekoupit, a tak má vlastní nouzové opatření.

Máte sedm minut. Ano, je to dlouhá doba, dlouhá a nebezpečná, protože mezi tím může těm dvěma prodavačkám dojít, že jste se rozhodla nic si nekoupit a odešla jste, kam jste odešla. Přesto všechno vezměte čas do svých rukou, zhluboka se nadechněte, pokuste se třeba zapříst skrze tu záclonku hovor (nepodaří se vám to), třeba i bezduché plácání, hlavně abyste natáhla čas. Tiše čekejte, co vám osud přichystal. Jestli se vám to podařilo, vězte, že za těch zmíněných sedm minut se do obchůdku vrhne spousta zákazníků, které tam poslalo vedení, aby ty prodavačky zmátli. Pak budete moci využít toho odvedení pozornosti, která byla až doted' zaměřena pouze na vás, a prosmýknout se ven, přesně jak to udělá i zbytek zákazníků jen pár vteřin po vás.

Pokud jste si něco koupila anebo se rozhodla koupit, plat'te hotově. Šeky ani kreditní karty přijímat nechtějí. Jedna z nich je podezřívavá, i co se týče bankovek. Jsou-li nové, hned si myslí, že jsou padělané, jsou-li staré, dělá se jí špatně hlavně z toho, že jsou špinavé. Kvůli citlivosti té první je vždycky přepočítává ta druhá, dělá to tak pěkně. Nic nevzbuzuje větší

potěšení než pohled na stovky šekelů přecházející z jedné ruky do druhé, které jsou nahlas anebo v duchu přepočítávány, a to nejzajímavější: cizím hlasem i řečí, dialektem, u kterého nepoznáte ani, ze kterého světadílu pochází.

Pokud jste si něco koupila, budete mít při odcházení hrozně divný pocit, že taška s vaším nákupem vůbec nic neváží. Nevšímejte si toho a pokračujte k východu a už si po cestě nic dalšího nekupujte. Taška nabude konečné váhy, až když projdete kolem drogerie s lékárnou sítě Super Pharm. Až pak můžete nakouknout dovnitř a udělat si obrázek.

Nemusíte to přehánět, stačí, když strčíte dovnitř ruku a zboží nahmatáte, byla by škoda zničit originální skládání obchůdku, stačí kradmý pohled do tašky.

Jednou na mě plivl nějaký člověk. Není to nic zvláštního – dnes už to vím. Od té doby mě poplivali mnohokrát, ačkoli to nebylo do tváře, takhle ne. Navíc jsem všechny ty ostatní lidi znala nebo jsem si myslela, že je znám, tedy do chvíle, než mě poplivali. Toho člověka, kterého mám teď konkrétně na mysli, jsem před tím plivancem nikdy neviděla, neviděla jsem ho ani potom. Vstoupil mi do života jen na chvíličku, jenom, aby na mě plivl, a pak z něj zase zmizel.

Tahle se to seběhlo. Seděla jsem ve vlaku v cizině, v prohnilé Francii. Byl den, kolem mě hlučela francouzská země, Francouzi si šli každý po svém a já seděla ve vagóně a čekala, až se vlak rozjede. Najednou, z ničeho nic, se venku objevil nějaký člověk, šel podél vlaku, přistoupil k mému okýnku a plivl na mě. Půlka toho plivance skončila na vnější straně okýnka a sprška či kapičky nebo krůpěje té sliny mě uhodily do zeleného obličejce.

Za vteřinku nebo dvě, možná až za půl hodiny, jsem se pokusila dospět k nějakému názoru na ten jeho plivanec. Primitivní součást mé osobnosti se snažila přiřknout tomuto jedinému plivnutí vše, co chybělo k rozluštění této záhady. Bylo v tom něco společenského, řekla jsem si ještě před tím, než se vlak rozjel. Ano, motivy toho plivance byly velmi společenské, hospodářské, socioekonomické. Řekněme, že ten člověk neměl dost franků na vlak, tak plivl do prvního obličejce, který ve vlaku uviděl, a to jsem byla já. Řekněme, že ho vyhodili z jeho bulváru, a tak na mě šel plivnout, teda na první představitelku lidského rodu.

Možná neměl dost na vlak, protože ho předtím vyhodili z toho jeho bulváru a navíc ho opustila jeho přítelkyně, a on plivl na první lidský a taky ženský obličej, který spatřil. Ano, tohle se mi zdá pravděpodobné. Vlak se rozjel a já si už myslela, že za tím plivancem je příběh ZKLAMANÉ LÁSKY. Nedostatek hotovosti vedl jeho slečnu k tomu, že mu řekla: „Jsi k ničemu,“ a odešla od něj k Jean Paulovi, jeho odvěkému sokovi. A pak na mě plivl. Možná, že ta zklamaná láska byla v té chvíli poslední kapka a pak – co se týkalo jeho vztahu ke světu – prostě číše přetekla a přesně v ten moment jsem se objevila já s hubenou tváří a saténovými, dost krátkými vlasy, pronikla jsem do jeho zorného pole, zarámovaná obrazem vlakového okýnka a on udělal tu první věc, která ho napadla.

Pamatuji se, že to rozvířilo mé pocity. Možnost, že bych se najednou stala součástí historie jiného národa a biografie člověka, který se mi nezdá, když se teď snažím zrekonstruovat rysy jeho tváře, jako rodilý Francouz, ale přistěhovalec. Celá ta věc ve mně vyvolala chvění doprovázené pocitem, že to bude mnohem větší problém.

Od té doby uběhlo skoro dvacet let. Dnes mohu přiznat: neměla jsem dostatek údajů o tom plivajícím, abych začala rozvíjet své hypotézy, prostě jsem si v uhánějícím vlaku proti měnící se krajině – domy, koleje, kousky lesa, grafitti: NE SUBLIMEZ PLUS VOTRE VIE, VIVEZ LA!, ty údaje vytvořila sama. Zdá se, že jsem teď ve svém životě dospěla do fáze, kdy si mohu dovolit použít nahromaděné zkušenosti, abych pochopila ten neproniknutelný moment své dávné minulosti.

Prosím tedy o dovození začít znovu.

Bylo mi osmnáct, ještě než jsem nastoupila do armády. Má druhá návštěva ve Francii.

Vlak jel na předměstí plné přistěhovalců, kde žili i moji příbuzní. Seděla jsem u okýnka na levé straně, záda po směru jízdy.

Nemyslela jsem vůbec na nic. Většinu času jsem se soustředila, abych se neztratila, a určitě jsem se na každou zastávku podívala asi stokrát i na lidi, kteří nastupovali, jestli jejich tváře nahánějí větší nebo menší hrůzu anebo vůbec ne – a pak přišel ten chlapík a plivl na mě.

To, že měl co plivat, ještě není dostatečným důvodem, aby plivl na mě. Výborně, zdá se mi, že už tomu přicházím na kloub. Plivl na mě a já nevím proč. Tohle téma je nutné jednou provždy uzavřít, musím se přestat týrat otázkou, proč na mě vůbec plivl, a přestat být ohromená podivností okolního světa kvůli tomu nepochopitelnému plivanci. Jde mi to na nervy. Stalo se a já k tomu nemám žádné vysvětlení. Roky mi vůbec nepomohly. Case closed. Už na to můžu zapomenout.

Ale ještě okamžiček, jestli se nemýlím, měl v očích něco rozhodného. Mohl to být nájemný plivač. ZA ten plivanec dostal zapláceno. Jojo, rozhodně nezavrhovat možnost, že ten chlap byl nájemný plivač, kterého někdo poslal, aby na mě v tom vlaku plivl. URČITĚ, teď už tomu rozumím. Ten, kdo tomu nájemnému plivači zaplatil, věděl, tak jako lidé vědí věci, které se jiným v budoucnu stanou, že přijde den, kdy si tehle plivanec zasloužím, a chtěl předběhnout události.

Jistě, je to teď přece tak jasné.

Ale kdo si mohl jeho služby najmout? Přese všechno si nedokážu představit někoho jiného než sebe samu a nevzpomínám si, že bych si jeho služby najala já, rozhodně ne. Skutečná prohra. Opravdová zbabranina. Nedostatečná bystrost myšlenky. Kdo si mohl tehle plivanec objednat? Oj, najednou to chápu. Je to jasné jak facka. Někdo, komu jsem zasedla místo. Někdo, kdo byl zvyklý sedět na tom místě a já se tam najednou usadila – já (možná to

byl samotný plivač, který se rozčílil, že jsem mu zasedla jeho oblíbené místo). Dvacet let, abych dospěla k tak zřejmému závěru, který se navíc rozumí sám sebou.

Etgar Keret, *Najednou někdo klepe na dveře* [Pitom dfika ba-delet (Najednou někdo klepe na dveře), s. 7–10]

„Vyprávěj mi nějaký příběh,“ poroučí vousatý muž, který sedí u mě v obýváku na pohovce. Ta situace, to přiznávám, mi není zrovna příjemná. Já přeci příběhy píšu, nevyprávím je. A ani to nedělám na objednávku. Poslední člověk, který mě požádal, abych mu něco vyprávěl, byl můj syn. Bylo to před rokem. Vyprávěl jsem mu něco o víle a hraboši, dokonce si už ani nepamatuji co, za dvě minuty usnul. Ale to, co se tady děje se podstatně liší. Můj syn nemá vousy. Ani pistoli. Můj syn navíc o ten příběh pěkně poprosil, zatímco tenhle chlapík ho ze mě chce vypáčit násilím.

Snažím se tomu vousáči vysvětlit, že pokud vrátí pistoli do pouzdra, bude to jen k jeho dobru. K dobru nás obou. Je těžké vymyslet nějaký příběh, pokud vám na hlavu míří hlaveň nabitá zbraně. Ten člověk si ale trvá na svém. Pokud v téhle zemi něco chcete, vysvětluje mi, musíte si to vydupat. On sám je přistěhovalec ze Švédska. Ve Švédsku je všechno úplně jinak. Pokud tam něco chcete, slušně o to požádáte a také to většinou dostanete. Ale v téhle děsivé a dusivé Levantě to tak nefunguje. Stačí vám tady být týden, abyste pochopili, jak to chodí. Lépe řečeno, abyste pochopili, jak to nechodí. Palestinci pěkně poprosili o stát. Dostali ho? Hovno dostali. Přešli k sebevražedným útokům v autobusech s dětma a najednou je začali poslouchat. Osadníci chtěli dialog. Někdo se s nimi bavil? Zlatý oči. Začali kolem sebe mlátit hlava nehlava, na pohraničníky vylili trochu vařícího oleje a najednou jim jde vyjít vstříc. V téhle zemi platí jenom hrubá síla a je jedno, jestli je řeč o politice, ekonomii anebo místu na parkování. Tady rozumíme jenom síle.

Švédsko, odkud se ten vousáč přistěhoval, je pokroková země, úspěšná v mnoha oblastech. Švédsko to není jen ABBA, Ikea a Nobelova cena. Švédsko není jen tak nějaká země, všechno čeho tam dosáhli, dosáhli pouze a výhradně příjemnou cestou. Kdyby šel ve Švédsku do domu sólistky skupiny Ace of Base, zaklepal na dveře a požádal, ať mu zazpívá nějakou píseň, připravila by mu šálek čaje, vytáhla by z pod postele akustickou kytaru a zahrála by mu. Všechno s úsměvem. Ale tady? Přece kdyby neměl pistoli, už dávno bych ho skopal ze schodů.

„Podívejte se,“ pokouším se diskutovat. „Žádný takový,“ bručí vousáč a natahuje kohoutek zbraně, „buď příběh, anebo kulku do hlavy.“ Chápu, že nemám na vybranou. Ten chlápek to myslí naprosto vážně. „Dva lidé sedí v pokoji,“ začínám, „najednou někdo klepe na dveře.“ Vousáč se napřimuje. Chvilku se zdá, že ho ten příběh zaujal, ale ne. Špicuje uši kvůli něčemu jinému. Někdo opravdu klepe na dveře. „Otevři,“ povídá mi, „a o nic se nepokoušej.“

Vypakuj odsud toho člověka, jak nejrychlejc to jde, jinak to špatně dopadne.“ Mladík u dveří dělá nějaký průzkum. Má pár otázek. Stručných. Chce se zeptat na vysokou vlhkost, co tady v létě máme, a jak působí na mé nervy. Říkám mu, že nemám zájem podílet se na tomhle průzkumu, ale on se mi přesto cpe do bytu. „Kdo je to?“ ptá se mě a ukazuje na vousáče. „To je můj bratranec ze Švédska,“ lžu. „Přijel sem pohřbít svého otce, který zahynul ve sněhové lavině. Zrovna procházíme závětř. Mohl byste laskavě respektovat naše soukromí a odejít?“ „Co tě nemá,“ klepe mi průzkumník na rameno, „kolem a kolem jen pár otázek. Kámo, neber našinci šanci trochu si vydělat. Platí mě podle hlavy.“ Rozvaluje se se svým pořadačem na mé pohovce. Švéd si sedá vedle něj. Já pořád stojím a snažím se znít rozhodně. „Prosím vás, odejděte,“ říkám mu, „nepřišel jste ve vhodný čas.“ „Jo tak já jsem nepřišel ve vhodnéj čas?“ průzkumník vytahuje z pořadače obrovský bubínkový revolver. „Pročpak ne, protože je kámoš orientálec? Pro Švédy máš moře času. Ale pro Marokánce, pro vojáka, co nechal kus vlastní sleziny v Libanonu, pro takovýho kámoše nemáš ani minutku.“ Pokouším se mu vysvětlit, že to tak není. Že mě prostě zastihl v delikátním okamžiku s tím Švédem. Ale průzkumník si dává hlavěň revolveru k ústům a naznačuje mi, abych mlčel. „S chutí do toho a půl je hotovo,“ povídá, „a bez vytáček. Posad' se tady do křesla a začni sypat.“ „Sypat co?“ ptám se. Teď už se opravdu cítím stísněně. I Švéd má zbraň a mohlo by dojít k určitému napětí, znáte to, východ a západ, rozdíly v mentalitě. Anebo prostě vybuchne, protože chtěl ten příběh jen sám pro sebe, sólista. „Moc si se mnou nezačíněj,“ vyhrožuje průzkumník. „Zápalnou šňůru mám krátkou. No tak, vysyp už nějakěj příběh, ať to lítá.“ „Správně,“ přidává se k němu ten Švéd v překvapivé harmonii a i on už na mě míří zbraní. Odkašlávám si a znovu začínám, „tři lidé sedí v pokoji...“ „A bez toho ,najednou někdo klepe na dveře,“ varuje mě Švéd. Průzkumník sice moc nerozumí, o čem to mluví, ale drží s ním basu. „Přesně tak,“ povídá, „bez klepání na dveře. Vyprávěj něco jinýho. Nečekanýho.“ Chvilíčku mlčím, nadechuji se. Oba na mě upírají oči. Jak se mi vždycky podaří octnout se v takovýchhle situacích? Amosi Ozovi anebo Grossmanovi by se to nikdy nestalo. Najednou někdo klepe na dveře. Jejich soustředěný pohled se stává výhružným. Krčím rameny. Přece to nejsem já. Nic z mého vyprávění nesouvisí s tím klepáním na dveře. „Zbav se ho,“ přikazuje mi průzkumník, „zbav se ho, ať už je to kdokoli.“ Otevírám jen na skulinku. Stojí tam poslíček s pizzou. „Vy jste Keret?“ ptá se. „Ano,“ přitakám, „ale já si neobjednal pizzu.“ „Mám tady napsáno Zamenhof 14,“ mává mi před obličejem lístečkem a tlačí se dovnitř. „Napsáno to tam je,“ povídám, „ale já jsem si žádnou pizzu neobjednal.“ „Rodinné balení,“ pokračuje paličatě. „Půl s ananasem a půl s ančovičkami. Už je to zaplacené. Kreditkou. Dejte mi jen dýško a já odsud mizím.“ „I ty jsi tady kvůli povídce?“ vyzvídá Švéd. „Jaké povídce?“ ptá se poslíček.

Je vidět, že lže, moc mu to nejde. „Tak už to vytáhni,“ vyštěkne průzkumník, „vytáhni přece bouchačku.“ „Nemám bouchačku,“ přiznává poslíček a odhaluje pod krabicí od pizzy obrovský řeznický nůž, „ale nakrájím ho na jemné plátky jako pastrami, pokud mi tady nezabrnká nějaký kousek.“

Všichni tři sedí na pohovce. Švéd zprava, vedle něj poslíček a zleva průzkumník. „Já takhle nemůžu,“ říká jim, „žádná povídka mě prostě nenapadne, když jste tady takhle všichni tři se zbraněmi a vůbec. Bežte se trochu projít ven, a až se vrátíte, už budu mít něco připraveného.“ „Ten hajzlík zavolá na policii,“ říká průzkumník Švédovi. „Co si myslíš, že nás opije rohlíkem?“ „Tak už vytáhněte nějakou povídku z rukávu a my půjdeme,“ žadoní poslíček, „jednu krátkou. Neškurlete na nás. Tohle je těžká doba. Nezaměstnanost, teroristické útoky, Irán. Lidé baží po něčem jiném. Copak si myslíte, že nás, normální lidi, přivedlo až sem, k vám? Zoufalství, člověče, zoufalství.“

Přikyvují a znovu začínám. „V pokoji sedí čtyři lidé. Je vedro. Nuda. Klimatizace nefunguje. Jeden z těch lidí prosí o nějaký příběh. Druhý a třetí se k němu přidávají...“ „To není povídka,“ rozčiluje se průzkumník, „to je report. Přesně to, co se tady teď děje. Přesně to, před čím se snažíme utéct. Nesypej na nás takhle realitu, jako popelářský auto. Zapoj představivost, kámo, vymejšlej, nech se unášet, zajdi tak daleko jak to jen jde.“

Začínám znovu. „Jeden člověk sedí sám v pokoji. Je osamělý. Je to spisovatel. Chce napsat nějakou povídku. Ode dne, kdy napsal svou poslední povídku, uplynulo hodně času, stýská se mu. Stýská se mu po tom pocitu tvoření skutečnosti ze skutečnosti. Ano, skutečnosti ze skutečnosti. Protože tvoření skutečnosti z něčeho, co není skutečné je naprosté vymyšlení. To za nic nestojí a také to není žádný big deal. Ale tvoření skutečnosti ze skutečnosti je, když odhalujete něco, co ve vás celou dobu bylo, odhalujete to, když se stane něco, co se ještě nikdy nestalo. Ten člověk se rozhoduje napsat povídku o tom, co se děje. Ne o stavu ve státě a ani ne o poměrech ve společnosti. Rozhoduje se napsat povídku o situaci člověka. O situaci člověka, jak ji právě teď zakouší. Ale žádná povídka ho nenapadá. Asi proto, že situace člověka, jak ji právě teď zakouší, za povídku vůbec nestojí. Už se chystá, že to vzdá, když najednou...“ „Já tě varoval,“ přerušuje mě Švéd, „bez klepání na dveře.“ „Já musím,“ povídám umíněně, „bez toho zaklepaní nebude nic.“ „Nechte ho být,“ říká jemně poslíček, „dopřejte mu trochu prostoru. Chce tam mít zaklepaní? Jak je libo. Hlavně ať už máme tu povídku.“

Etgar Keret, *Bodnutí* [Pitom dfika ba-delet (Najednou někdo klepe na dveře), s. 55–57]

Začalo to polibkem. Skoro vždycky to začíná polibkem. Ela a Ciki leželi nazi v posteli, spojeni jazykem, když najednou Ela ucítila bodnutí. „Zranil jsem tě?“ ptal se Ciki a když nesouhlasně zavrtěla hlavou, rychle dodal, „teče ti krev.“ Opravdu jí tekla krev. Z pusy. „Promiň,“ říká, pak vstává z postele a začíná nepokojně pobíhat po kuchyni. Vyndal z mrazáku formičku s ledem a zkušeně s ní tříská o linku. „Tady,“ Ciki jí třesoucí se rukou podává pár kostek, „přitiskni si to ke rtu. No tak, ber, zastaví ti to krvácení.“ V těchhle věcech byl Ciki vždycky dobrý. V armádě byl zdravotník. Měl také instruktorské oprávnění. „Odpust,“ pokračuje, pobledlý, „asi jsem tě kousnul, znáš to, ve víru vášně.“ „V pořádku,“ usmála se na něj, kostku ledu přitisknutou ke rtu, „ic se estao.“ To byla, samozřejmě, lež. Protože se stao mnohem víc. Ne každý den krvácíte kvůli někomu, s kým žijete a který vám potom lže a tvrdí, že vás kousnul, zatímco vy jste jasně cítily bodnutí.

Pak se několik dní nelíbal, kvůli tomu zranění. Rty jsou velmi citlivá oblast. A pak, když už se líbat mohli, líbali se opatrně. Cítila, že před ní něco skrývá. A opravdu, jednou v noci využila toho, že spal s otevřenou pusou, jemně mu strčila prst pod jazyk a našla to. Malý zip. Zipeček. Ale když za něj zatáhla, celý její Ciki se otevřel jako škeble a uvnitř si hověl Jürgen. Jürgen měl, na rozdíl od Cikiho, kozí bradku, přepečlivě upravené pejzy a neobřezaný penis. Ela se na něj dívala jak spí, potichoučku sbalila Cikiho obal a schovala ho v kuchyňské skříni, za odpadkový koš, tam, kde měli pytle do koše.

Život s Jürgenem nebyl jednoduchý. Sex měli úžasný, ale on příliš pil a když pil, tak byl hrozně hlučný a dělal věci, ze kterých je člověku stydno. Také u ní rád vyvolával pocit viny, že kvůli ní opustil Evropu a přestěhoval se sem. Vždycky když se v Izraeli něco špatného semlelo, jedno jestli v životě nebo v televizi, říkal jí: „Jen se na tu svoji zemi podívej,“ jeho hebrejšтина byla příšerná, takže jeho „svoji“ bylo hodně obviňující. Její rodiče ho neměli rádi a její matka, která zrovna měla v oblibě Cikiho, mu říkala „ten gój“. Její otec se ho pokaždé vyptával na práci a Jürgen se hihňal a odpovídal: „Pane Šviro, práce je jako knírek, už dávno vyšel z módy.“ Nikdy to nikoho nerozesmálo. Určitě ne jejího otce, který pořád knírek měl.

Jürgen do toho nakonec říznul. Vrátil se muzicírovat do Düsseldorfu a žít z podpory v nezaměstnanosti. V Izraeli, říkal, by nikdy jako zpěvák neuspěl, jeho přízvuk by byl proti němu. Lidé tady mají předsudky, nemají rádi Němce. Ela nic neřekla, ale v nitru cítila, že s tou jeho divnou muzikou a kýčovitými slovy to ani v Německu nedotáhne daleko. Jednu

píseň dokonce složil o ní. Jmenovala se „Goddess“ a celé to bylo o tom, jak souloží na vlnolamu a ona dosahuje vyvrcholení jako „vlna tříštící se o skálu,“ to je citace.

Stalo se to půl roku po tom, co Jürgen odešel – hledala pytel do odpadkového koše a našla Cikiho obal. Pomyslela si, že to možná byla chyba rozepnout Cikiho zip. Možná. V těchhle věcech těžko říct. Stejný večer, když si čistila zuby, znovu si vzpoměla na ten polibek, na to bodnutí. Vypláchla si ústa velkým množstvím vody a podívala se do zrcadla. Zůstala jí jizva, když si ji zblízka prohlédla, zjistila, že má pod jazykem malý zip. Ela k němu váhavě vztáhla ruku. Pokusila se představit si, jaká je asi vevnitř. To ji naplnilo spoustou naděje, ale také nemenším množstvím strachu, hlavně z pihovatých rukou a suché kůže na obličeji. Možná bude mít tetování, pomyslela si. Růži. Vždycky ho chtěla, ale neměla odvalu. Přijde jí, že to hrozně bolí.

Jeden černý muž se přestěhoval do ulice bílých. Měl černý dům s černou verandou a každé ráno na ní seděl a pil černou kávu. Dokud jednoho dne v noci nevtrhli do jeho domu jeho bílí sousedé a nezmlátili ho tak, že z toho skoro umřel. Co to přesně znamená? Prostě z něj udělali sekanou. Ležel stočený jako rukojeť deštníku uprostřed kaluže černé krve a oni do něj pořád mlátili. Až jeden z nich začal křičet, ať toho nechají, protože jestli jim najednou umře pod rukama, mohli by se taky dostat do vězení.

Ten černý muž jim najednou pod rukama neumřel. Přijela sanitka a odvezla ho v dalekou dál do kouzelné nemocnice na vrcholku nečinné sopky. Nemocnice byla bílá. Její brána byla bílá, stěny pokojů byly bílé, stejně tak i povlečení. Černý muž se začal uzdravovat. Uzdravovat a zamilovávat. Zamilovávat do bílé sestry v bílých šatech, která se o něj starala tím nejoddanějším a nejvelkorysejším způsobem, jaký je vůbec možný. I ona ho milovala. A ta láska sílila, stejně jako on, s každým dnem, který uplynul; zesílila a naučila se vstát z postele a plazit se po zemi. Jako miminko. Jako malé dítě. Jako černý muž, kterému někdo pěkně namlátil.

Vzali se ve žlutém kostele. Oddal je žlutý kněz. Jeho žlutí rodiče přijeli do téhle země na žluté lodi. I oni schytali pár ran od svých bílých sousedů. S černým mužem ale o tomto tématu nemluvil. Sotva ho znal a také se mu nezdálo, že by to byl zrovna příhodný čas, aby se tím zabývali, když je ta svatba a vůbec. Ten žlutý kněz jim měl v úmyslu říct, že je Pán Bůh miluje a přeje jim jen dobré věci. Tyhle věci nevěděl jistě, ačkoli se několikrát pokoušel přesvědčit sám sebe, že ano. Že ví, že Pán Bůh miluje všechny a že nám všem přeje jen dobré věci. Ale toho dne, když oddával toho zbitého černého muže, kterému ještě nebylo ani třicet a už je zjizvený a na kolečkovém křesle, bylo pro něj ještě těžší tomu věřit. „Pán Bůh vás miluje,“ řekl na konec, i přesto všechno. „Pán Bůh vás miluje a přeje vám jen dobré věci,“ řekl a zastyděl se.

Černý muž a bílá žena spolu šťastně žili. Až se jednoho dne vrátila bílá žena z koloniálu, čekal na ní na schodišti hnědý muž s hnědým nožem, který chtěl všechno co u sebe měla. Když se černý muž vrátil domů, našel ji mrtvou. Nepochopil, proč ji ten hnědý muž pobodal, přece si mohl vzít všechny její peníze a utéct. Pohřeb se konal ve žlutém kostele žlutého kněze, a když ho černý muž uviděl, chytil ho za žlutý hábit a řekl: „Ale vy jste říkal. Říkal jste, že nás Pán Bůh miluje. Jestli miluje, tak proč nám tohle všechno dělá?“ Žlutý kněz měl odpověď připravenou. Odpověď, kterou ho naučili už ve škole pro kněze. Něco o tom, že cesty Boží jsou nevyzpytatelné a že teď, když je žena mrtvá, je mu určitě ještě blíž. Ale místo,

aby tuto odpověď použil, začal klít. Kněz proklínal Boha hrozivými kletbami. Urážlivými a zraňujícími, které ještě nikdo nikdy neslyšel. Tak urážlivými a zraňujícími, že se to dotklo dokonce i Pána Boha.

Pán Bůh do žlutého kostela vstoupil rampou pro vozíčkáře. I on byl na kolečkovém křesle, i on jednou někoho ztratil. Byl stříbrný, Pán Bůh, ne nijak levně blyštivý jako BMW, co mají ti největší slizouni, byl jemně matně stříbrný. Jednou, když se proháněl mezi stříbrnými hvězdami se svou stříbrnou přítelkyní, vrhla se na ně banda zlatých bohů. Když byli ještě děti, tak Pán Bůh jednoho z nich zmlátil, drobného malého boha a on teď vyrostl a vrátil se se svými kamarády. Ti zlatí bohové ho bili za východu zlatého slunce a nepřestali, dokud mu nezlámali všechny kosti v jeho božském těle. Léta mu trvalo, než se úplně zrehabilitoval. Jeho milá se z toho nikdy nevzpamatovala. Zůstala paralyzovaná. Všechno viděla a slyšela, ale nemohla nic říct. Stříbrný Pán Bůh se rozhodl, že stvoří rasu ke svému obrazu, aby se na něj mohla dívat a tak jí bude ubíhat čas. Ta rasa mu byla vážně podobná: zbitý obětní beránek jako on sám. Jeho milá se hodiny na ty tvory upřeně dívala doširoka otevřenými očima, dokonce ani neplakala.

„Co si myslíš?“ řekl žlutému knězi frustrovaně stříbrný Pán Bůh, „co si myslíš, že jsem vás stvořil takhle, protože jsem si to vybral? Protože jsem nějaký úchyl, sadista anebo hajzl, který si všechno tohle utrpení užívá? Stvořil jsem vás takhle, protože takhle to umím. Je to to nejlepší, co zmůžu.“ Žlutý kněz padl na kolena a prosil o odpuštění. Kdyby přišel někdo silnější, určitě by ho dál proklínal, i kdyby za to měl skončit v pekle. Ale tenhle stříbrný Pán Bůh v něm vzbudil lítost a smutek a opravdu si přál, aby mu odpustil. Černý muž nepoklekl. Nehybnou dolní částí těla už nemohl dělat takové věci. Seděl na kolečkovém křesle a představoval si stříbrnou bohyni tam někde v nebi, jak se na něj dívá doširoka rozevřenými očima. To ho naplnilo pocitem sounáležitosti, dokonce naděje. Nepodařilo se mu vysvětlit si proč, ale tahle myšlenka, že trpí úplně stejně jako bůh, způsobila, že se cítil požehnaný.

Zatmění Měsíce, dneska v noci to nastane.

V noci se na Měsíci objeví temný stín, zakryje ho a on pak zmizí.

Člověk si na to musí počkat, není to v osm nebo v devět, kdy mi už říkají, abych šla spát. Ne ne, bude to pozdě – skoro o půlnoci.

V jedenáct hodin a třicet osm minut přesně se objeví temný stín – je to ten stín, co vrhá zemkoule – zakryje Měsíc a on najednou nebude. Ten Měsíc. Potom se zase objeví. Světlo zhasnu až pak. Až potom.

To on mi pověděl o tom zatmění, o Měsíci. Řekl mi tohle – „Anastázie, bude zatmění Měsíce, to je astronomie, rozumíš, to je to samé jako vědět, kde jsou na obloze různá souhvězdí (rusky se to řekne sozvezdia): Kasiopea, Orion (ten má tři hvězdy v opasku), Velká medvědice, Malá medvědice, Polárka (víš, jak ji najít) a kde hvězdy: Sirius (to je ten obr, co se na něj díváme), Vega. Teď uvidíš i zatmění Měsíce. Je to pěkná podívaná.“

On má takový sklon učit mě spoustu věcí, aby ze mě byl inteligentní člověk. Jako bych se až do té chvíle, kdy se objevil, nenaučila vůbec nic, taková hloupost! To, že čtu od svých čtyř let, se nepočítá, a že hraju šachy. A znám spoustu věcí, i bez něj.

I před tím, než přišel on, mě učili. Ona mě učila. Ona.

A i dědeček a babička mě učili. Babička je třídní učitelka, je to její práce, je učitelka matematiky na prvním stupni. Učitelka a taky třídní. Mě počítat neučila, protože mě zapsali do první třídy na jiné škole, aby mi ostatní nezáviděli, že je to moje babička. Tak mě učila jiné věci, po škole. Vzala mě na klasický balet, takový kroužek v kulturním domě u nás ve městě.

V kroužku nás bylo jedenáct holek, dost malých, říkají tomu začátečnice, ve věku, co chodí ještě do školky. Všechny měly v baletním trikotu takové velké břicho, jako meloun. To proto, že máme ještě moc dětská těla, tak nám to vysvětlila naše paní učitelka, Natalia Petrovna. Tahle Natalia Petrovna byla kdysi velká tanečnice, primabalerina, ale zestárla a už neměla sílu skákat jako kdysi. Břicho měla taky veliké, jako ta naše, jenže u ní to bylo stářím. Byl tam ještě klavírista, Šurik, ale ten hrál jenom proto, že Natalia byla jeho vlastní matka.

Hodně jsem se tam naučila. Každý pohyb, jak se ukázalo, má své francouzské jméno. Například „plié – relevé“, což znamená spustit se zadkem až dolů a pak zase nahoru, nebo třeba „battement tendu, grand battement, arabesque“, to se různě zvedá noha dopředu a dozadu, ale nedá se to vysvětlit, aniž byste to viděli.

Šurik občas hrával něco veselého, například waltz, to jsme pak volně pobíhaly po sále a pokaždé jsme předváděly něco jiného – někdy ptáky, někdy včely. Jednou jsem dokonce z toho všeho volného běhání a skákání upadla, protože jsem se na sebe celou dobu dívala do velkého zrcadla po celé šířce sálu, až jsem uklouzla – moc mi záleželo na tom, abych viděla, jestli se aspoň trochu podobám pravé baleríně. No a když jsem spadla, byla to taková věc, teda tekla mi krev z nosu, Šurik mě vzal do náručí a všichni utíkali hledat moji babičku, která pila čaj v bufetu s ostatními matkami a babičkami. Pak mi na nos přitiskli mokrý kapesník a řekli, ať zakloním hlavu, až přestane krev téct. Nakonec mi babička koupila rajčatovou šťávu a vzala mě domů.

Babička nikdy moc nepanikařila, protože je třídní učitelka pro první stupeň a má hodně zkušeností s nejrůznějšími věcmi. Vůbec byla v pohodě, babička. Bábuška. Dokonce ani neměla ve zvyku mě popadnout, jako to dělaly ty ostatní, obejmout mě a dávat mi uslintané pusinky. Takovéhle stresující věci. Když už, tak vás objala jenom maličko a lupla vám trochu přes zadek, ale jako kamarádsky. To byl její způsob lásky. I na baletní představení mě brala: „Louskáček“, „Šípková Růženka“. Dokud jsme nedošly ke kulturnímu domu, měla jsem na nohou boty, ale jakmile jsme byly uvnitř, vytáhla z tašky moje piškoty, co jsem nosila do hodin, a obula mi je, abych i já byla tak trochu jako tanečnice, když se na představení dívám.

Protože byla jako třídní učitelka zkušená, nosila s sebou bábuška vždycky spoustu věcí pro případ nouze. Třeba když jsem najednou, uprostřed baletu, dostala žízeň, tak z tašky vytáhla malou oranžovou plastovou flaštičku, nalila mi do víčka studený čaj a tiše mi dala napít, abych se nepokoušela jít ven a nerozčílila obecenstvo. V určitých případech jsem ale neměla na vybranou a ven jsem musela, to si pak ve tmě začala prorážet cestu tím svým břichem a nahlas šeptala „Izvinistje, izvinistje, pažalsta“, to je rusky „Promiňte prosím“, a dokonce, i když se všichni zlobili, nenechala se odbýt, dokud jsme se nedostaly do haly a odtamtud na toalety kulturního domu.

Ani doma jsme se nenudily. Občas mě učila dělat karbanátky z mletého masa, ale nenechala mě je udělat všechny, jen několik malinkých, které jsem pak sama jedla. Abych začala být samostatná. Také mě naučila louskat ořechy dveřmi, násobilku, koláčky ve tvaru psích hovínek, povlíct polštář, takovéhle věci. Občas jsme hrály i šachy. Jednou vyhrála ona, podruhé já. To bylo naše učení.

(...)

Teďko, když jsme v Izraeli rok a devět měsíců, myslí si, že mě musí všechno naučit. Je takový odpovědný. Pedagogický. A ona? Ona jako by nebyla. K takovému došel závěru.

Proč? Protože ona není pedagogická. Celý život mě rozmazlovala. Tohle si on myslí. To, že čtu od čtyř let, umím nazpaměť písničky ve francouzštině a hraju šachy, to jí ve výsledné bilanci taky nepřidává. On to vůbec nebere na vědomí. Jenom on má teďko patent na rozum.

Táta se vůbec nepočítá, protože je mrtvý. Dokonce, i když má mám vlasy po něm a nos taky, to dávno není důležité. On je teď namísto mého táty. Ale „tati“ mu nikdy v životě říkat nebudu, i kdyby mě vyslychala inkvizice! Jenom Jaakov. To je jeho jméno a tak to taky zůstane. I ona mu říká „Jaakov“, ale taky „Jankele“. „Jašinka“, to je z lásky. Stejně jako mně z lásky říkají Nastěnka nebo Nast’uška. On mi prostě říká – Nast’a.

Teďko, když se za něj provdala a vzala mě do Izraele, je všechno jinak. Teďko se nic nedělá jen tak. Všechno je výchovné. Dokonce, i když jdeme k moři. Naše moře je pobřeží Akka. Říká se mu palmová pláž. Žádné palmy tam nejsou. To je jen tak, aby lidi dostali chuť přijít. Kapitalistická reklama.

U nás ve Lvově moře nebylo. Když jsme chtěli k moři, museli jsme jet do Oděsy. Letadlem. Každé léto si brala dovolenou, vzala mě, svou sestru tetu Xenii a její dvojčata – Míšu a Lunčika, svou nejlepší kamarádku Galju a její tlust’oučkou dceru Sofočku, gumovou matraci z jedné strany červenou a z druhé modrou, abychom mohli vyrazit na moře, a letěli jsme do Oděsy.

(...)

Já a dvojčata jsme bývali nejradši ve vodě, dokonce i když neumím kdovíjak plavat, jen tak trochu, abych se neutopila. Vždycky, když jsem byla ve vodě, se na mě dívala a smála se, jako by to byl dobrý vtip nebo něco, a prsa jí nadsakovala jako při zemětřesení a také říkala, že plavu „čubičkou“. Trochu jsem se urazila, ale pořád jsem na tom byla líp než Sofočka. Ta neuměla plavat vůbec a jen tak seděla ve vodě jako nasolená ryba.

Teďko se to ale tomu co bývávalo vůbec nepodobá. Legrační to není. To je jisté. Tady v Izraeli nemusíme letět nikam, protože je všechno blízko a moře je v každém městě, dokonce i v tom nejmenším. To se mi zrovna moc líbilo, ale to bylo ještě před tím, než se ukázalo, jak to všechno bude. Teďko dokonce i k moři chodíme z pedagogických důvodů. Chce na mě mít pozitivní vliv. A na ni také.

Například už vůbec nechodíme k moři, abychom se koupali anebo opalovali. Teďko nám on pořád vysvětluje „Tohle postavili křižáci, tohle Turci, tohle je maják a tohle starý vlnolam. Tohle je Napoleonův vršek, tohle chumus-falafel, arabské národní jídlo...“

A ona. Ona ho celou dobu poslouchá. Zajímá se. Taky mi říká, Nastěnko, poslouvej, co Jaakov vypráví, je to hrozně zajímavé...

V moři se dokonce ani „čubička“ nepočítá a taky už se nedá jen tak se koupat. Plavat mě učí. Chytá mě za břicho a říká: rukama dělej takhle, do stran, nadechuj se nosem a vydechuj pusou. Smýká se mnou ze strany na stranu a pořád mě mate. Celou dobu lokám vodu! Copak se v moři musí dýchat jinak než normálně?

(...)

Od moře se nevracíme rovnou domů. Jdeme se projít do ulic Akka. On pokračuje „Tohle křižáci, tohle Turci“, a já mám žízeň – žízeň a taky hlad. Už je poledne. Například v Oděse jsme v poledne už jedli. I dopoledne a odpoledne. Ale tady je to všechno jinak. Jednou jsem viděla film o křižácích, cpali se tam nejrůznější drůbeží a hovězíma kýtama. Pili víno. I v knize Ivanhoe se křižáci jednou za čas najedli. O Turcích toho vím míň, ale je jisté, že i oni docela dost jedli, chumus-falafel a jehněčí. V hlavě mám kolotoč slov. Opakuji si je tak dlouho, až začínají ztrácet význam a jsou taková legrační, bez souvislosti s tím, co opravdu znamenají – Turci křižáci, křižáci Turci. Je vedro. Míjíme kiosk s kokakolama, restauraci, kde lidé obědvají, pěkně to voní a on ji poučuje: „Povšimni si, Mášo, to jsou blízkovýchodní restaurace, tohle je typická orientální káva.“ Nakonec jí potichoučku říkám: „Mami, já mám žízeň,“ šeptám jí rusky, a ona mi rychle odpovídá: „Ještě to vydrž, za chvíličku jedeme domů.“

On tvrdí, že kupovat věci na ulici je odporné, špinavé a prolezlé bacily. Takhle je zvyklý z Ruska. Asi mu v Rusku na ulici nikdy nikdo nic nekoupil. Možná proto, že má takovou nepříjemnou povahu, proto mu nikdo nechtěl nic koupit. Mně kupovali. A kolik! Babička mi kupovala ovocnou limonádu s bublinkama, pražená slunečnicová semínka, všechno, co šlo. Taky zmrzlinu. Ruského nanuka. Slepíčku na červeném dřívku. Takovéhle věci.

Teďko jsme „přistěhovalci“. „Přistěhovalci“, to je jako turisté, ale na celý život. A mají jen trochu peněz. Proto mi nikdo na ulici už nic nekoupí. Taky proto, že tu není babička. Když na to pomyslím, začne mě štípat v nose. Taková jako přecitlivělost. Z toho stesku. Když jsme jeli do Izraele, myslela jsem si, že to bude zajímavé. Říkala jsem si, že budu mít spoustu zážitků a dobrodružství. V letadle společnosti El Al jsem si potichu opakovala slovíčka, která jsem se naučila z brožurky pro přistěhovalce, co on a ona dostali: „Přistěhovalce, Židovská agentura, Centrum pro přistěhovalce“, až mi řekla: „Co to s tebou je, Nasťo? Zbláznila ses, co si to tam mumláš?“

Vysvětlila mi, že je to z rozčilení. Celou cestu do Izraele byla nervózní, protože jsme na začátku ztratili Jaakova. No jo. Když jsme byli ve Vídni, což bylo naše tranzitní město z Ruska do Izraele, tak se Jaakov ztratil. Na ulici. Ve Vídni. Hledali ho celý den, až do večera,

i vídeňská policie a nejrůznější lidé ze židovské agentury a překladatelka Zina, my jsme taky hledaly. Ona měla celou dobu takový protáhlý obličej, byla celá ustaraná, koutky úst jí poklesly dolů, jako na masce řecké tragédie z knížky mytologie. Nakonec přišel sám. Pěšky. Až ke hradu. Ukázalo se, že vešel do obchodu se zeměpisnými knihami. Najednou, uprostřed Vídně, se mu zachtělo trochu si počíst v nějaké zeměpisné knize, otočit si nějakým vídeňským glóbusem, maličko si rozšířit obzory. Vůbec jsem to nepochopila, přece jsou ve Vídni všechny knihy v němčině, tak jak si myslel, že bude něčemu rozumět? Jak asi? Zeptala jsem se jí na to a ona mi vysvětlila, že on rozumí jidiš, což je trochu podobné, a taky řekla, abych nebyla jedovatá. Tak jsem se víc neptala, ale stejně pořád nerozumím tomu, proč tolik hořelo, aby si ve Vídni rozšířil obzory, zrovna když ona je na tom s nervama tak tak. Pokud se já snažím chovat se, tak jak se sluší a patří, tak může i on. Od té doby, co se ztratil, byla nervózní, celý zbytek cesty do Izraele mě pořád držela za ruku a jeho za paži, abychom se neztratili, jako bych to v té Vídni byla já. Mně by se to nikdy nestalo. Já mám vždycky hrůzu, že se někde ztratím, a taky nemám potřebu rozšiřovat si obzory zrovna, když jedeme do Izraele.

Ale to bylo už dávno... teďko už si jenom nechávám zdát o tom, kdy skončí všechny ty ulice a mešity a scenérie v Akku a konečně pojedeme domů.

„Křižáci a Turci“. Sandály mě tlačí, na palci se mi udělal bolavý puchýř, taková bublinka s vodou uvnitř. Je hrozné vedro. Napít se chci, napít. Jí je mě dokonce i trochu líto, povídá – možná po cestě najdeme nějaký kohoutek s vodou, pak se napiješ. Ale široko daleko žádný kohoutek není. Vzduch je bílý, před očima se mi dělají mžitky, snažím se z pusy vycucnout trochu slin, ale jazyk mám vyschlý. „Tohle je od křižáků a tohle od Turků. Tady se Napoleon vyčural a tady se uprdnul“ (to neříká on, to si já v duchu vymyslím, abych se trochu pobavila). Vstupujeme na tržiště, on je neúnavný, od té doby, co jsme přijeli do Izraele, má spoustu energie. Asi z toho štěstí. Dál nás poučuje – „bazarčík“, to je v ruštině malý trh. A samozřejmě – nezapomíná – „křižáci, Turci“. Světlo je teplé a kolem to voní, vůně a barvy a hovor v arabštině, které vůbec nerozumím. Teďko vysvětluje o Arabech a jejich zvycích. Arabské zvyklosti jsou hrozné: sadistické. Například nejedí celý měsíc kvůli jejich Bohu. Proč tedy mají Boha? Aby jim pomáhal, anebo aby jim ze života udělal pracovní tábor, sibiřský gulag Alexandra Solženicyna (to je takový kulturně-pedagogický týpek, který nenávidí Rusko a píše knihy, které on i ona pořád čtou)? Pak Jaakova omrzela historie a začal s botanikou – podává jí všechna možná vysvětlení ohledně arabské zeleniny. „Podívej se na ty broskve,“ říká jí, „a ty hrozny.“ Přesně takové, vytahuje se, byly ve městě Samarkand, kam utekl s matkou za druhé světové války. Já kdybych byla v té válce, nikdy bych neutekla, ale

bojovala bych s partyzánama v lesích. Stala bych se dcerou pluku. Je známo, že byly takové případy, kdy si partyzáni děsně zamilovali děti, prováděli s nima legrační kousky, adoptovali je, aby byly dětmi všech, a učili je našit nacistům šest kulek mezi oči, z pušky značky Mauser. Ale on si užíval v tom svém Samarkandu, s matkou a broskvemi. Ona mi jednou vysvětlila, že před nacisty utekli všichni, dokonce i ona a její rodina, babička, dědeček a všichni ostatní. Prostě byli Židé a Němci dělali ze Židů mýdlo, a on je taky Žid, i jeho matka. Nechtěli, aby z nich nadělali šampón, a tak museli utéct, protože se ukázalo, že ani ruští partyzáni neměli Židy nijak zvlášť v lásce. Takhle se vyvinul všechn ten sionismus, to je jasné.

Já jsem Židovka jen z půlky, můj táta byl skrz naskrz Rus, ale řekli mi, abych o tom s nikým nežvanila, protože tady v Izraeli je záhodno, aby byli všichni Židé. Ruské Židy tady v Izraeli moc rádi nemají, kvůli přízvuku, stylu a oblékání. Taký kvůli nejrůznějším záležitostem, co mají ortodoxní, kterým fakticky nerozumím. A tak to беру v úvahu a nikde o té své ruské polovině netlachám, ačkoli je to něco jako lež, pokud se nad tím člověk pořádně zamyslí.

Ukázalo se, že Akko je velké město. Aspoň jako nějaký Samarkand anebo New York. Nemá konce. Jdete, jdete a kolik toho ještě neujdete – nikdy neskončí. Zavírám oči, pořád jdu za nimi a přemýšlím nad tím, jak ti Arabové zvládnou nejíst celý měsíc. Já nejedla od rána a už to sotva můžu vydržet. Najednou cítím, že je mi na zvracení, jako v letadle, do nosu mě uhodil takový smrad, odporný, puch mrtvých ryb. Je to speciální obchod s rybami, arabský odchod. Mrtvé ryby leží ve třech zelených plastových bednách, které jsou plné teplé zapáchající vody s trochou ledu. Slyším ho – „No Mášo, jenom se podívej na ty sardinky, podívej se na ně!“ I já se pokouším pohledem najít, kde jsou ty sardinky, ale bum bác před očima se mi zatmělo a v uších se rozhostilo ticho, jenom její hlas z dálky, jako ozvěna. „Oj, Nastěnko, dušinko, što s t’eboj.“ A pak takový táhlý zvuk, myslím, že na stupnici se tomu říká cis, pak už neslyším nic.

Ted’ko už nic není jako předtím. Život je takový divný. Kdyby mě někdo poprosil, abych to vysvětlila, zamotala bych se do toho. Ale nikdo to po mně nechce.

Štěstí, že se jí nemusí nic vysvětlovat, protože ona sama je tady a vidí všechno na vlastní oči. Aspoň částečně. Když není v práci. On například do práce vůbec nechodí, protože ještě žádnou nenašel. V Rusku byl učitelem dějepisu a teď neumí tolik hebrejsky, aby učil, tak hledá něco jiného.

V Rusku tvrdila, že on hebrejsky umí. Výborně. Opravdový génius (řekla ona) a teďko najednou neví nic. Hebrejščina se mu srazila jako prádlo, jakmile sem přijel. Ona říká, že je to

proto, že je skromný. Že ví mnohem víc, než dává najevo. V Rusku, když k nám chodil na návštěvu, s sebou nosil takovou tlustou knihu, modrou. Hebrejsko-ruský a rusko-hebrejský slovník, který napsal nějaký Šapiro. Tak mu také u nás říkali – Šapiro („Nas’o, kde je Šapiro, Nas’o, dej Šapira na zem, aby nemlátily dveře, Nas’o, nelouskej Šapirem ořechy, je to kniha, při jménu Hospodinově“). Nikdy k nám nepřišel bez Šapira. To pro případ, kdyby se mu u nás doma zachtělo učit se trochu hebrejsky. Ale když přicházel, žádnou hebrejštinu se neučil, buďto s ní vysedával na balkóně, anebo s ní šel na procházku a babička si mě posadila v kuchyni, abych si vypila čaj, vzdychala a říkala, že to není špatný člověk, ale „zanoda“, tedy nudný a otravný patron. Ale důležité je, jestli je jí s ním dobře. A abych si dávala pozor na pusu a neopovažovala se o těchhle jejích řečech vykládat. Ještě dodala v ruštině: „Není-li nablízku žádný pták, pak jsou i tři tečky (věděla jsem, že má na mysli zadek) slavík.“ A znovu si povzdechla.

A ona? Ona z něj měla fakticky radost. Opravdu. Nevšimla si, že je „zanoda“, a když slyšela jak zvoní u dveří, utíkala s těma svýma rukama a prsama a tlustým pupkem, jako by hořelo, aby mu otevřela. Asi byla hrozně opuštěná od té doby, co táta umřel, a dokonce Jaakov Zanova se jí zdál v pořádku, to kvůli jejímu duševnímu rozpoložení. Říkala o něm věci, jako by to byl přinejmenším nějaký Gérard Philipe nebo Yves Montand anebo Solženicyn. Úplně se do něj zamilovala.

Jednou mi například řekla, že on je sionista. Takový člověk, co chce jet do Izraele a taky si myslí, že všichni Židé by měli jet do Izraele, asi aby se tam nenudil. I já jsem svého času chtěla jet do Izraele, ještě před tím, než jsem věděla, co z toho nakonec vyleze. Zeptala jsem se jí, jestli je taky sionistka! Tak mi řekla, ať se nedělám.

Takže jenom on je sionista. I jméno má sionistické – Jaakov. Ona řekla, že je to prastaré hebrejské jméno. Já nemám prastaré hebrejské jméno, ale prastaré ruské – Anastázie. To jméno mi vybral táta. Ještě než jsem se narodila. A kdybych se narodila jako kluk, tak bych se jmenovala Innoknetij. To se mi mohlo stát, kdybych se nenarodila jako holka. Takže i přes to všechno mám trochu štěstí.

Jediná věc, kterou mě učí a já ji mám ráda, jsou hvězdy. Říká se tomu astronomie. Občas mě bere večer na procházky. Hlavně v létě. To jsou hvězdy výborně vidět. Jdeme až na hlavní silnici ve směru do Akka, sedneme si na lavičku autobusové zastávky, zvedneme hlavy a on mi vysvětluje.

S hvězdami se to má tak, že i když jsou daleko a s lidmi nemají nic společného, lidem se podobají. Jenom jsou o hodně hezčí. Mají také jména po Řecích a ne po Rusech anebo

sionistech – nic jako Jaakov, Chajim, Anastázie, Tulik, Marina, Zina, Saša, ale jména po bozích a mytologických hrdinech – Sirius, Canopus, Polux, Arcturus, Vega.

Nejnudnější hvězdou je zeměkoule. Je plná potíží a nejde ji pořádně vidět, protože ji máme strčenou pod nohama a sami jsme na ní. V duchu si představuji, že ona je Slunce a já Měsíc, babička s dědečkem jsou Mizar a Alkaid ze souhvězdí Velké medvědice, moji bratřenci, dvojčata, jsou Castor s Polluxem, strejda Eljoša je Aldebaran ze souhvězdí Býka a teta Xenie je Betelgeuze ze souhvězdí Orion.

Jaakov je země. Tak. Já vím, že kosmonauti, kteří viděli zemi z vesmíru, řekli, že je úžasně modrá a září, ale já nejsem kosmonaut, jsem Anastázie Demidovová a v mých očích země vypadá špinavá, hnědá a nepatří do rodiny hvězd.

Nejradši mám Polárku. Jenom musí člověk vědět, jak ji najít. Existuje totiž přímka. Pomyslná přímka, kterou je třeba vést skrze Velkou medvědici, nespouštět z ní pohled, a pak se dostanete až k ní, je maličká a silně září, s ní se nemůžete nikdy ztratit. To vědí všichni dobrodruzi a objevitelé.

Polárku jsem zatím ještě nikomu nedala. Používám ji pro sebe. Mám takovou metodu. Stojím u okna, když už je noc, nerozsvěcím světlo (aby mě nenačapal, jinak by bylo tóčo), najdu si modrou hvězdu, začínám se na ni dívat, soustředit se, hrozně silně, celým srdcem, i břichem, ale bez námahy (je to zvláštní způsob) a nemyslím na nic. A pak pomaličku všechno mizí, moje tělo, pokoj, celý svět, až nezůstane nic kromě mé myšlenky a té hvězdy. Pak nejsem, ale i jsem. Dá se to těžko vysvětlit.

Ano, je spousta věcí, které se mi těžko vysvětlují. Když na to myslím, udělá se mi těžko u srdce a rozbolí mě břicho. Všechny ty jeho zvyky, například. Se záchodem, například. Se sklem, například.

Nesnáší špínu. Ale ne všechnu špínu, hlavně tu po mně a tu záchodovou. Když vychází ze záchodu, zavírá dveře loktem a pak otevírá dveře koupelny, taky loktem, kohoutek (to je nejsložitější) otáčí, jak jinak, loktem. Drobnými údery. Pak si pořádně myje ruce mýdlem.

Ona a já to musíme dělat taky tak. „Je citlivý na čistotu,“ říká ona a vysvětluje, že je to dobře. Taková kladná vlastnost, která pomáhá udržovat v bytě pořádek, jako kdyby tu, nebýt téhle vlastnosti, byla kolem dokola jen samá špína. I při splachování je třeba zmáčknot splachovadlo loktem, kvůli bakteriím. Když vcházíme z ulice do domu, nikdo se nesmí ničeho dotknout, dokud si neumyje ruce mýdlem. Dvakrát namydřit, pak umýt a pak se utřít do

zvláštního ručníku na ruce (Bože chraň, aby to nebyl ten na obličej. Třikrát tfu tfu tfu). Až po tomhle všem můžeme začít něco dělat. Napít se, dotýkat se věcí, žít.

Jednou jsem se s nimi vracela ze zdravotního střediska. Měla jsem hroznou žízeň. V Izraeli je takové vedro, že žízeň dostanete natotata. Vešla jsem do domu a utíkala do koupelny, umyla si ruce, a než bys řekl švec, jsem byla u ledničky, abych se napila studené vody. Najednou vstoupil on – plný nenávisti a zloby. Povídá: „Ona si neumyla ruce.“ Říká mi „ona“, jako bych tam vůbec nebyla. A já mu odpovídám – „Umyla, čestný.“ I ona už přichází a říká podlézavým hlasem (ale ustrašeně), aby ho usmířila, „umyla si je, Jankele, umyla.“ Ale on tomu nevěří, dívá se strašně rozzlobeně, trvá na svém „to není pravda“ a dodává „lhářka“.

A já, to u nás doma v Rusku všichni vědí, nikdy nelžu. Mám takový princip, a i když jsem to několikrát zkusila, jako tenkrát, když jsem jí zničila rtěnku z Polska, vůbec mi to nešlo. Tváře mi najednou celé hoří a hlas mi přeskakuje, takže já lhat ani nezkouším. Ale on, on o mně nic neví. Odkud by mohl? Není z naší rodiny. Je cizí. Myslí si o mně špatné věci, špatné, a opakuje „ona lže“. Nejradši bych mu ty svoje ruce dala, ať si je očichá a ucítí vůni mýdla společnosti Neka 7, ale on rychle ustupuje, ve tváři výraz zhnusení, a odchází z kuchyně.

Zůstáváme tam jenom já a ona. Nedívá se mi do očí a já vidím, že má strach. Bojí se, že ji teď bude trápit, stejně jako jindy. Nebude s ní mluvit, bude ji chtít opustit, vyhodit ji, kvůli mně. Protože jsem špatná, neovládám se, dostatečně se nesnažím, jsem špinavá, lhářka. Strkám jí ruce do obličeje, aby ucítla mýdlo, aby věděla, že jsem to zkoušela! Ani ona si to nechce ověřit, věří mi. Jenže k čemu je to dobré, už je tak smutná, rty jí ztěžkly, koutky klesají dolů a mě hrudník svírá strach. Teď ji opustí, ublíží jí, kvůli mně. Tiše mi říká: „Nastěnko, nech to být, není to tak hrozné, běž do svého pokoje.“ A tak jsem v pokoji, sedím na posteli a uvnitř se cítím hrozně, jenom světlo venku je šedavě bílé, je vedro a do večera zbývá ještě tolik času.

(...)

Když mi skončil letní tábor, do začátku školy byla ještě spousta léta. Celý měsíc. Janini rodiče ji poslali k tetě a strýci do Kfar Saby, aby se celý den nepotulovala po ulici. Já v Izraeli nemám ani strýce ani tety, jenom máminu kamarádku v městě Bat Jam, takže jsem se hodně courala po městě, až se máma začala bát, řekla, že ze mě ještě bude uličnice. Nechápe, že v Izraeli to není jako v Rusku, má strach, abych nebyla jako Gavroche z „Bídníků“ anebo jako ti výrostci z „Pedagogické poémy“.

Ale já jsem venku pořád, co nejvíc to jde, dokonce i když je občas vedro a nemám co na práci. Udělám všechno, jen abych s ním nebyla doma. Když ona ráno odchází do práce,

veškerý klid mě opouští. Jsem celá hrozně napjatá. Ležím v pokoji na posteli a pokouším se něco číst, ale celou dobu špicuju uši, co dělá on, kam jde, které dveře otevírá a které zavírá. Mám pořád takový vnitřní pocit, že se stane něco špatného, že každou chvíli praskne, že jsem něco provedla, to mi pak dokonce ani nic neřekne, jen počká, až se ona vrátí, a bude jí něco šuškat v kuchyni anebo v jejich pokoji, a pak bude doma hrobové ticho, strašidelné a já nebudu vědět, co se stalo, co jsem spáchala a co jí kvůli mně udělá. Možná se s ní rozvede a my zůstaneme v Izraeli samy, bez nikoho, bez babičky a dědečka, bez tety Xenie, bez nikoho. A ona, ona má hrůzu z toho být sama. To od té doby, co mi umřel táta, se toho bojí, taková nějaká duševní reakce.

Když můj táta umřel, bylo mi pět a něco. Byl duben a po celém městě kvetly šeříky. Fialové i bílé s vůní silnou jako parfém, jenom ještě pronikavější. Dokonce se vám udělá slabo, pokud k nim čicháte moc. Můžete i omdlít. Všechny keře kvetly, ale hlavně šeřík. Takové je naše město na jaře a je to jako moc pěkné, jenže pro mě je to vůně tátovy nemoci, vůně jeho smrti, tenhle šeřík. Kdy přesně umřel, jsem nevěděla, protože byl už dlouho v nemocnici. Neviděla jsem ho měsíc, možná dva. Nic mi neřekli a já se ani neptala. Pokud nikdo nic neříká – není na co se ptát, ta jejich tajemství z nich člověk nedostane, může jen hádat. Ani na pohřeb mě nevzali, protože jsem byla moc malá. Až večer, když se vrátili, řekla babička, že je už mrtvý a že můžu brečet, jestli chci, ale měla bych se kvůli němu i radovat, protože měl hrozné bolesti a teď už ho to nebolí. Nebrečela jsem. Prostě jsem seděla v koutě, kde jsem si hrávala, na malé židličce, a nevěděla jsem, co mám dělat, a celou dobu jsem myslela jenom na ni. Na její bolest. Doufala jsem, že si mě zavolá.

Až za dlouho jsem viděla fotky z pohřbu. Jedna část byla, jak jdou všichni s květinami, a druhá, kde byl jenom on, v rakvi. Ty fotky jsem našla u ní v šuplíku, ve zvláštní černé obálce. Ležel v rakvi, ale ne jako by spal, ale byl takový ošklivý, ten obličej, celý šedivý, byl a nebyl jeho. Měl na sobě oblek a okolo kytky. Nechápu, na co potřebuje oblek, když je mrtvý. Ale neptala jsem se, protože ty fotky byly tajemství a já nechtěla, aby se naštvála anebo se, to by bylo ještě horší, rozbrečela a nemohla přestat a pak si lehla na postel, strnulá, s otevřenýma očima, jako chlupatý medvěd, jako by byla ze skla, s nikým celé dny nepromluvila, možná i měsíce anebo nikdy.

Tak přesně to bylo, když se vrátili z pohřbu, odešla do jejich pokoje, mě tam nepustili, jen zaplnili celý byt květinami. Ten šeřík byl v každém květináči, v každé váze a mně se už jen z té vůně točila hlava, chtěla jsem jenom, aby mě k ní pustili, ale babička to nedovolila, řekla jen: „Běž, Nastěnko, čti si nějakou knížku, maminka je dneska smutná.“ Když přišly její kamarádky z práce a kamarádky vůbec, pustili je dovnitř. Já se pokoušela opatrně

nakouknout, aby si toho nevšimli, zahlédnout, co tam v tom pokoji dělá, o čem si povídají a proč mi nikdo nic neřekne, ale nepovedlo se mi to, protože za sebou zavřely dveře.

Po několika dnech nebo týdnech, nevím to přesně, k nám přestali lidé chodit. Ale ona dál ležela v pokoji s těma svýma nehybnýma očima, jako by ona sama umřela, ne on. Babička se pokoušela mě k ní dostat, přesvědčit ji, aby se mnou mluvila, všímala si mě. Říkala jí „Podívej se, Mášinko, Nast’ a je tady, pověz jí něco, no tak, přece tu holku nemůžeš takhle mučit.“ Ale ona neměla v úmyslu říct ani slovo, jenom občas obrátila hlavu a dívala se na mě, jako by mě vůbec neznala. A mlčela.

Starala se o mě babička. Já to viděla. Kupovala mi třešně, plastového psa, co štěká, knížky z kartonu, ze kterých se dají postavit domečky, ale nebylo to potřeba. Věděla jsem, že teď, když tam ona leží, jako by byla mrtvá, musím za ni převzít odpovědnost. Protože jestli na ni nebudu dávat pozor, mohlo by se stát něco strašného. Dokonce i v noci, když jsem ležela v posteli, kterou na čas přesunuli k babičce a dědečkovi do pokoje, tak jsem nespala. Zavřela jsem oči a dělala, že spím, ale uvnitř jsem byla vzhůru a zdálky ji hlídala. Říkala jsem si: „Možná si mě najednou zavolá, musím být připravená,“ a čekala jsem.

Dlouho si mě nezavolala, dokonce nevím ani, jak dlouho, až jednoho dne, kdy už začalo opravdické léto, vyšla na balkón a řekla babičce, že má chuť na polévku. Myslela kuřecí. A babička zatleskala a rychle utíkala koupit kuře. A ona se posadila do takového zvláštního křesílka, kterému se říká „šézlong“, a pak si teprve všimla, že tam stojím, podívala se na mě a dokonce pohnula pusou, jako by úsměv, kůže na ní trochu visela jako hadr, přistoupila jsem k ní a ona mě pohladila po hlavě, položila mi ruku na rameno a řekla: „No, Nastěnko, tak jsme zůstaly samy.“ Nebyla jsem schopná slova, jako bych měla v krku knedlík, a tak jsem se k ní přitiskla, hlavu jsem jí vtiskla na prsa a vdechovala její vůni, ne parfém jako kdysi, ale vůni jejího zoufalství, bylo to jako vůně prachu, tak jsem si v ní schovala tváře a řekla si, že od teď na ní budu celý život dohlížet, pořádně, aby už nikdy nebyla zoufalá, to je teď moje zodpovědnost. Tohle bylo to rozhodnutí, co jsem udělala.

Pak, když se babička vrátila, šla jsem do kuchyně, vzala jsem si trochu mléka a tu svou přísahu jsem špendlíkem napsala neviditelným inkoustem, papír jsem složila a schovala ho hluboko v květináči s psím vínem, a pak už bylo rozhodnuto, že není cesty zpátky. Tak to všechno bylo.

Teďko je to takhle. Proto se snažím být tak hodná, čistotná, nikoho nerozčilovat, nebýt náladová, nedělat nepořádek. Musím udělat všechno pro to, aby se k ní choval hezky, netrestal ji mlčením, taky žádná nenávist a hlavně, to je nejdůležitější, aby ji neopustil.

Je to hrozně těžké. Mám pocit, že nejsem zrovna úspěšná. Možná proto, že jsem si zvykla být špatná ještě v Rusku, možná mě babička moc rozmazlovala, a proto jsem taková zkažená. Teďko mě on vychovává od znovu. Děsí mě. Kdyby si jen našel práci a nebyl celý den doma. Slídí, kontroluje, jestli se někdo něčeho nedotkl, jestli se něco nerozbilo.

Od konce tábora a chvíle, kdy Jana odjela, sedím doma, protože mi ona řekla, abych se necourala po ulici jako budižkničemu. Bojím se vyjít ven z pokoje, jen ho slyším, jako chodí bos po bytě, popotahuje nosem a mně je najednou těžko. Před několika dny jsem šla do kuchyně, abych si umyla broskev, řekli mi, že je mám jíst, protože je to zdravé. Najednou vešel, aniž bych ho slyšela. Tak jsem se lekla, když jsem se otočila a bum! Shodila jsem skleničku, která stála na lince. A on se skla a jehel bojí ještě víc než bacilů. Když se rozbije sklenička, je to hotové nadělení, to se pak celý den plazí po podlaze a hledá střepy až do noci a tam, kde se to stalo, se nesmí šlápnout a on se plazí a plazí a sbírá a hledá další střepy. Má takovou hrůzu ze všeho ostrého. Všechny nůžky máme naskládané vysoko na skříni, protože on se bojí. Její šití – je naprosto zakázáno se ho dotýkat, protože jsou tam špendlíky a jehly, a když chce ona něco přišít, knoflík a tak podobně, musí se mu to říct a on dohlíží a pak půlku noci provádí kontrolu, jestli nespada nějaká jehla, dokonce i když každý blbec vidí, že nespadlo vůbec nic.

Když jsem shodila tu skleničku, okamžitě zbledl, z očí mu šel děs, že to nejde ani popsat, a v tváři měl najednou šílenství, málem jsem omdlela, jako vždycky, protože jsem nevěděla, co bude následovat. Kdyby mě aspoň zmlátil, věděla bych, co mám čekat, a neměla bych tenhle lezavě studený strach, ale on nikdy nikoho nebije a já věděla, že trest, který přijde, bude příšerný, jen jsem neměla tušení, co to bude. Snažila jsem se hned padnout na kolena a začít sbírat střepy, ale on už byl u mě, popadl mě za rameno a z jeho ruky jsem cítila takovou nenávist, jako štír anebo rak. A bolelo to. Nikdy ke mně nikdo necítil takovou nenávist. Zuby mi drkotaly, ťuky ťuky ťuk, a polil mě pot, co zapáchá jako podpaží, pach strachu, cítila jsem, že se třesu po celém těle, a on mi řekl „Běž do svého pokoje, já uklidím,“ pustil vodu a umyl si ruku, kterou mě předtím držel. Utíkala jsem do pokoje, zavřela dveře a posadila se na postel, čekala jsem, až se přestanu klepat, přemýšlela jsem, co jí řeknu, až se vrátí z práce, jak ospravedlním, že jsem čuně špinavé, jak to jen vysvětlím.

Vrátila se až za několik hodin, slyšela jsem klíč v zámku, věděla jsem, že má tváře strhané únavou, lesklé, přitiskla jsem se ke dveřím a pokoušela se zaslechnout, co jí tam přiškrceným hlasem říká. Ona pak vstupuje ke mně a její oči jsou jako poušť, chamsin, říká mi: „Musíš se naučit dávat si pozor,“ rozeběhla jsem se k ní: „Maminko, mamuško moje milá, sladká, promiň, odpusť mi, izvini minja, ja bolša nja budu, už nikdy neshodím žádnou

sklenici!“, trochu mě objímá, ale její oči jsou jako poušť, chamsin a já vím, že on ji teď kvůli mně opustí. Je po všem, už je tady ten hrozivý konec, právě teď, všechno zmizí v černé díře, slunce i měsíc, Andromeda a Kasiopea, Kentaur a Jižní kříž, vše vcucne silný vír, bude pršet déšť obrovitých asteroidů a všechno se propadne, zmizí, vymaže, jako by nikdy nic nebylo.

„... Anastázie

Slunce v soumraku

Průhledná kapičko rosy

Kapko mojí krve

Slzičko.....“

To je píseň, kterou o mně kdysi napsala. Ještě v Rusku. A ještě –

„... oči mé madony

Světlo mojí duše...“

To je taky o mně.

Pokračuje to dál, jsou i další písničky, ale ty už si nepamatuji.

Od toho léta a tábora až doteď uplynul rok. Přihodilo se spoustu věcí. Tak nejdřív jsem se přestala učit ve třídě přistěhovalců a postoupila do čtvrté třídy se všemi sionistickými Izraelci, hlavně z Maroka, a ještě jednou ruskou holčkou, Iročkou, co se z ní stala moje nejlepší kamarádka. Taky jsme dostali novou třídní učitelku, Ciporu, s vlasy, jako mají staré ženské, a ona byla přitom docela mladá. Vysvětlili mi, že je to zvláštní barva, kterou dělají v kadeřnictví, a dokonce se za to platí. Říká se tomu „platinový melír“.

Na začátku to nebylo nic moc. Všichni ve třídě mě a Iročku nesnášeli a povídali o nás věci. O mně třeba, že šoustám s Prosperem ben Chamo v sádkách kibucu vedle nás a on mi za to pokaždé platí líru. Říkali ještě další podobné věci, jaké jsem životě neslyšela. Po škole jsme musely rychle utíkat domů, protože několik grázlů ze třídy nás pronásledovalo a pokřikovali slova jako „kurva“, „si podám tvýho fotra“, „u všeho, co je ti svatý“, „čubčín bratr“ a taky „vojedu tvou matku“.

Letěly jsem domů jako indiáni, jako Čingačguk Veliký had, poslední mohykán, jako otrávené šípy, jako tomahavky Apačů. Schovaly jsme se u Iročky doma a četly Gogolovy Ukrajinské povídky. Příběhy jako „Vij“ a „Večery na samotě u Dikaňky“. Nějak jsme se o sebe vždycky postaraly.

Jaakov se začal učit takovou věc, jako že se pomáhá starým lidem, sociální práce. Rád pomáhá všem možným babkám, takovým co do Izraele přišly samy. Tahá jim košíky z tržiště, mluví s nimi jidiš: „Was machstu“, „Zaj gezond“. Je to jeho koníček – pomáhat babkám.

Jenom mně a jí nepomáhá. Ale aspoň není pořád doma, i já už mám kam jít. Největší dusno je hlavně kvůli toaletnímu papíru. Poslední dobou si stěžuje, že já i ona plýtváme toaletním papírem. Je strašně rychle fuč. Takže já se snažím kakat až ve škole a moc nepít, když se vracím, aby se mi nechtělo na záchod, jenom když už to jinak nejde.

Ale jednoho dne se všechno změnilo. Takovou věc jsem nečekala, taky se kvůli tomu staly ještě další věci. Jednou se vrátila z práce a řekla mi: „Nast’o, připrav se, je zvláštní bazar pro přistěhovalce.“ Po cestě mi vysvětlila, že Židé z Ameriky poslali spoustu oblečení, které už nenosí – aby pomohli přistěhovalcům v Izraeli. Taková sionistická laskavost. Tenhle bazar s oblečením byl v domě paní Berty, ředitelky klubu důchodců.

Když jsme tam vešly, měla jsem najednou hroznou radost. Od té doby, co jsme přišly do Izraele, nekoupili mi žádné nové oblečení, všechny věci z Ruska mi už začínaly být malé a najednou jsem viděla oblečení všeho druhu, takové módní! Kalhoty do zvonu – rusky je to kloš, sáčka, džíny, květovaná trička se širokým límcem a dokonce jeden oblek z kožešiny, jako tygr, ale velikost měl XXL.

Ona pečlivě hledala, až mi našla modrý kostým z látky, co se jmenuje gabardén. Jak jsem si ho vyzkoušela, věděla jsem, že je to přesně pro mě, a všichni říkali, všechny ty babky, i Iročka a její máma, které tam taky byly, že jsem moc hezká.

Druhý den, když jsem si ten kostýmek vzala do školy, dokonce Cipora, třídní učitelka, řekla: „Moc pěkné šaty, Anastázie, hezky si je užij,“ a pověřila mě a Iročku, že budeme zodpovědné za výzdobu. Řekla nám, abychom pro třídu připravili koutek o pračlověku, abychom namalovaly různé neandrtálce na kousek kartónu a zapíchal je do krabice s pískem.

Od té chvíle se život začal trochu měnit. Přestali nás po vyučování honit a nadávat nám, začala jsem dělat domácí úkoly, ve zkoušce ze Starého zákona jsem dostala dvě mínus a z počtů dvojku. Všichni po nás chtěli, abychom jim namalovaly všechno možné: holky, zvířata, palmu s opicí. Udělaly jsem všechno, co chtěli. Na to špatné jsme zapomněly.

Ruský kluci z naší čtvrti, i Gruzínci, na mě začali hvízdát, když jsem šla okolo a dokonce i Viktor-kocour, kterého milovala Jana, se mě jednou zeptal jestli nechci marlborku, ale já si nevzala. Iročka už byla v lásce zkušená – milovala svého souseda Arkadije z páté třídy, a dokonce i já přestala být zamilovaná do všech možných lidí, co neexistují, jako Sherlock Holmes anebo hrabě Monte Christo, a začala jsem se seriózně zajímat o Amnona Reicha z paralelky. Občas jsme s Iročkou seděly u mě v pokoji a mluvily o všech těchhle klucích, kdo co řekl, kdo se díval. Když jsme malovaly plakáty do třídy, vyměňovaly jsme si tajemství, porovnávaly zážitky, radily se, až jednou, když jsme dělaly koutek na paměť jedenáctého adaru, s Trumpeldorem a lvem, slyšel Jaakov celý náš rozhovor. Nechápu, jak

jsem mohla být tak nepozorná. V následujících týdnech jsem se před spaním snažila vzpomenout si, co přesně jsme říkaly, jaká slova jsme použily a o kom. Ale ono už to bylo úplně jedno.

Ten večer vešla do mého pokoje a byla celá potemnělá, stroze mi oznámila, že jí Jaakov všechno vyprávěl. Že mluvím jenom o klucích, že jsem zpustlá, nechutná, chorá. Že se za mě stydí a že příště ať mluvím alespoň potichu. A odešla. Srdce jsem měla jako syrové maso na karbanátky a tváře mi hořely, jako kdybych seděla u kamen. Praštila jsem sebou na postel, ležela jsem oblečená až do rána a strach byl jako nevolnost, jako zvratek, naplnil mě od hlavy až k patě, vlásek po vlásku, řasu po řase. Slyšela jsem, jak venku zpívají ptáci, a cítila studené slunce při východu, ale nemohla jsem se pohnout, jen jsem si v duchu říkala: „Bože Bože Bože Bože, jen ať ji teď neopustí, ať odpustí, jen ať odpustí...“

Neopustil ji. Ani tenkrát a ani potom. Jednou jsem ji viděla, jak stojí u jeho psacího stolu, na kterém nikdo nikdy nepsal. Plakala. „Proč?“ ptala jsem se jí a ona mi pověděla, že ji chce opustit, zeptala jsem se jestli je to „kvůli mně“, ona se na mě podívala a řekla „to také“. Objala jsem ji kolem břicha a řekla: „Neboj se, jsem s tebou,“ stejně jako to dělala ona, když jsem brečela, ale ona jenom řekla: „Nech to být, Nasťo, teď to hod' za hlavu, promluvíme si potom.“

Dokonce ani potom ji neopustil. Ale já jsem se z toho vůbec nepoučila, dohromady mi bylo devět a půl.

Vzpomínky se jen hemží, jako mravenci, co lezou po stromě: den, kdy jsem ztratila peněženku s deseti lirami u sádek kibucu a domů jsem se vrátila až po setmění, plná prachu a škrábanců, jak jsem se ji snažila najít a ona byla bezmocná, vyděšená stejně jako já, nemohla mě zachránit, byla moc slabá. A já to pochopila.

Nebo jak jsem tajně před spaním louskala slunečnicová semínka a usnula, aniž bych schovala slupky. Ráno vylítnul do mého pokoje a já se vzbudila, až když už jsem byla na zemi, strhnul dolů prostěradlo i se mnou, tvář zkřivenou, udržel se, aby mě nezbil, tu špindíru, malého mikroba, co žije ve výkalech. Neopustil ji, ani když jsem zapoměla nůž zapatlaný čokoládovou pomazánkou značky „Šachar“ v umyvadle, když jsem snědla všechny kyselé okurky, když zjistil, že jsem si četla „Lolitu“, která byla schovaná na skříni v ložnici, ale věděla jsem dobře, to bylo nad slunce jasnější, že se blíží pohroma, že musím vymyslet opravdický způsob, jak ji zachránit.

Když začal duben, ano, znovu duben, vzala mě k fotografovi. Oblékla mi ten americký kostýmek, řekla mi, abych si umyla vlasy šampónem, aby vypadaly plně a nebyly mastné a přilepené k hlavě jako obvykle. Jely jsme do nedalekého obchodního centra, tam co jsou

pěkné obchody, s parfémami, s oblečením. Kino, kde dávají filmy, a nejsou tam žádní přistěhovalci, všichni jsou sionističtí Izraelci z Německa anebo Polska.

V našem městě byli také Poláci, protože to vůbec dřív bylo Polsko, ještě než přišel Hitler a válka. Já měla polskou chůvu, která se jmenovala Musia. Dědeček ji přivedl z blázince poblíž jeho kolchozu. Řekli mi, že kdysi byla bláznivá, ale teď se musí začlenit do společnosti normálních lidí a že umí výborně drhnout hrnce a taky nakupovat a prát. Když skončila se vším tím šůrováním v domě, brala mě na procházky a ukazovala mi spoustu věcí. Jednou mi ukázala, jak zařezávají malé prase vedle tržiště se zeleninou – jmenovalo se to tam Leninův trh. To prase, prasátko, řičelo jako člověk, hrozně hlasitě. Chtěla jsem, abychom ho koupily a odnesly domů, a tak mu zachránily život a taky, abych si s ním mohla trochu hrát, ale Musia řekla, že jsme „Židi“ a že nám je zakázáno hrát si s prasátkem, to znamená mně, babičce a dědečkovi. Zakázáno. Vysvětlila mi, že Židi ukřižovali Ježíše, což je Bůh Poláků, a ukázala mi obrázek nahého muže pověšeného na kříži, z rukou a nohou mu teče krev, na hlavě má trnovou korunu a namísto spodního prádla takový zvláštní hadr, že aby nebylo nic vidět. Tenhle Ježíš, řekla, chtěl dobro pro všechny na světě, pro Poláky, Francouze, Američany, protože je vůbec synem hlavního Boha, ale Židi se na něj naštvají, že chce pomoci, a pověsili ho na kříž. Ale on neumřel, odletěl do nebe, aby byl u otce Boha a každý, kdo ho měl rád se stal křesťanem, kromě Židů, kteří byli stále sveřepě proti němu a dělali různé nepěkné věci, jako přidávání krve křesťanských dětí do jejich macesů.

Zeptala jsem se Musii, jestli můžu přestat být Židovka, celá ta záležitost s macesy a dětmi se mi totiž vůbec nezdála, a ona mi odpověděla, že když jsem ještě malá, tak to nejde, ale že mě může naučit odříkávat polskou modlitbu, která mi mezitím může pomoci, protože jinak bych se taky mohla dostat do pekla. Tam mě popadnou čerti s rohamy a budou mě smažit s ostatními Židy ve vroucím oleji, jako hranolky, a tohle utrpení nebude mít konce, protože v pekle ani umřít nemůžete, vždyť už jste tak jako tak mrtví. Tu modlitbu jsem měla říkat každý den před spaním. Klečet na kolenou v noční košili, dívat se do nebe, protože tam ten Ježíš bydlí, a nejdůležitější bylo pokusit se, aby to vycházelo z celého srdce. I prosit o různé věci se dá, tak mi to řekla.

Rozhodla jsem se, že nejdřív poprosím Ježíše, aby udělal, že přestaneme být Židi, pro začátek mi to přišlo až dost. Nechtěla jsem ho moc unavovat, ale už napoprvé mě viděla babička a zeptala se: „Co se stalo, Nastěnko, co to děláš?“ Nechtěla jsem jí to prozradit, ale ona svolala celý dům a já to vyklopila. Chtěla jsem jim to o tom Ježíšovi vysvětlit, taky vyprávět o všech strastech, které ho potkaly, ale oni chtěli slyšet hlavně o Židech a ještě víc

o té věci s macesy, krví a dětmi, nakonec jsem jim to vyličila do posledního puntíku, jako nějaký podělaný špion.

Pak už se mnou Musia na procházky nechodila, jen pomáhala babičce v kuchyni, až jednou v noci začala povykovat, že se v domě ukrývají nejrůznější lidé, nacisti a Židi, a chtějí jí něco provést, pak přijelo doktorské auto – Skoraja pomoč a ona navždycky zmizela.

Ve čtvrti Kirjat Mockin jdeme do fotosalonu, kterému se v ruštině říká „Atelije“. Fotograf mě usazuje takhle a takhle, říká mi, abych se usmála, ale mně to nejde. Ona povídá: „No tak, Nast'o, co se děje, što s t'eboj, usmívej se,“ jenže já najednou žádného úsměvu nejsem schopná, celý obličej mám jako z gumy, jako by mi vůbec nepatřil, a pusa se ne a ne pohnout. Ona i ten fotograf se mě snaží rozesmát, poskakují, šklebí se, vydávají různé pazvuky, nic nepomáhá, až ona nakonec vytahuje ten trik, co se pusou dělá zvuk, jako když někdo prdí, a já se začínám smát a fotograf to rychle cvaká.

Za týden jsem slyšela, jak na mě Iročka zespondu volá. Vyklonila jsem se z okna a ona křičela, že se zrovna vrátila s mámou z Kirjat Mockin a viděla tam mojí fotku v obrovské velikosti pověšenou ve výloze toho fotografa. Nejdřív jsem jí nevěřila, ale pak jsem si vzala trochu peněz a jela s ní do „Atelije“ a viděla jsem sama sebe, obrovitou, jak tam visím, v tom modrém kostýmku a vůbec.

Ta zpráva se rozšířila do všech možných koutů. Ve škole se mnou začala mluvit dokonce i děcka ze šestky a mluvili se mnou ve vši vážnosti, najednou mi skládali poklony a vyptávali se na různé věci. Odpověděla jsem na všechno, pomlčela jsem jen o tom, že jsem se smála jen díky tomu prdění, protože to je takové tajemství, jen mezi ní a mnou, jako všechny věci, které se dějí u nás doma a nikomu se o tom nedá vyprávět.

Když jsme dostali ty fotky domů, byla jsem tak šťastná, že jsem se rozhodla, že je při první příležitosti ukážu i Jaakovovi, aby pochopil, jaký jsem dobrý a vážený člověk, a taky budu mít příležitost ukázat jí, že mám dobré úmysly a že se s ním přátelím, tak jak to má ráda. Čekala jsem na ten správný okamžik a ejhle, už je tu.

Jednou ráno jsem se probudila s hroznými bolestmi břicha. Mysleli si, že mám zkažený žaludek, třikrát mě poslali na záchod, ale nic nevyšlo. Pak ona řekla, že je to zácpa a abych si vzala projímadlo a zůstala doma. Tiše jsem ležela a čekala, až se vrátí ze školy pro sociální pracovníky. Když jsem ho slyšela, jak se vrací, najednou jsem se vyděsila a rozhodla jsem se, že mu ty fotky ukážu, až se mi uklidní ten zmatek v břiše. Šla jsem na záchod, posadila jsem se. Bylo to fakticky vážná zácpa, abych se nenudila, hrála jsem si takovou hru, co se při ní vymotává toaletní papír do mísy, mezi nohama. Takhle jsem si ukracovala čas, až jsem se konečně vykakala. Jenže pak se stala katastrofa. Zkoušela jsem spláchnout, ale nic se

nedělo. Mísa byla ucpaná. Čekala jsem, až se rezervoár znovu naplní, a zkusila jsem to znovu – zas nic. Všechn ten papír a kakání bylo pořád v míse, jako předtím. Slyšela jsem ho klepat na dveře od záchoda: „Co se to tam děje,“ neodpověděla jsem, jen jsem cítila, že se začínám potit a je mi slabo a strach mi začíná svírat srdce, ještě jednou zkusím spláchnout, ale pořád to tam všechno je. Ještě několikrát jsem zatáhla za splachovadlo, až on zakřičel: „Anastázie, tos tam usnula nebo co,“ pak už jsem neměla na výběr. Vyšla jsem ven, v puse jsem měla sucho, jen stěží jsem pohnula jazykem: „Mísa je ucpaná a je v ní spousta mých bacilů.“

Nic neřekl. Jenom počkal, až si domyju ruce a odejdu do svého pokoje. Za chvilku, možná to bylo několik minut, možná rok, si mě zavolal. Viděla jsem ho, jak se sklání nad mísou a v ruce má veliký chuchvalec mokrého a špinavého papíru. Tiše jsem se přišourala, jako odsouzenec k smrti. Cítila jsem, jak mi škube v pravé části tváře, aniž jsem to chtěla. Otočil se ke mně, zvedl ten chuchvalec a vši silou mi ho nacpal do obličejce.

Co se stalo potom, si nevzpomínám, nevím, jak jsem si umyla tváře a kdy jsem přišla do pokoje, jen vím, že jsem bez hnutí seděla na posteli, dokud se nesetmělo. Ona se vrátila později než obvykle, slyšela jsem ji v předsíni, smála se a polohlasně s ním mluvila, potom vešla ke mně, vypadala zvláště a slavnostně a zeptala se: „Copak, Nastěnko, pročpak tu sedíš potmě?“ Rozsvítla světlo a zatáhla síť v okně, aby mi dovnitř nelítali komáři. Pak se posadila vedle mě na postel, objala mě a řekla: „Chci ti něco povědět, zatím je to tajemství, bude to vědět jenom naše rodina.“ Pohládila mě po hlavě, prstama mi trochu upravila vlasy, zhluboka se nadechla a řekla: „Budeš mít malého bratříčka anebo sestřičku, ale až za dlouho, asi za osm měsíců... no, copak mlčíš jako ryba, máš radost?“ Celou dobu se nepřestala usmívat a pohrávat si s mými vlasy, až jsem ji objala a položila si hlavu, jak to mám ráda, na její krk a řekla jsem jí, pořád s hlavou u ní na krku, zvláštním hlasem: „Mám radost, maminečko, ja očeň očeň rada, velkou radost.“ Ona mě od sebe trošku odtáhla a řekla: „No tak, proč brečíš, taková hloupost,“ ale i ona plakala a celou dobu se smála a pak šla udělat večeři a já jsem přemýšlela, jakou hvězdu budu moct vybrat pro to čerstvé miminko, ale byla jen jediná možnost.

Když jsem se rozhodla, šla jsem k oknu a hledala jsem ji, vedla jsem pomyslnou přímkou přes Velkou medvědici, až jsem se k ní dostala a nespustila jsem ji z očí, dokud všechno kolem mě nezmizelo a nezůstala jsem jenom já a ta hvězda, pak jsem jí řekla: „Čekám na tebe, maličký, hodně si toho spolu užijeme.“

Od té doby, co je těhotná, se doma zlepšilo spousta věcí. Všichni se snaží být milí. Dokonce i Jaakov. Když začaly velké prázdniny, poslali mě do náboženského tábora, protože

mě zapomněli zapsat na normální, a když si na to vzpoměli, už nebylo místo. Náboženský tábor je prima, akorát nechodíme do bazénu. Každé ráno se scházíme ve třídě náboženské školy a zpíváme. Ty písničky nejsou špatné, jenomže já nerozumím ani slovu, tak zpívám jen tak zhruba. Jejich jazyk není jako běžná hebrejščina. Například „Odvinu chaj, odvinu chaj, hamisrael hamisrael hamisrael chaj“. Nemám tušení, kdo je ten Odvinu, co je pořád živý, a stydím se zeptat, protože už jsem to zpívala mockrát, a tak by to vypadalo, jako že zpívám něco, čemu nerozumím. To už bude lepší mlčet. Zpíváme i písničky, které znám už dlouho, ještě z ulpanu, třeba „Hava nagila“, ale když se nad tím zamyslím, tak kdo je vlastně tahle Hava taky nevím, možná je to někdo jako Golda Meir. Pak si chvílku malujeme, tyhle dvě desky Tóry, se všemi zákony, anebo Jonáše nebo staříka se šofarem. Já nejradši kreslím holky, pirátskou loď s pádly, dokonce, i když se to tady moc nehodí, pan instruktor mi řekl, že je to velmi pěkné a že mám talent, jako bych to nevěděla už před tím!

Z tábora se vracím brzy odpoledne. Jaakov už zase vysedává celé dny doma. Nechal té sociální práce, protože se několika babkám věnoval víc, než je zdrávo a na ty ostatní mu nezbyl čas, takže ho propustili a ona řekla, že je to proto, že je člověk, co jde do hloubky, je velmi důsledný, ne povrchní jako ti ostatní.

Možná proto, že už nemá, o koho by se staral, rozhodl se, že změní svůj vztah ke mně. Například mi koupil černý plastový dalekohled, kdybych chtěla pozorovat tažné ptáky, akorát že neví, že na světě neexistuje zvíře, které bych nenáviděla víc než pták, dělá se mi z nich špatně, obzvlášť, když je člověk musí držet v ruce, mají takové kulaté a zlé oči. Taky mi koupil knížku v ruštině, od Herberta Wellse „Neviditelný“. Tu už mám ještě z Ruska. Sehnal mi pokračování „Tři mušketýrů“ – „Po dvaceti letech“ a dovolil mi číst až do půlnoci, protože ji musel nazítří vrátit (od té doby, co se rozhodli, že jsem nechutná a chorá, musím zhasínat přesně v půl desáté).

Nesnáším ty jeho dárky, stejně tak jako nesnáším jeho, ale chovám se fakt dobře. Říkám „Děkuju“, snažím se, pořád si myju ruce. Teďko máme všechno nádobí v kuchyni z plastu, takže už není tolik vyděšený, že se něco rozbije. Taky se každou chvílku snaží mi něco vysvětlit, něco mě naučit anebo mi vyprávět otravné příběhy o tom, jak byl se svou matkou za války ve městě Samarkandu v Asii a jaké broskve tam měli a jaké hrozny. Taková nuda! Já s ním ale ráda spolupracuju, protože ji to dělá ohromně šťastnou.

Jediná věc, která je teďko fakt hrozná, je, že se rozhodl, že mě naučí cvičit podle takové knížečky, co je pro důstojníky Rudé armády. Cvičení se mi vůbec strašně protiví, jenom balet ne, ale ani v tomhle případě nejsem proti, dokonce i když mě to rozčiluje, to cvičení – „výdech-nádech“, „holubička“, „běh na místě“.

Tahleta „holubička“ je obzvlášť děsná. Člověk se musí postavit na jednu nohu, roztáhnout ruce do stran a druhou nohu zvednout dozadu. V poslední době trvá na tom, že mě bude zezadu držet, abych to měla lehčí, občas taky jen tak přijde, když stojím v pokoji u okna a přitiskne se ke mně, až trochu moc, silně, to se pak snažím se jemně vyprostit, aby se neurazil a znovu nebyly doma špatný vztahy.

Tak takhle to teďko všechno probíhá. V pohodě. Ona je šťastná, takže já taky. Ještě nikdy od té doby, co jsme jedna rodina, nebylo tak dobře, takové léto. Dneska ráno vešel do mého pokoje a řekl: „Anastázio, v noci, v jedenáct hodin a třicet osm minut přesně, bude zatmění Měsíce, máš dovoleno jít spát pozdě, ne už v půl desáté.“ Pak ještě pokračoval a otravoval mě s astronomií, ale já měla takovou radost, že mi to bylo jedno.

V duchu jsem si začala plánovat, jak všichni tři půjdeme v noci ven. On nám bude přednášet o hvězdách a já půjdu těsně vedle ní a ona bude šťastná, že je všechno tak úžasné a že je mezi námi takový klid a já to její štěstí budu tiše poslouchat, potichoučku, a ucítím, že jsem to já, já jsem ta kouzelná víla, která to všechno způsobila, která všechno urovnala a tak pěkně se chovala. Ve vzduchu bude vůně trávy z polí i vůně moře a my budeme klidní a zářící jako nově objevené souhvězdí.

Alona Kimchi, *Hororová báseň aneb nepodařené vyléčení Mor Alkabec* [Ani Anastasia (Já, Anastázie), s. 182–235]

1

Dneska v noci budu hodná holka.

Pokud se mi to podaří zvládnout, zítra už to všechno bude mnohem jednodušší. Mám hlad a je mi slabo. A celou dobu se mi chce brečet.

Na jídlo myslím téměř nepřetržitě. Hermeticky uzavřené myšlenkové kruhy. Neporušené.

Občas se mi zdá, že už jsem mrtvá. Mé vztahy k jídlu jsou jako sadomasochistický sex na jednu noc, nekrofilní románek. Úchylka, choroba, ztráta. Ano, na popsání této stránky svého života mám spoustu slov. Jako by to byla báseň. Možná to skutečně je druh básně – existenciální refrén – komický. Tajná hororová báseň Mor Alkabec. Hřbitovní tango.

Jsem tak patetická! Všechno je to nesmysl, v mém případě můžu s jistotou říct, že chci žít. Umírám touhou žít. Nechci trpět. Nechci být nemocná, nechci se rozpadat, mít vředy, zkažené zuby, zlámané nehty, padající vlasy, povadlou kůži, ranky v hrdle a na obličeji. Chci být zdravá a šťastná. Jako všichni. V tomhle nejsem originální. Všechno je přece v nejlepším v pořádku. Víím, že kdyby se na mě v těchhle momentech díval někdo nezúčastněný, určitě by si myslel – s touhle ženou život pořádně zatočil, když prochází tímhle. Žena bitá osudem. A tady na scénu vstupují překvapivé a záhadné okolnosti, proč? Nejen proto, že jsem šťastná žena. Jakkoli neskromně to zní, je to fakt. Jsem žena, která žije přesně ten život, který chtěla, plánovala a také uskutečnila. Jsem žena, která naplnila své ambice.

(...)

Ryzí logika mi neumožňuje považovat se za většího psychoně, než je jakýkoli průměrný občan. Sice je v módě myslet si, že v západním světě jsou všichni v té či oné míře duševně nemocní, ne? Přeci je všeobecně přijímáno, že nikomu sem tam neuškodí zastavit se u odborníka, nemluvě o pravidelné hodině terapie, jednou týdně.

(...)

Bulimie je nechutná. Vzbuzuje pocity hnusu. Představa vyvolávající myšlenky na cosi nechutného, smradlavého, nekontrolovatelného. Odporná je dokonce i fonetika toho slova – bu-li-mi-e. Obscenní, kloktavý zvuk. Anorektičky se mají. Tyhle malé víly si žijí. Jaký mají styl. A i když jsem zaslepená závistí, je jasné, že jejich obraz je v očích veřejnosti přinejmenším mnohem kladnější.

(...)

2

Byl to hrozný den. Na každý pád strašlivý. Všechno začalo kvůli Mišmišovi, mému asistentovi. Vlastně možná kvůli té modelce. A možná kvůli setkání s Gadim. Jisté je, že at' už to začalo čímkoli, skončilo to krysou. Ale proč předcházet událostem?

Jsem fotografka. Módní fotografka. Profese, o které jsem snila, ačkoli jsem na univerzitě studovala film. Ale takhle se to vyvinulo. Vydělávám hodně peněz. Miliony to nejsou, stačí to však, abych si žila tak, jak to mám ráda. Mám úžasný ateliér, oknem bytu vidím bílé jachty kotvící v maríně vedle pláže Hilton. Miluju rychlou jízdu, a když píchnu, dokážu sama vyměnit pneumatiku. Jsem dobře obeznámená s vlastními bankovními účty, a pokud jsou příznivé podmínky, hraju i na burze.

(...)

Občas se snažím fantazírovat, že jsem anorektička. Někdy to funguje. Například když přicházím do studia a říkám Mišmišovi, uf, už zase jsem tři dny nic nejedla. Svoje repliky zná dobře – Jak to? Mor, ty nejsi normální! nebo – Podívej se, jak jsi hubená, drahá, musíš o sebe dbát, protože by to mohlo být nezdravé. Tenhle náš drobný sex mi dělá dobře. Díky němu zažívám ty zvláštní chvílky, kdy se cítím přirozeně štíhlá. Sám Mišmiš, to je třeba podotknout, je vášnivým příznivcem spolku Hlídej si svou váhu, s jejichž pomocí shodil třiatdvacet kilo, a proto má v tomhle jasno: sebeovládání, sebeovládání a zase sebeovládání. Já jsem pro sebeovládání, a ještě víc pro Mišmiše, ale přesto si nemůžu pomoci – Ah, na mou duši, Mišmiši, nemám na jídlo chuť. To je povaha, chápeš, stavba těla. Drahoušku, skoč mi do kiosku pro minerálku a udělej mi černou kávu, půl lžičky cukru, už jen z pomyšlení na jídlo je mi na zvracení. Můj malý nevinný zvyk, vrtoch.

(...)

Mišmiš se vrátil s přečpanými sáčky v rukou, rozdělil všem zúčastněným kapající balíčky a upaloval do kuchyně, aby zamaskoval flek od tchiny, který mu stačil vykvést na jeho nové košili od Moschina. Skupinka těch padouchů z reklamní společnosti, monstrózní maskérka, kadeřník a modelka, se cítili trochu nepříjemně, když se měli před mýma očima nezřízeně cpát. Ale cpali se. A jak. Rozpačití z mého asketismu se pokoušeli žvýkat potichu. Dívala jsem se na ně nenuceným netečným pohledem jako by byli výkladní skříní obchodu s elektronikou (Hu, ta hubeňoučká a úžasná fotografka. Hu, Mor Alkabec, to stéblo, kterému se tohle plebejské jídlo hnusí. Přineste jí pár ústřic a přesně odměřenou porci kaviáru). Čas od

času ke mně se šustěním natahovali jeden po druhém své pity, možná si budu chtít kousek dát, a tak se zbaví rozpaků. Ah, ne ne, já tyhle věci opravdu nejím, děkuji mockrát, drahouškové.

(Hu, nymfa!)

(...)

Samozřejmě že jsem zase se všemi dokumenty výroční zprávy zkysla ve studiu až do noci. Seděla jsem a vrtala se v papírech jako radniční úředník, až mi před očima lítala fialová kola. Když jsem skončila, bylo už tak pozdě, že jsem z ulice neslyšela projet už ani jedno auto. Bylo po půlnoci. Hodně po půlnoci. Vyšla jsem na schodiště, zamkla dveře a pak se to stalo.

Uviděla jsem koš s odpadky z ateliéru, který byl převrácený na podlaze, a vedle něj, mezi různými odpadky, seděla veliká krysa a hryzala modelčinu pitu. Moji pitu. Hned jsem ji poznala, podle rtěnky na odkousnuté straně. Ztuhla jsem jako zhypnotizovaná a pak jsem pomaloučku, polehoučku – dávala jsem si pozor, abych ji nevydělala – zvedla levou nohu, sundala botu a vši silou ji po ní hodila. Měla jsem chuť jednu jí našít jehlovým podpatkem do břicha a vidět, jak jí lezou ven vnitřnosti – střeva, výkaly, krev a kousky švarmy, která patří mně.

Minula jsem.

Zmizela do tmy a já se pak přiblížila ke koši, klekla jsem si na kolena, zvedla pitu a snědla ji.

Jak jsem mohla takhle zešílet?

(...)

4

Dobře si pamatuju, kdy jsem se rozhodla zbavit se plodu... vzpomínám si na to tak jasně.

Od chvíle, kdy jsem dostala dopis z Geographic, uplynulo několik dní. Přísahala jsem Gadimu, že během těhotenství zvracet nebudu, ale byla to noční můra. Na začátku jsem se ani nesnažila se držet na uzdě. Lhala jsem s kamennou tváří. Musela jsem počkat, až odejde z domu, a pak jsem letěla do vzdáleného krámků v ulici Mapu, kupovala pity a kilo zmrzliny a půl kila salámu a kynuté buchty s tvarohem i mákem a balkánský sýr a dvě po řecku upravené ryby Lakerda a pět balíčků čokolády s krávou a hned úprkem domů. Všechno jsem dychtivě polykala, dokud jsem necítila, že už víc nemůžu, a pak jsem i přesto ještě trochu jedla, abych pocítila úplnou hranici, a pak samozřejmě tři povinné sklenice vody a už stojím

na záchodě skloněná nad mísou. Narcis s pohnutím zírá na svůj odraz ve vodách jezera... dva prsty v krku, krátké záchvaty křečí, dokud nezačnou stříkat zvratky.

Splachovala jsem a čekala, abych se ujistila, že všechno, až do poslední kapky, zmizelo vevnitř, vydrhla mísu, na zahlazení stop nastříkala osvěžovač vzduchu a už byla na cestě do koupelny, vyčistit si zuby – následná hrůza přichází, tlačí na hrudi – co to udělá s miminkem, s tím ubohým tvorečkem. Mozková retardace, srdeční vada, křivice. Jak to projede jen kvůli záchodovým akcím jeho budoucí matičky. Čím se provinil ten malý kousek plazmy? To mě mučilo. Rozhodla jsem se, že přestanu zvracet.

Podářilo se. Dokonce to bezvadně fungovalo až do toho dne, kdy jsem si šla do lékárny koupit šampon a v záblesku sebedestrukce, jako kamikaze, jsem přistoupila k elektronické váze. Strčila do zdířky šekel, stoupla si na ni a viděla – šedesát dva kilo. Nejvíc, co jsem kdy ve svém životě vážila.

Vzduch najednou ztěžkl, zhoustl, jako by z něj někdo vysál kyslík. Od té chvíle jsem věděla, že mě nic nezastaví. Jsem tlustá.

Špekoun, bachyně, metráček, almara.

To byla cena, kterou jsem už nebyla ochotná zaplatit. Šla jsem domů. Vzala jsem si prášek na uklidnění, opláchla obličej. Bylo jasné, že se musím dát znovu do pořádku.

Nejdřív jsem zavolala Sternovi, který měl zrovna lékařskou službu, a domluvila si termín potratu. Na začátku byl v šoku, ale já řekla, prokažte mi laskavost a moc se mě nevyptávejte, věřte mi, že mám dobrý důvod. Trval na tom, že si bude hrát na humanistu, a odmítl. Nechtěl být vrahem nevinátek. Snažila jsem se najít slova, jeho zamítavá odpověď se mi zdála tak nesmyslná, ale nepodařilo se mi říct ani ň, jen jsem dýchala pusou jako kapr, pak jsem se konečně rozbřečela a najednou to přišlo – řekla jsem, můj Gadi se zamiloval do někoho z Haify.

To byl argument, který Sterna přesvědčil, protože všichni vědí, že v Haifě jsou kurevsky pěkný kočky. Řekl no tak dobře. Jen buďte klidná, pokusím se sehnat anesteziologa na středě.

Legrační – pak se ukázalo, že Gadi opravdu někoho měl, z Haify. Uznejte, že je to naprostý výsměch osudu. Gadi mi vysvětlil, že se to stalo proto, že ten potrat otrásl jeho důvěrou v náš vztah. Řekl, že nikdy v životě na nic nečekal tolik jako na to potracené miminko. A nakonec řekl, že teď, když už jsme chytřejší, chce, abychom začali od začátku a abych mu odpustila, protože on odpouští mně.

Pak si pamatují, jak házím jeho věci ze schodů.

(...)

Toužím zvracet... musím zvracet... nevydržím to.

(...)

Nutí mě něco, abych se toho zvyku zbavila? Tak prostě budu mít jednu slabost. Co je na tom. Musí být všechno dokonalé? Tak budu zvracet. Co už se tak může stát. Vždycky se dá přestat. Je to jen otázka rozhodnutí.

(...)

Za to, že krachlo mé dospění, žaluji výrobce hotových jídel, výrobce nehotových jídel. Výrobce jídel vůbec. Vynálezce bagety, šlehačky a steaků.

Žaluji média, svět reklamy, homosexuální módní designéry, kteří vytvořili kult vychrtlé ženy jako metafory pro chlapecký zadek z jejich vlastních fantazií, bílého muže, který vládne zeměkouli, feministickou revoluci šedesátých let, post feministickou revoluci osmdesátých let, temná devadesátá léta, Freuda a Marxe, Kevina Costnera, Axela Rose, modela z reklamy na Levisky a Eitana Dahana z deváté C.

Žaluji všechny, kdo se přímo či nepřímo snaží definovat mou lidskou a ženskou identitu a uvěznit ji ve světě svých omezených pojmů. Všechny, kdo vyučovali, ovlivňovali, ovládali, zapůsobili, uskutečňovali a vychovávali k úspěchu.

Žaluji všechny, kdo se přímo či nepřímo snažili a také se jim podařilo udělat ze mě objekt nejrůznějších cílů a misí, vštípit mi určité kvality i zbytek vlastností, které ze mě měly udělat dokonalou služku civilizace. Čestnou členku kapitalistické společnosti konce dvacátého století. Zasloužilého běžce velké soutěže. Osobu schopnou za všech okolností přežít.

Žaluji rodiče, učitele ze základní školy. Psycholožku Ilanu. Gadiho.

Žaluji muže, se kterými jsem spala, žaluji muže, se kterými jsem měla vztah, žaluji muže, se kterými jsem nespala a neměla s nimi vztah, kteří se přes to všechno obtěžovali dát mi při nejrůznějších příležitostech najevo, co znamená být správnou ženou této generace, v tomto rozkládajícím se století, v tomto prohnilém čase, který je post cokoliv.

Žaluji ženy, které mi dávaly najevo totéž. Žaluji ženy, které na sebe vzaly právo soudit, čímž mě přinutily vzít si z nich příklad. Snažit se být jako ony. Žaluji Meryl Streep,

Dvoru Omer, Jessicu Lang, Susan Sontag a Oru Namir. Cindy Crawford. Modelky předvádějící rtěnky a punčochy, výrobce rtěnek a punčoch, své sestry, své sousedy, ženy, které předstírají orgasmus od Chicaga až po Sderot. Děvky, lesby, transexuály, kariéristky a ženy v domácnosti. Goldu Meir, Jonu Wallach a Madonnu. Staré báby, co mají vždycky pravdu, odvážné mladé dívky, vychovatelku z mateřské školky Rinu, matku.

Žaluji MTV, novinářinu, zásobárnu mých vlastních představ, systém, rádiovou stanici Armádní vlny, kabelovku, druhý program, Dana Šilona, rodinu Mozesových, kulturní imperialismus Američanů, sionismus, Stranu práce, opozici a vládu.

Žaluji idealisty a cyniky. Buržoazii. Věřící, lidi, kteří grilují, Palestince.

Žaluji samu sebe, že se mi v rozhodujícím momentě nepodařilo změnit vlastní život, povolila jsem a nechala se dál unášet silným proudem.

Žaluji všechny.

Nenávidím všechny. Všichni jsou zkurvysyni. Celý svět je děvka a já jsem ta největší.
Nová žena.

Alex Epstein, *Pracující lidé* [Ahuvato šel metapes he-harim (Horolezcova láska), s. 10–15]

Existuje rozšířené tvrzení, že jednoduché a bezvýznamné události nemající zdánlivě vzájemnou souvislost, dětský hrad z písku, do kterého někdo na pláži omylem šlápl, prázdný list, jenž spadl z psacího stolu a přistál na podlaze, jsou nepřímá znamení pro rozhodující změny v lidském životě.

Toto se čas od času říká právě na potvrzení toho, že pokud se, kupříkladu, budeme dostatečně dlouho dívat na tvary, které zanechal v písku na břehu moře vítr, uvidíme najednou, že jsou v něm vepsána jména lidí, jež jsme kdysi znali.

Nechť sám čtenář posoudí, zda je i v záplectce téměř náhodně spřádající události líčené v následujících odstavcích, možné rozpoznat občas v prchavém stínu osoby zároveň neobyčejné i známé postavu strážného anděla.

Pohledný muž v hnědém semišovém saku seděl v podvečerních hodinách v hotelové hale na pobřeží Hercelije a díval se na osamocené odlesky ve vzdálené temnotě moře. Bylo mu zhruba čtyřicet pět, dobře stavěný. Měl šedivé, přesně zastřižené vlasy s nepřiliš dlouhými kotletami. Ostře řezanou tvář, zelené oči metající blesky a na bradě jemnou jizvu.

Jiný muž, malý a plných tvarů, v tmavém obleku, se posadil naproti němu a dal se s ním do hovoru. Měl modrou kravatu s oranžovými trojúhelníky a v ruce držel zelenou knihu vázanou v tvrdých deskách.

„Škoda, že v noci není vidět moře,“ řekl. Muž s šedivými vlasy opáčil: „To je skutečně škoda.“

Prohodili spolu pár vět, odmlčeli se, a pak se ten šedovlasý optal: „Je ta vaše kniha zajímavá?“

Ten druhý vstal a řekl: „Byl bych nesmírně potěšen, kdybych vám ji mohl zapůjčit.“ Mírně se k šedovlasému naklonil, zpříma se na něj podíval a pravil, „Na straně 167 jsem napsal vše, co potřebujete vědět.“

Podal mu knihu, byl to „Chazarský slovník“ od Milorada Paviče, a odešel. Muž s šedivými vlasy jej doprovodil pohledem, dokud neprošel halou a nevyšel otáčivými dveřmi při vstupu do hotelu.

Pak se napil kávy a znovu se zadíval do tmy za velikým oknem.

Zdvořile odmítl jednu pohlednou prostitutku ve fialových šatech, která se mu představila jako Cheli. Druhou, dívku s vlasy na ježka v dlouhých šatech světle žluté barvy,

pozval na drink. Zdála se mu rozumná, neboť prohlásila, že četla „Chazarský slovník“, knihu, kterou svíral v ruce.

„Je to skutečně dobrá kniha,“ řekla. „Vědělš, že vyšla ve dvou verzích, jedna je mužská a druhá ženská? A veškerý rozdíl mezi nimi spočívá v jednom odstavci? A tenhle odstavec, který je v každé verzi jiný, převrací celý význam knihy.“

„Ano,“ odvětil, „měl jsem z ní opravdové potěšení. Půjdeme ke mně nahoru?“

V pokoji knihu položil na skříňku vedle postele. „Necháme svítit malé světlo,“ řekl a oba se svlékli. Oddal se jejímu svěžímu tělu. Byla velice obratná. Když skončili, zapálil si cigaretu, ležel na zádech a s potěšením kouřil. Hotel skutečně na úrovni, pomyslel si. Ona vstala a stála nahá po jeho straně vedle postele, nechala ho dívat se na její kočičí tělo. Protáhla se. „Vadilo by ti, kdybych šla na chvilku na balkon? Ráda v noci stojím venku nahá.“

„Posluž si,“ odpověděl.

Když se vrátila dovnitř, řekla: „To je pohoda, venku je opravdu příjemně. Jen škoda, že v noci není vidět moře.“ Na tváři se mu objevil udivený výraz. Ale pak se vzchopil a řekl, „Správně.“

„Pověz mi,“ zeptala se, „měl bys chuť ještě na jedno číslo?“

„Rád bych, ale zítra brzy po ránu musím cosi udělat.“

„Určitě někoho oddělat,“ zasmála se ta lehká holka a oblékla si podprsenku. „No jo, co vypadáš tak překvapeně, fakt by ti sedělo být nájemným vrahem. Šedé vlasy a kotlety, jizva na bradě, kniha Milorada Paviče.“ Opatrně si natáhla průsvitné punčochy. „Jsi přesně ten typ!“

„Správný odhad,“ smál se šedovlasý a ponořil se do myšlenek. „Víš co,“ řekl potom, co se již úplně oblékla, „možná přesto všechno ještě chvilku zůstaň.“

„Jen se osprchuju, dobře?“ řekl a odešel s aktovkou do koupelny. Roztočil kohoutek u umyvadla, chvilku počkal, vyndal svůj revolver značky „Jericho“ a nasadil tlumič. Vyšel v bílém županu a zbraň držel za zády. Pokoj byl prázdný. Podíval se na balkon. Nikdo. Šla, tak šla, řekl si, ani jsem ji nechtěl zabít, byla milá. Akorát by mi to teď všechno zkomplikovalo.

Svlékl si župan a sedl si na postel. Pohled mu padl na skříňku. „Chazarský slovník“ zmizel.

Začal poděšeně převracet všechny věci v pokoji. Ta hloupá děvka mi ukradla knihu. Ksakru, jméno i adresa byly uvnitř. Spěšně se oblékl a vyšel z pokoje. Ve výtahu zjistil, že mu zmizela i peněženka, kterou měl v kapse u kalhot.

Šedovlasý muž vyběhl ven z rozlehlé prázdné haly, před hotelem nebylo ani živáčka. Příjemný větřík ho hladil po tváři. Vlajky pověšené naproti hotelu se probraly k životu. Soustřed' se, přemýšlel, soustřed' se. Vrátil se dovnitř. Ta první prostitutka, jak se jmenovala, Cheli, seděla sama u baru. Přistoupil k ní rychlými kroky a uchopil ji za paži, „Cheli, musím s tebou mluvit.“

„Zalitovals, co?“ smála se a nechala se odvést od baru k jednomu ze stolků obrácených k moři.

„Cheli,“ řekl, „byla tu jedna dívka, taková vysoká, ve žlutých šatech. Je možné, že odsud před pár minutami odešla se zelenou knihou. Vidělas ji?“

Cheli trochu upila ze svého drinku a řekla, „Jo, správně. Opravdu jsem se divila. Předtím jsem takovou knihu viděla u jednoho obtloustlého pána v obleku s nepadnoucí kravatou. Pak jsem ji viděla u tebe. A teď fakticky odešla krátkovlasá žena s přesně stejnou knihou,“ zamíchala pitím ve sklenici a napila se. Zasmála se a její alkoholický dech jej uhodil do tváře. „Řekla jsem si, že si musím tuhle knihu koupit, všichni ji mají. Jak se jmenuje?“

Muž se šedivými vlasy ji vzal za ramena: „Cheli, pro mě je to skutečně důležité. Znáš ji? Kde bydlí?“

Pokrčila rameny a odpověděla: „Nikdy předtím jsem ji tu neviděla.“ Lehce se zhoupla. „Jakže jsi říkal, že se ta kniha jmenuje?“

Opřel se čelem o okenní tabulku. V temnotě byly vidět dva tři záblesky daleko v temnotě moře. „Chazarský slovník“, řekl.

Krátkovlasá společnice s radostí objevila, že v peněžence, kterou ukradla, sice nebyly žádné doklady ani kreditní karty, zato tam ale bylo 2500 dolarů. V taxíku se dovolila řidiče, zapálila si cigaretu a s potěšením kouřila.

Nazítí ráno k ní přišel její přítel. Věnovala mu Pavičovu knihu a řekla: „Na, to jsem ti koupila. Konečně se dostaneš k něčemu jinému, než ten odpad, který pořád čteš.“

Za několik dní, večer, jí knihu vrátil a řekl, že ji opravdu nepochopil. „To není nic pro mě, tyhle sofistikované věci. Co to vlastně je, román uspořádaný podle hesel jako ve slovníku? Ve skutečnosti jsem nečetl. Co ale jo,“ dodal, „viděl jsem, že na straně...“ listoval knihou, „tady, už jsem to našel. Na straně 167 je tužkou napsané něčí jméno a adresa. Kdo je to, tvůj zákazník?“

Podívala se na stránku a řekla, „Nevím, kdo to je. Dej mi ji, zítra dojdu ke Steimackému a vrátím ji, taková sprost'árna. Prodávat popsané knihy.“ „Neznáš ho, co?“ zašklebil se na ni.

„Poslyš,“ řekla rozčileně, „přestaň se mi míchat do života. Povídám ti, že nemám tušení, o koho jde.“ Pro větší jistotu, když její přítel odešel na toaletu, vytrhla list se stranou 167 z knihy, rozcupovala jej na kousky a vyhodila z okna.

Alex Epstein, *Počasi v Terezíně, komiks bez ilustrací* [Kicurej derech ha-bajta (Zkratky domů), s. 14–16]

O příliš mnoha věcech říkáme, že jsou moc krásné na to, aby byly opravdové; není však jisté, zda můžeme říci něco podobného o zimě roku 1943, kdy Chajim Landau, matematik se zálibou v kabale narozený v Praze, sbírá data o loužích po dešti v Terezíně, a odvozuje z nich inovátorskou metodu na určování počasí. V březnu 1943 již dokáže s přesností na minuty tři dny dopředu předpovědět, kdy bude v Terezíně pršet. Landau se neobtěžuje svůj výzkum tajit. „Pozitří, Herr Velš,“ doporučuje jednomu z českých policistů, kteří se procházejí v tajícím ghettu a hledají na zemi nejrůznější věci, „byste si měl na cestu vzít deštník. Od osmi budou padat psi a kočky, jak říkají Angličané. Pršet přestane až ve dvě odpoledne. Vlastně možná až ve dvě hodiny a pět minut, ale to už pán zjistí pozitří sám. Má pěkné hodinky.“

A není to jen tohle: Landau dobrovolně píše předpovědi počasí do táborových novin. Ta záležitost se rychle dostane k Němcům. Landau je vyslýchán, nejprve rutinním způsobem, nedovolí mu spát ani pít vodu a dostává rány okořeněné výhruškami. „Ne každá věc se dá vysvětlit,“ píše si Landau do deníku poté, co si vzpomene na útěšný chlad hlavně revolveru v ústech. „Většinou nejprve slyšíme hrom a až pak pláč nemluvněte; a teprve poté vyšlehne blesk.“ Mučení pomine, když se na scéně objeví Siegfried Seidel, tou dobou velitel Terezína. Nastává čas hedvábných rukavic. Jednoho večera dostane vyčerpaný Landau nabídku, kterou nedokáže odmítnout: brandy a doutník (pak si skoro vyzvrací duši z těla).

Objev toho Žida, říká si důstojník SS, bude mít obrovský význam na bitevním poli, obzvláště v zrádném počasí východní fronty. Landau spolupracuje, ačkoli je jeho vysvětlování – samá matematika a jen troška tajů kabaly – pro důstojníky z Terezína příliš složité. Telegramy jsou rozeslány. Neuplyne ani jeden týden a pak ještě jeden a z Berlína přijíždí delegace matematiků. Landau jim přednáší a oni se vrací do Berlína, uspokojeni (kvůli nekonečné jednoduchosti zázraků vědy) a současně zkormoučení (kvůli nekonečné jednoduchosti života v Terezíně). Ale nechme ambivalentní pocity vědců Reichu být. Podle Landauových příkazů je v srdci Berlína postaven důmyslný stroj na vytváření kombinací hebrejských písmen. Probíhá horečnaté srovnávání mezi simulací Landauovy metody a skutečnými údaji o počasí v Berlíně a okolí. Výsledky jsou jednoznačné: dokonce i rozvědka Luftwaffe se dala přesvědčit, že metoda je stoprocentně úspěšná. Před útokem na Kursk je na frontu poslána podrobná meteorologická zpráva.

Landau, který se mezitím vrací k rutině v táboře („No, teď i mouchy umírají jako lidé,“ píše si na jiné místo v deníku), neusne na vavřínech. Předpověď rozšiřuje na téměř neuvěřitelnou dobu – rok a půl. Opět se neobtěžuje nechat si svůj objev pro sebe. Ačkoli tentokrát slušně odmítne doutník a spokojuje se se zbytkem brandy. U Kursku, samozřejmě, porážka: Landauova předpověď například slibuje 4. července 1943 dvacet tři stupňů, přehánky v ranních hodinách, které téměř ustanou v poledne, ve skutečnosti se však nad Kurskem toho dne strhne bujará smršť blesků. Vzdušná pomoc nemůže vzlétnout. Rusové lehce odrazí první ozbrojené linie nacistů. Telegramy jsou rozeslány. Chajim Landau, který je naposledy přiveden do kanceláře velitele tábora, přejede unaveně očima po předpovědi, kterou podle jeho metody připravili němečtí vědci, a oznamuje, že na papíře – je bezchybná. Vzpomene si, že se po půl roce v Terezíně bál podívat se na svůj odraz, protože určitě zestárl o dvacet let, ale ani tak nebylo v ghettu zrcadlo, před kterým by bylo třeba prchat, také kam, že? Teď nebude mít na vybranou. Velitel tábora ho posílá na smrt zastřelením.

Po méně než dvou letech, na jaře, v počasí odpovídajícímu ročnímu období, osvobozují Rusové koncentrační tábor. Padesát pět let poté imigruje do Izraele ruský židovský důstojník (příbuzný mého dědy z matčiny strany), který dostal od jednoho z vězňů v Terezíně Landaův deník. V červenci 1996 mě nechá do deníku nahlídnout a překládá mi z němčiny. Tak odhaluji, že v posledních letech života Landau psal méně a méně předpovědí. „No, dokonce i mouchy umírají jako lidé,“ píše v lednu 1943, „je tu vedro jako na Sahaře.“ Na stejné stránce si vzpomněl na vzdálenou, ale stále útěšnou krásu Prahy v dešti.