

Osman Lins

Avalovara

Přeložila Vlasta Dufková

Tato kniha vychází s finanční
podporou Ministerstva kultury ČR.

N A D A C E



Tato kniha se těší podpoře
Nadace Český literární fond.

AVALOVARA

Copyright © 1973. Todos os direitos reservados, inclusive o direito de
reprodução total e parcial. Esta edição é publicada mediante acordo
com as herdeiras de Osman Lins.

© Rubato, 2025

Translation © Vlasta Dufková, 2025

Epilogue © Václav Jamek, 2025

ISBN 978-80-88641-13-1

*Julietě,
která takovou měrou přispěla
ke vzniku této knihy.*

...román splývá s hrdinskou epikou *chanson de geste*, dějepravou a jistou hagiografií; líčí podivuhodná dobrodružství, nezřídka propojená postupem „hledání“ a protkaná milostnými zápletkami; (...) soudržnost díla zajišťují spíše metody číselné a tematické kompozice než potřeba dramatickosti.

PAUL ZUMTHOR, *Literární dějiny středověké Francie*

Stvoření předpokládá nadbytek skutečnosti, jinými slovy průlom posvátného do světa. Z toho plyne, že *každé budování a každé zhotovování má kosmogonii za svůj exemplární model.*

MIRCEA ELIADE, *Posvátné a profánní*

Přijít na svět znamená *vzít si slovo*, přeměnit zkušenost v universum slovního projevu.

GEORGES GUSDORF, *Promluva*

Coby základní osa ukazuje *linga* svým spojením s *jóni*, že Absolutno se rozvíjí v mnohost, ale obrací se v jedinstvo. Celek *linga-jóni* vymezuje antagonismus mužského a ženského principu – a vyvrací jej ve vítězné nepodvojnosti.

MAX-POL FOUCHET, *Milostné umění Indie*

Triády a dekády jsou spředeny v jednotu. Číslo zde už není jen vnější opora, nýbrž symbol kosmického *ordo*.

E. R. CURTIUS o Božské komedii
(*Evropská literatura a latinský středověk*)



☞ A ABEL: SETKÁNÍ,
PŘESUNY, ZJEVENÍ

V doposud temném prostoru místnosti, jakémisi světem zapomenutém ústraní či noční hodině vytvářené těžkými závěsy, vidím jediné zářivý prstenec tváře, kterou jako by prozařovaly žhoucí ocnice – či snad moje oči: miluju ji –, a odlesky husté hřívy nepoddajných vlasů, zlato a ocel. V místnosti hodiny a hluk projíždějících aut. Ten neurčitý zaprášený pach, co se tu vznáší ve vzduchu, vychází z Času, nebo z nábytku? Ona u dveří, beze slova. Kamenné meteority, jež na své pouti už vyhasly, se při průletu vzdušným obalem Země rozzáří. Takto ona i já zvolna pozbýváme matnosti. Z přítmí vyvstává její čelo – jasné, úzké a zachmuřené.

SPIRÁLA A ČTVEREC

Kde se to vlastně vynořují – jako všichni a všechno s původem v samém počátku křivek – tyto dvě prozatím zárodečné postavy, které však už nesou, kdoví zda v hlase, v mlčení anebo v pouze tušených tvářích, znamení povahy svého bytí a svého určení? Ty dveře, u kterých na sebe uchváceně hledí

či jeden druhého odhadují, tváří v tvář, v obklopení zvuky, prašnou vůní a příšeřím, čeho jsou prahem?

Oba vstupují do místnosti a zároveň možná i do rozlehlejšího, byť taktéž omezeného prostoru textu, který je odhaluje i vytváří.

R

2

✧ A ABEL: SETKÁNÍ, PŘESUNY, ZJEVENÍ

Závěsy zakrývají dvojici širokých zasklených oken s dřevěnými žaluziemi. Jedno je zavřené a stojí před ním vybledlá damašková křesla, konferenční stolek a pohovka se zlatým sametovým potahem. Otevřeným druhým oknem dopadá světlo na prostřený dlouhý stůl: na malých oválných ubrouscích – červených, modrých a zelených – mezi nádobím a příbory dva svícny, láhev vína a váza se žlutými jiřinami. Slovo a tělo, tvář – oheň a hedvábí – těsně u mé: ✧. Hladím jí husté, nepoddajné vlasy, propletenou dvojí kšticí. Co spojuje tuto chvíli s vidinou Města, které se snáší do údolí jako pták? Vzdálená ohlušující rána rozezvučí přívěsky (pár jich chybí) na křišťálových lustrech. Slyším také pomalý mechanismus vysokých stojacích hodin. Z těla v mé náruči, ze sepnutých vlasů barvy medu a oceli, z výrazných šatů stoupá ostrá vůně. Geometrické vzory, zvířata a rostlinné motivy na obou rozměrných koberecích

se slévají v poněkud zašlou růžovou. Kdyby se z pendlovek vyndalo kyvadlo, do jejich dřevěné skříně se klidně schová děcko i se psem.

SPIRÁLA A ČTVEREC

Byla by chyba si myslet, že vypravěči se snad ty dvě postavy a poněkud omšelý přepych místnosti, v níž se setkávají, jeví zřetelněji než poznenáhlu vytvářený text, v němž se každé slovo vyjevuje postupně, krůček po krůčku spolu se světem, jež odráží. Vysněných měst by nebylo, kdyby se nestavěla města skutečná. Právě ona v lidské představivosti dodávají soudržnosti těm, která existují pouze jménem a v nástinu. Městům spatřeným na smyšlených mapách, spjatým s neskutečným prostorem, který je vybaven pomyslnými hranicemi a imaginární topografií, nicméně chybí zdivo a vzduch. Nemají v sobě poctivou důkladnost rýsovacího prkna, úhloměru či tuše, s nimiž pracuje kartograf: vznikají souběžně s nákresem a skutečností nabývají na bílé stránce. Kam by asi dospěl nerozvázný cestovatel, který by tento princip opomíjel? Vytváření mapy vymyšlených měst či světadílů s jejich terénem a obrysem se tedy podobá cestě do beztvára. Vynálezce toho o svém vynálezu ví málo, dokud se k němu nepropracuje. Tak je tomu i v případě zde započaté stavby. Definitivně jasný je pro-

zatím jediný její prvek: řídí ji spirála, její východisko, její
zřídlo, její jádro.

**☪ A ABEL: SETKÁNÍ,
PŘESUNY, ZJEVENÍ**

Zábavní park a jeho světla stopená v okolní temnotě, ona a já na kolotoči, který vrzavě skřípe při otáčení kolem své osy, občas pod nohama některého z ostatních pár návštěvníků zavrže prkenná podlaha točny; bezúspěšně se snažím nabroušeným nožem vyříznout vypoulené volské oko; cestovní kufr padá na zem, vrže moře v rybích tlamách a útrobách, s obličejem u její tváře slyším, nebo si myslím, že slyším praskání ohně, dubová prkna nám vržou pod chodidly, nevím, jestli ☪ skutečně vyslovuje smyšlená jména nebo zda dávám tvar hlasům, které v jejím těle podle všeho přetrvávají, hukot moře se v širokých vlnách nese po dosud zpola nedotčeném pobřeží, točíme se v objetí na kolotoči, vrže prázdná postel i druhá, na níž ležíme; jak si vysvětlit, že nástroje tak tvrdé jako oči mohou ucouvnout, vzplanout, zavíjet se jako kus hedvábí?; vítr k nemnohým domům u pláže Praia Grande chvílemi zavěje hlučné vyřvávání hudby z lunaparku a rozhýbe vrzající bytelné okno se svěšenými háčky, horkost její tváře pochází dost možná od žhnoucích očí, nevím, co znamenají jména s uměle la-

tinským názvukem, která rytmicky odřikává (ale odřikává je?), vrzají truhlice a prádelník, nepokojná či kroužící světla pouti, mezi nimiž se točíme, se odrážejí na hrubých stěnách i v jejím obličejí, tenhle pohled, který plane a nepohasíná, nezná nikdo jiný než já a kterýsi muž, po němž ona snad – v jiném úseku Času – touží a jehož miluje, její hlas je mírný vánek a spaluje mne, vržou ve mně kosti, úder kufru o podlahu do ticha západu, za oknem létají noční ptáci a vrzají, pernatci temní, vrzají v povětrí.

S

3

SPIRÁLA A ČTVEREC

Nakreslete spirálu, buďto kružítkem, pokud jste od náтуры pečliví, anebo od ruky, máte-li sklon k jednodušším řešením. Pozorně se soustředte na oba konce křivky, vnitřní i vnější. Na první pohled si všimnete, že spirála nepůsobí statickým dojmem: spíše nám připadá, že přichází zdaleka, z odvěkosti, a táhne k ohniskům, ke svému cíli, svému nyní; anebo že se rozevívá, rozvíjí směrem ke stále rozlehlejším prostorům, až ji naše mysl už nedokáže postihnout. Z obou stran ji sice někde přerušujeme, ale to děláme o své vůli; chráníme se tím před zešilením. Ani celá věčnost by nestačila, abychom dospěli na konec spirály – ba na sám její začátek. Spirála počátek ani konec nemá.

Při bezelstnějším pohledu musíme řečené trochu opravit. Spirála bude nekonečná z vnější strany; v jejím nitru však existují středy, kde končí – anebo začíná. To vyžaduje další upřesnění. Mez spirále v případě obou krajností vnucujeme my. Jako pomysl spirála začíná v Odevždy a lhůtou je jí Nikdy. A tak dospíváme k ještě méně samozřejmému závěru než prve, totiž: třebaže na papíře se rozbíhá na dvě strany, oba její konce (pokud skutečně existují) se v nějakém tajemném bodě, nedostupném našemu topornému chápání, nutně setkají přesně stejně jako u kružnice, obrazce podstatně méně nejednoznačného a znepokojivého. Jak tedy budovat stavbu prozaického útvaru, předmětu ohraničeného a tíhnoucího ke konkrétnu, na něčem neohraničeném, co naše abstrakci nepřátelské smysly odmítají?

R

4

☞ A ABEL: SETKÁNÍ,
PŘESUNY, ZJEVENÍ

Vkleče na koberci zouvám ☞ boty, vyzouvám je a líbám oblé nártý malých nohou s vyklenutými chodidly. Pod průhlednými punčochami se lesknou nalakované nehty. Beru obě její nohy do dlaní (ona sedí na pohovce mírně nakloněná kupředu a hladí mě po hlavě) a pokládám si na ně tvář. V nohách, v jejich nitru mezi jemnými kůstky vyražejí

a rozevírají se neviditelné fialky: voním k nim. Město nehlučně pluje vzduchem, v údolí dosedá na zem. Já a Město mlčky proti sobě. Komu doopravdy patří tyhle nohy pod mým obličejem, ve kterých slyším hlasy? Něžně opakuje moje jméno: „Abele! Abele!“

Její přítomnost anebo vlahý podvečerní vzduch, který sem proudí oknem, rozptylují pach prachu. Naše jazyky opakují výpady a ústupy v milenecké hře. Čas od času o sebe zavadí řezáky a svaly se stáhnou. Saji postupně její jazyk a jasně vykrojené rty. Ona dělá totéž. Naše jazyky nabíhají a zase se zmenšují, derou se vpřed, rozpínají se, div druhému zcela nevyplní ústa. ☺ mi jazyk jemně tiskne silnými zuby. Opeřenec neurčitého tvaru či snad černý plamínek, který se mihotá na čáře obzoru, je čím dál blíže, roste a vlní se na čistém nebi – ptáci? – a před mýma očima se zčistajasna rýsují věže, hradby, řeka či mořský záliv. Vůně vlašného dechu, jež nasávám z ☺ina chřípí, dosahuje téměř nesnesitelné síly. Přesto jej vtahuji s tím větší rozkoší. Cožpak dýchám nad pohárem vína? Rozdrcené hrozny, čerstvě prořezaná réva, suché listy révy doutnající v dešti, lněná prostěradla na slunci mezi vysokým loubím a letořosty, také tyto obrazy ve mně vedle mnoha jiných vyvolává ten dech, jakým nikdo jiný neoplývá a který i ona v takové intenzitě určitě vydává jen ve vzácných okamžicích. Neposedný horoucí jazyk, stvořený pro vychutnávání pozemských chutí, převrací toto určení a stává se pokrmem. Chutná jako opojný nápoj. Jaký? Piji bez ustání obnovovanou šťávu toho živého plodu. Prostupuje mne nádherná

bytnost, kterou držím v náručí – a na prsou cítím růst, jako by patřila mně, její ňadra. Nemají nejspíš jen okrouhlost, ale také zabarvení růžic (dvě velké rozety na rozetách menších) a blyští se v nich, tím jsem si jist, málo užívaná slova.

SPIRÁLA A ČTVEREC

Protože spirála je nekonečná a lidské výtvořiny omezené, musí si román vycházející z onoho otevřeného geometrického obrazce vypomoci obrazcem jiným, uzavřeným – který bude, pokud možno, upomínat na okna, místnosti a listy papíru, prostory s přesně vymezenými hranicemi, do kterých přechodně vstupuje vnější svět nebo z nichž my jej pozorujeme. Volba padá na čtverec: on se stane územím, hájemstvím románu, jehož je spirála hnací silou.

Představte si tedy spirálu vedoucí z neskutečné vzdálenosti, která se sbíhá do určitého místa (či přesně určeného okamžiku). Umístěte na ni čtverec a částečně ji tím ohraňte. Její existence mimo tuto plochu nebude brána v potaz: zde, a pouze zde bude svým závratným otáčením řídit posloupnost utkvělých témat tohoto románu. Čtverec totiž bude rozdělen na daný počet dalších čtverců naprosto stejné velikosti. A postupný průchod spirály každým z nich bude určovat cyklický návrat po nich rozesetých témat, stejně jako může vstup Země do jednotlivých znamení zvěřetníku podle

některých názorů působit změny ve vlivu hvězd na pozemšťany. Náleží podotknout, že střed čtverce se kryje se středy spirály neboli s pomyslným bodem, v němž ji – pakliže je vedena zvnějšku dovnitř – o své vůli přerušujeme. Na uvedených základech bude toto dílo stavět.

V pravý čas dodáme další podrobnosti. Prozatím musíme tento výklad pozastavit kvůli neúprosnosti plánu vytvořeného před více než dvěma tisíci lety. Vzhledem k tomu, že naše spirála směřuje zvenčí dovnitř, jsou její otočky čím dál sevřenější. V protikladu k tomu bude stavitel díla kvůli symetrii a koncepční vyváženosti aritmetickou řadou neustále zvětšovat prostor věnovaný každému z témat knihy a nespouštět ze zřetele rytmus jejich objevování ani rozsah příslušných textů. Vytrvalé bobtnání těchto témat vytváří jakousi obrácenou repliku oné zavíjející se šroubovice. Budou svým způsobem spirálami, jež se rozvírají, nebo neustále se rozšiřujícími kužely. Takto bude mít konstruktér svůj román pod ustavičným dohledem a podřídí jej přísné kázni, jaká bývá vyhrazena jen některým básnickým útvarům.

PŘÍBĚH ☯, ZROZENÉ A ZROZENÉ

Objímá mne tento muž (míří ke mně už tak dlouho, že už si nevzpomíná odkdy), motorová pila řeže borová prkna,

v pendlovkách se pohybuje sem a tam kyvadlo ve tvaru sistra, jiřiny na stole čechrá vlahý vánek, z městské třídy stoupá nejasný hluk pouličního ruchu. Schystané v nepřítomnosti a mnou samou zmateně, neúplně a do jisté míry záhadně popsané za těch horečnatých dnů neurčitého počtu, kdy toho moje ústa zdá se vědí víc než já, dospívá teď naše setkání k plnosti a dovršení. Abele!

R

5

☺ A ABEL: SETKÁNÍ,
PŘESUNY, ZJEVENÍ

Chodíme po ulicích, které neznáme, ☺ a já, očima pátráme v průzračném nebi, zkoumáme sluneční světlo na zemi a všímáme si každé proměny ovzduší. Letní šaty, rozpuštěné vlasy, sandály zdobené umělými fialovými drahokamy. Nevímjak se naše ruce potkají, držíme se za ruku, ona mi stiskne prsty a ukazuje na nebi šmouhu po první raketě Nike-Tomahawk. Je přesně deset hodin ráno. Chvatná schůzka za soumraku pod stromy u sochy Danta Alighieriho. ☺ se do mne zavěsí. Pomalu jdeme podél zadního traktu Městské knihovny pod ochranou větví, které rozptylují a tříští světlo pouličních lamp. Nohy nám těžknou, krok vážne – a my se obejmeme. Její ústa, vždycky pootevřená, se otevírají víc a ona mě kousne do jazyka. Motory a klaksony, změt hlasů, kroky, pronikavé hvízdání dopravních strážníků. V je-

jím hrdle povstává a opakuje se neartikulované volání, povstává a opakuje se (snad slovo, které mám najít?), opakuje se, rozléhá se mezi klíčními kostmi, přidušený výkřik (ne, dosud to není to slovo, věta, sdělení), v drásavých beztvářích zvucích rozeznávám své jméno. São Paulem projíždí v pole-dním slunci pohřební průvod, obtížně si razí cestu dopravními zácpami. K hrobu se ubírá zedřené tělo černé Natividade. Nehýbeme se, a postel navzdory naší nepohnutosti vrže, kolotočáři v lunaparku spí ve stáncích, v kase, na sedačkách kolotoče, vlny zmirají na nočním písku a jejich hukot sem přes zavřené okno skoro nedoléhá. ☼ přidá plyn, v autě ještě vlhkém noční mlhou objede Rooseveltovo náměstí a vyplaší holuby, ranním oparem slavnostně vyzvánějí zvony od Panny Marie Útěšné a ona se směje. Umytá vozovka voní po rybách, po vymačkaných pomerančích. Ultrafialová kamera spuštěná Edwinem Aldrinem na vnější straně vesmírného modulu a otočená k hvězdným polím Siria a Plachet pátrá po informacích o stáří vesmíru. Pole rozkvétají čísla a jmény. Loudáme se dlouhými vylištěnými ulicemi Ubatuby. Olezlé zdi domů s atikami a štukovou výzdobou, zahrady s polorozpadlými pergolami, vozovky plné výmolů, křoví prorůstající taškami a přesahy střech. Události jsou záhadné a téměř nikdy se neukazují v úplnosti. Text vyslovovaný stovkou úst, každá ústa pronesou tři, čtyři, jedno slovo, žádná ústa neznají slova, jež vycházejí z ostatních úst, ba ani nevědí, kde ostatní ústa promlouvají, kolik jich je a zda existují. Některá ústa možná mluví a nevědí, co říkají. My dva pod prostěradlem v temnotě pokoje, ležíme ruku v ruce, strnulí, mlčící,

nazí. Slepota se postupně rozpouští a vprostřed mého těla pučí bylina, trpký kořen, rudý stvol, drsné, vrásčité listy, kopřiva, žahavý býl.

PŘÍBĚH , ZROZENÉ A ZROZENÉ

Můj muž, prázdnota v něm či kolem něho, se ke mně přibliží, vidím ho jako žena a také jako dítě, snímá mi věneček, protrhává obě mé blány, zbavuje mě panenství a současně mě przní, křičím rozkoší, hrůzou.

Netřeba si myslet, že lidský život, dokud se neuzavře, je jakýsi neúplný mnohostěn, jehož poslední stranou je smrt, ne, ten mnohostěn je v pohybu a neustále mu přibývá stěn a hran, tu více, tu méně zářné rostou souběžně s námi, tak je tomu u každého z nás, a tím spíše u mne, která mám dvojitý život, dvakrát jsem se narodila, mám dvě dětství, dvojitý věk, zdvojené tělo, takže se stěny mnohostěnu prostupují, zrcadlí se jedny v druhé: jsem propojená, do sebe vrostlá.

Celý můj život je tedy zde, v tomto okamžiku, okamžiku?, žádný okamžik, okamžiky neexistují, to, co tak nazýváte, je váš vlastní život, mnohostěn s nespočetnými průhlednými stěnami, to ony, tyhle stěny nám připadají jako okamžiky, prohlédněte si pozorně jednu z nich, jednu z těch stěn, a uvidíte, že není možné dělat, že ty druhé tam nejsou. Svět vidím ze zdvojené perspektivy a mluvím dvojitými ústy.

ROOS A MĚSTA

Anneliese Roosová, Roos, a já za noci beze slova v amsterdamských ulicích. Okna všech domů zavřená. Na chodnících kola, ještě zvlhlá májovou sprškou. Nasloucháme svým loudavým krokům a pozorujeme odlesk lamp na dláždění. Roosina paže s obtížně uchopitelnou odtažitostí jemně spočívá na mé. Jsem místnost, do níž vlétl a odkud vzápětí zase vyletí pták, který někomu uletěl. Pod zmoklou dlažbou – nebo v kterémsi vzdáleném domovním bloku – zpívající lidské hlasy, smích, bubnování, dupot.

SPIRÁLA A ČTVEREC

Kolem roku 200 před Kristem bydlí v Pompejích, v té době na vrcholu rozkvětu, obchodník Publius Ubonius. Coby muž nadmíru zvědavý má sklon hloubat o nepochopitelných věcech, vydává se na cesty, kdykoli má možnost (prodává dokonce i indické zboží), a poskytuje kupcům přístřeší ve vlastním domě jenom proto, aby jim mohl naslouchat. Přes propast času i prostoru tak k němu dospívají rozředené, překroucené, možná i špetkou magie vylep-

šené drobty egyptské matematiky, babylonské astronomie a pythagorejského učení.

Ideálního partnera pro rozmluvy najde Publius Ubonius v jednom svém otroku, Loreiovi, jehož ustavičně pronásledují záhadné sny, některé skutečné, jiné nejspíš vymyšlené na přilákání pánovy chytlavé zvědavosti. Nejednou obchodník zapomene na ženu, děti i obchody a debatuje s Loreiem.

Hovoří spolu tak často a s čím dál větším zápallem, že Loreius nakonec svému otroku přislíbí svobodu, jestliže ten přijde na větu, která bude dávat smysl a bude ji možno číst stejně zleva doprava i naopak. Nejen to: pokud se slova věty napíšou pod sebe, bude ji možno číst také svisle, ať už začneme v levém horním, nebo pravém dolním rohu. Zkrátka ať se větu rozhodneme číst v kterémkoli směru, musí být stále shodná sama se sebou. Touhou Publia Ubonia, který navzdory všemu pátrání sám není s to se této úlohy zhostit, je zobrazit proměnlivost světa a neměnnost božského. Neměnnosti božského má odpovídat neměnnost věty, jejíž počátek by byl zrcadlovým odrazem jejího konce; kdežto proměnlivost světa se má odrážet v nejrůznějších směrech čtení stále téže výpovědi a také v možnosti z pevně daných písmen oné pomyslné věty, kterou Ubonius nezná, ale jež jistě existuje, tvořit další slova.

Loreiových snů přibývá; v bdělém stavu propadá beznaději. Ze všeho nejdříve rozhodne o délce výroku: musí sestávat z pěti slov. Překročení této hranice mu připadá jako okázalost; spokojit se s menším rozsahem jako slabost. Číslo v sobě navíc nese skryté významy, na nichž mu záleží,

pětka totiž mimo jiné upomíná na pentagram, univerzální symbol života. Jelikož se věta skládá z pěti výrazů, každý z nich bude mít nutně pět písmen, aby tak seskupeny pod sebou (pokud čteme vodorovně) nebo vedle sebe (čteme-li svisle) umožňovaly permutace, na nichž trvá Ubonius. Ti dva muži, jak uvidíme, nevědomky připravují osnovu tohoto románu, který je probouzí k životu a na němž se podílejí. Pln vděku je při tom pozoruje vypravěč ze vzdálenosti dvou tisíciletí, jež ho s nimi pojí.

ROOS A MĚSTA

Jak nepodložené naděje vkládám do této cesty, kterou já a Roos, Anneliese Roosová, máme společně podniknout! Ostatní cestující v kupé si čtou noviny, Ngo Dinh Diem v Bílém domě, holandská zoologická zahrada získá tisícovku krokodýlů, fotografie Winstona Churchilla, pozorují kupky sena rozeté po zelené planině, nasvícené doposud mírným májovým sluncem. Je možné, že se teď ve znamení Roos, jejímž symbolem je podle všeho kružnice, pohyb v kruhu, klamný pokrok, namísto cesty do Lausanne vracím k chladnému nezastřešenému nástupišti na Gare de Lyon. Kdyby tak Roos za ruku s tebou, Abele, kroužila mezi otepmi sena! Tvé srdce by se snad upokojilo a snad bys zahlédl, co marně hledáš.

Jako odporné doušky zkaženého nápoje polykám její nepřítomnost, jistotu, že jede stejným vlakem, že v nevím kterém voze daleko ode mne podniká tuhle cestu bez zjevného důvodu. Nakonec vstanu, vydávám se za ní. Zatváří se káravě a nikterak přísně řekne: „Slíbil jste, že mě necháte být.“ Zeptám se: „Co se stalo? Proč bych za vámi nesměl přijít?“

O

3

PŘÍBĚH ☞, ZROZENÉ A ZROZENÉ

Můj muž se nakloní, pozorně se mi zahledí do hloubi zornic, hrubě mi natočí tvář ke světlu lampy. Užasle vykřikne: „Ty máš čtyři oči, jedny v druhých. Co je tohle za oči? Jak to, že jsem si toho nikdy nevšiml?“ Zavírám víčka, svá dětská víčka: prohlížím si ho pouze dospělými očima. Zhasne žárovku, která visí od hrbolatého stropu, a ulehá. Moře naráží do skalisek. Nepovím mu – teď, nikdy – o svých dvou narozeních, o svém dvojím těle. Ve světle olejové lampičky jsou pořád vzdáleně vidět stěny, trojdílné oválné zrcadlo toaletního stolku, svatební věneček na vysokém věšáku.

Pojď ke mně, Abele. Vnikni do mne a rozhojni mě. Z hlavy mi nejdou a pokoj mi nedají mořské houby, tvorové omezeného života, kteří ustavičně mění pohlaví, buď vypuzují vajíčka, nebo je oplodňují, mořské houby mi nedají spát,

byly tu už před pěti sty miliony let, váhaly mezi jedním a druhým pohlavím, nic víc nedělaly a nedělají a pokračují v tom nadále, ta nehybná podřízenost mě děsí.

Nedožiju se ani tisíce let, můj život je krátký, vryp v čase, tak jako ryba jednoho dne vyskočí nad rozlehlé moře a uvidí Slunce a skupinku ostrovů, kde mezi skalisky šplhají kozy, i já vyskakuju z věčnosti, tak jako každý, teď právě jsem ve vzduchu, vidím svět lidí, vzápětí se vrátím do mořských hlubin. Tenhle krátký skok, tato snaha přiblížit se letu je vše, co mi bylo dopřáno na cestu od grafitu ke graffiti, na dokončení něčeho, co houbovci za půl miliardy let ani nenaznačí, jenom budou ustavičně přecházet od pohlaví k pohlaví, od pohlaví k pohlaví. Pojd'

R

6

☪ A ABEL: SETKÁNÍ,
PŘESUNY, ZJEVENÍ

Ubatuba tohoto listopadového čtvrtka připomíná mrtvé město nebo město, z kterého prchli obyvatelé. Ve studeném jasu podvečera nabývá ☪in obličej z profilu proti zmáčeným okénkům auta průsvitnosti, jež ho činí nedotknutelným a vzdáleným. Šaty se při každém zařazení rychlosti vyhrnou: její oslnivá kolena. Pár vznešeně vyhlížejících starobylých domů, rovněž zanedbaných, upomíná na zašlé období rozkvětu. *Prezident Castelo Branco odročuje „sine die“*

realizaci rušení dalších mandátů. V drobném dešti kolem projíždí cyklista s rybářskými pruty.

„Dopustila jsem se zrady a pohany. Pokud jsi poznal beznaděj, asi mi dáš za pravdu, Abele: na zoufalství v jeho vypjatých podobách není nic abstraktního.“

Počínaje městem Rio Grande podél linie, která se mezi jezerem Mirim a lagunou Dos Patos táhne od třicáté druhé rovnoběžky výše až k Bagé, všichni – někteří sem dorazili z dalekých krajů – čekáme na úplné zatmění slunce, ohlášené na toto bezmračné a bezvětrné listopadové dopoledne. Sama naše existence není vždy pochopitelná; to proto, že zákonitě představuje neucelenou událost. Propojení rozprášených zlomků k naší radosti názorně předvádí próza. V tom se jí zatmění podobají. Černá Natividade na lůžku ve starobinci soudí, že přichází noc, přes okno nemůže vidět odpolední světlo ani sama sebe s hůlkou mezi stařečky v zahradě. Pohřební vůz s jejím tělem se pomalu sune sãopaulskými ulicemi (rypadla, motorové pily, sbíječky). V pokoji to voní kafrem, slaninou, kukuřičným šustím, spalovaným dřevem, valchou, navoskovanou podlahou, dezinfekcí, škrobem, dobromyslí, octem. Přibližuje k očím své zpola chromé ruce.

„Člověk si najednou všimne, že se mu zarylo do masa cizorodé těleso, a touží ho vyrvat. Kdepak, zoufalství není žádná abstrakce. Je to kořen, horký valoun, co zarostl do těla v podstatě kdekoli. Kočičí zdechlina v rozkladu.“

☪ uprostřed provozu v ulici São Luís, stojí čelem ke mně, šaty i kůži jí protínají nespočetné světlomety. Váhá

snad? Všechna noční světla, koule veřejného osvětlení, lak a chromování aut, bílé jiskry vykřesávané z elektrických drátů tyčovými sběrači trolejbusů, neonové nápisy, semaforey, hlazený mramor a tabule skla výškového komplexu Zarvos, pomíjivá písmena světelného zpravodajství, *LE MONDE* POVAŽUJE VÍTĚZSTVÍ BRAZILSKÉ VLÁDY ZA POCHYBNÉ, červená koncová světla i čelní reflektory projíždějících vozů, všechno se to slévá a vybuchuje, ohňostroj, vířící kruh a ona středem toho kruhu, toho ohně.

„Dopustila jsem se zrady a pohany.“ (V podání jejího hlasu, temperovaného jako starodávný a zároveň citlivý nástroj schopný nepřeborných variací, který tu a tam zaskřípe – co slabika, to krovky skarabea, až oči přecházejí –, znějí tato slova zkresleně. Ostré ocelové čepele? Ne, jejich šablona.)

Hukot moře se rozléhá tichými hlubinami noci. Ona a já se na lůžku nazí držíme za ruce. Postel a prkenná podlaha vržou divokým tepem mé a její krve. Jazykem mi projede tenká jehla. Vyplivnu ji na zem.

„Copak z toho není cesta ven, Abele? Žádné východisko?“

„Po pravdě řečeno žádné nevidím. Východisko? Útlak se zažírá do kostí a všechno prostupuje.“

Seznam témat

- R** **Ů A ABEL: SETKÁNÍ, PŘESUNY, ZJEVENÍ (1 až 22)**
Stránky: 15, 16, 18, 20, 24, 31, 42, 57, 75, 101, 132,
150, 226, 275, 323, 377, 399, 411, 425, 441, 459, 479
- S** **SPIRÁLA A ČTVEREC (1 až 10)**
Stránky: 15, 17, 19, 22, 27, 37, 49, 65, 87, 116
- O** **PŘÍBĚH Ů, ZROZENÉ A ZROZENÉ (1 až 24)**
Stránky: 23, 26, 30, 34, 40, 45, 54, 60, 72, 79, 97,
104, 127, 136, 165, 170, 199, 206, 245, 253, 297,
305, 339, 349
- A** **ROOS A MĚSTA (1 až 21)**
Stránky: 27, 29, 35, 39, 47, 52, 62, 68, 84, 91, 112,
119, 146, 155, 182, 187, 220, 231, 268, 281, 369
- T** **CECÍLIA MEZI LVY (1 až 17)**
Stránky: 71, 82, 94, 109, 124, 141, 160, 176, 193,
212, 237, 260, 288, 313, 328, 358, 383

P HODINY JULIA HECKETHORNA (1 až 10)

Stránky: 205, 252, 304, 347, 395, 406, 419, 434,
451, 471

E ☯ A ABEL: U BRAN RÁJE (1 až 17)

Stránky: 395, 398, 405, 409, 417, 422, 432, 438,
448, 456, 467, 475, 488, 492, 498, 503, 509

N ☯ A ABEL: RÁJ (1 a 2)

Stránky: 497, 515

Ediční poznámka

Román *Avalovara* vyšel poprvé v roce 1973 v sãopaulském nakladatelství Melhoramentos. Překlad byl pořízen z dotisku tohoto vydání z roku 1974, který byl v roce 1977 lektorován v tehdejším nakladatelství Odeon.

Dobové pokrytecké puritánství tehdy českému vydání románu bránilo, všichni lektori, záměrně oslovení v širokém spektru, si však byli ve svých posudcích plně vědomi jeho místa v dějinách literatury, takže si zaslouží být jmenováni: Pavla Lidmilová, František Vrhel, Josef Forbelský a o něco později Václav Jamek, který knihu četl ve francouzském překladu z roku 1975.

Neuskutečněný dávný projekt, jemuž nová doba nastavila jiné překážky, nezávisle ožil v další generaci zásluhou hispanisty Víta Kazmara, který se neohroženě pustil do překladu, a nakladatelství Rubato. Za to, že překladatelskou roli posléze gentlemansky přenechal někdejší odeonské redaktorce a sám se ujal role pečlivého redaktora jejího překladu, patří Vítu Kazmarovi zasloužený dík. Mezigenerační spolupráce k dobru textu byla partnerským dialogem, který

překladatelku obloukem vrátil do odeonských časů jejího mládí a vystavěl další neviditelnou podvojnou strukturu nad podivuhodnou románovou konstrukcí *Avalovary*.

V. D.

„Nástroj, na který už téměř neumíme hrát“

Je všeobecně uznávanou skutečností, že druhá polovina 20. století patří literárně Latinské Americe. Autoři z tohoto velkého kontinentu, jejichž jazykem je španělština, portugalština, v menší míře angličtina, francouzština nebo nizozemština, kteří se více či méně rozpomínají na jazyky indiánské, někdy i na jazyky africké, a v jejichž vědomí někdy žijí různé kreolštiny jako výsledek všeho mísení, konečně strhávají pozornost ostatního světa, a jejich vstup dodává literatuře, přetížené vlastním umem a tradicí, novou látku, novou energii, novou životnost. Jsou to lidé patřící novému, ne dost prozkoumanému, ale vyspívajícímu světu, mnohotvárnému a ještě i divokému světu, který dosud úplně nezná sám sebe a v němž je neustále co objevovat, ale původ, jakkoli vzdálený, jazyk i vzdělání je spojují se starou kulturou evropskou a dělají z nich i její dědice a přispěvatele.

Jeich smíšenost se ukazuje jako pravý zdroj nevyčerpatelného života, proti krvesmilné výlučnosti biologické i kulturní „čistoty“ Starého světa, která právě drtivě prohrála svou rozhodující a dalo se doufat, že i poslední bitvu.

Mnozí z těch autorů, možná většina, se tedy co nejrozhodněji přivracejí k tomu, co je čerstvé a životodárné; už léta předtím si někteří brazilští spisovatelé začali říkat „Lido-žrouti“, aby vyjádřili svou vůli vstřebat kulturu pocházející odjinud a přetvořit ji ve svébytnou vlastní substanci, a možná ji také otevřít tomu původnímu, co patří k zemi, kde žijí, a co je živelné a divoké. Zároveň si však uvědomí, že oni sami v této své zemi ve skutečnosti k původním lidem nepatří, a musí tedy ve svém vědomí i tvorbě onen svět, který jejich předkové opustili, tak či onak uchovat. V každém případě tak vznikalo civilizační novum, které dokázali spisovatelé Latinské Ameriky různými, neotřelými způsoby zpracovat a proměnit v dílo.

Evropa objevila tuto „mladou“ literaturu a postupně i její zajímavé předchůdce s údivem a nadšením a pomohla jim k celosvětovému vyznění. Také k nám tato nová literatura pronikala rychle, možná v návaznosti na předchozí překlady románů sociálních a díky auře „pokrokovosti“, která se alespoň některým z těch autorů dala přiznat. Po změně režimu u nás to úsilí ještě zesílilo; čeští hispanisté a portugalisté vykonali obdivuhodnou, objevitelskou práci, a z vrcholných próz tohoto období jich zbývá přeložit už jen málo: jistě např. *Paradiso*, monumentální román kubánského básníka José Lezama Limy, také několik nejrozsáhlejších románů Mexičana Carlose Fuentesese (*Terra nostra, Cristóbal Nonato*)... *Avalovara* brazilského romanopisce Osmana Linse k těmto dílům rozhodně patřil, a tento dluh je dnes vyrovnán.

Čeští čtenáři mohli dosud Linse znát jenom ze čtyřicetistránkové prózy *Retábl svaté Joany Caroliny* (Retábulo de Santa Joana Carolina, 1966), publikované v odeonském souboru *Pěti brazilských novel* (1982). Ve slovenštině byl vydán pod mírně nepřesným názvem *Kameň a váhy* překlad autorova druhého románu (O Fiel e a Pedra, 1961, slov. 1986). Síla, originalita a mezinárodní ohlas románu *Avalovara* už Linse postavily na roveň největším brazilským autorům, jako jsou João Guimarães Rosa nebo Clarice Lispectorová.

Osman Lins se narodil roku 1924 ve středně velkém městě Vitória de Santo Antão, ve státě Pernambuco, který je součástí území označovaného zeměpisně i kulturně jako Severovýchod (Nordeste). Jeho otec byl krejčí, matku nepoznal, protože zemřela krátce po porodu, ale láskyplně se o něho starala babička a rodina jeho strýce. Po maturitě odešel do hlavního města státu, blízkého Recife, kde pracoval na Kafkův způsob jako bankovní úředník; přitom studoval ekonomii a později dramaturgii a v periodikách publikoval své první texty. Jeho první román *Host* (O Visitante) vyšel v roce 1955. Před *Avalovarou* vydal (vedle *Kamenu a vah*) ještě dvě sbírky povídek: *Gesta* (Os Gestos, 1957) a *Devět, Devatero* (Nove, Novena, 1966), do níž patří zmíněná novelka o svaté Joaně Carolině. Napsal také několik divadelních her a řadu esejů i textů publicistických. Důležitá je jeho první cesta do Evropy v roce 1961, na stipendium Alliance Française: důležitá proto, že tak jako většina momentů jeho životopisu nachází ohlas v jeho díle. Dvakrát se oženil a se svou druhou ženou, spisovatelkou Julietou de

Godoy Ladeirovou (1927–1997), přesídlil do São Paula, kde v roce 1978 zemřel, ještě poměrně mlád, na rakovinu. Po *Avalovarovi* napsal ještě jeden – neméně pozoruhodný – (meta)román *Královna řeckých žalářů* (*A Rainha dos Cárceres da Grécia*, 1976) a nedlouho před smrtí ještě krátkou prózu *Velikonoční neděle* (*Domingo de Páscoa*, 1978, vyd. 2013), v níž líčí malý výlet, na který se vypravil se svou ženou. Z posledního rozepsaného románu zůstalo torzo.

Už ve svých prvních románech a povídkách, které v souladu s literární tradicí stále kotví v bezprostřední, barvitě a lidsky drsné realitě brazilského života, projevoval Lins mimořádný, až úporný smysl pro řád a také – zejména v povídkách – formální hledačství. *Avalovara* upoutá tímto aspektem od prvního pohledu: nelze přehlédnout obrazec, který hned na první straně prozrazuje princip kompozice a rozvíjení díla. Ukazuje to nejprve, že Osman Lins patří k těm, o nichž sám říká, že „putují ve východo-západním směru“, tedy že v nich silně žije dědictví Starého světa, jehož rafinovanosti sdílejí. Na rozdíl od Borgese, který je suverénním géniem vzdělané intertextuality, se Lins zaměřuje především na komplexní výstavbu díla. Evropa se vždy více zabývala otázkami formy a literární konstrukce, a od 50. let, kdy odezněla éra spontaneity požadované surrealismem i autenticity, o niž usiloval existencialismus, se zejména s francouzským novým románem znovu obrací pozornost k formálním stránkám textu, trochu paradoxně v závislosti na novém pojetí literární výpovědi a na kritice

starších, zažitých forem, které podle těchto tvůrců a teoretiků deformují skutečnost a výpověď o ní. Nejde však jenom o Francii: v Německu se v literatuře uplatňují jisté technicistní tendence, britští autoři nepřehlížejí převratnost autorů jako Woolfová nebo Joyce a také Spojené státy mají Dos Passose, Faulknera, přeběhlého Evropana Nabokova a řadu dalších novátorů. Zhruba po dvě desetiletí má v literárních koncepcích hlavní slovo strukturalismus, který ve svých extrémních literárních projekcích dospěje až k popření autora a k redukci literatury na „produkovaní textu“, a tedy vlastně i k popření autentičnosti literárního a vůbec jazykového projevu. Osvobodivá síla „automatického psaní“ se proměňuje v mechanické výstupy mentálního stroje.

Doba je tedy příznivá autorům, kteří v sobě nosí konstruktéra. Lins ovšem není pouhý následovník, jde spíš o jistý druh průniku, který mu především dodává odvalu a vůli tvořit způsobem, pro který je nejlépe vybaven, a tedy být, kým je: zbavit se té nejistoty, zda je na dobré cestě, kterou prožívá jeho *alter ego* v románu *Kámen a váhy* a která se občas ozývá i v *Avalovarovi*. Místo epigonem se tak stává průkopníkem, nebo spíš příkladem literárního absolutna, protože mít na takovéto cestě platné následovníky je skoro nemožné. Ve skutečnosti před ním žádný spisovatel nepracoval s literárním tvarem tak jako on. Zkoušeči té doby zacházeli s různými druhy fragmentace látky a textu, diskontinuitou, rekombinací a prostřihy (vrchol v tomto postupu představuje dílo Clauda Simona), nebo naopak s důkladně tkanou, až hutnou plynulostí (Beckett), která však

nesledovala žádný přesně daný a přiznaný vzorec. Lins začíná tím, že takový vzorec čtenáři předkládá. V roce 1973, kdy *Avalovara* vychází, už nejspíš Georges Perec, který si uložil podobný a ještě důkladnější organizační předpis, na svém vrcholném románu pracuje, ale *Život návod k použití* vyjde až v roce 1978. Jde tedy o záměry paralelní, oba jedinečné a oba nenapodobitelné, i když kupodivu sledují dost podobný cíl. Z latinskoamerických spisovatelů provedl před Linsem originální experiment Julio Cortázar, Argentinec a zároveň Francouz, když nabídl čtenářům románu *Nebe, peklo, ráj* (Rayuela, 1963, č. 1972) různá pořadí kapitol, v nichž mohou knihu číst. Tento pokus, který bezesporu také vyžaduje jistý propočít v uspořádání látky, je napohled opakem postupu Linsova, strukturu knihy rozvolňuje, zdůrazňuje pluralitu vztahů ke skutečnosti (jako by připomínal Kafkovu parabolu o dveřích k Zákonu, které jsou pro každého jiné), ale vlastně také nezlomnou důvěru v to, že věci zapadnou do svého řádu, děj se co děj. Cortázar sám Linsovu smělou konstrukci obdivoval a při veškeré odlišnosti v ní rozpoznal obdobný typ literárního dobrodružství.

Organizační principy, které Lins ohlašuje, jsou vlastně dva: běh textu je znázorněn jako spirála, jejíž vnější konec je dán libovolně a která by měla uvnitř končit v bodě, jež však nelze dohlédnout, neboli vlastně v neznámu; linie textu, postupujícího zvenčí dovnitř, se tedy metaforicky kryje s linií života a také s linií sebenaplnění. Do spirály je vsazen čtverec, který je sám rozdělen na pětadvacet čtverců a každý čtverec je osazen jedním písmenem. Každé písmeno před-

stavuje jedno „téma“ románu, ať už ve vlastním příběhu, nebo v „metatextu“. Písmena nejsou volena libovolně: dávají dohromady údajně nejstarší latinský palindrom, spojený zároveň s osudovou legendou – kterou možná vytvořil sám Lins. Až na jedno (prostřední) se písmena dvakrát (dvě z nich) nebo čtyřikrát (zbylých pět) opakují, takže témat takto určených je ve skutečnosti osm. Jejich pořadí a návraty, tudíž počet kapitol jim věnovaných, odpovídají průnikům spirály příslušnými čtverci. Mimo tato pravidla autor stanovuje, že délka kapitol se bude zvětšovat úměrně tomu, jak se bude spirála blížit ke svému středu.

Vysvětlení svého systému podává sám Lins v knize podrobně a jasně, není tedy potřeba zacházet do všech detailů. Důležitější je otázka, jak se má tato napohled abstraktní figura chápat. Srovnání s Perecovým postupem je dost osvětlující. Také on vychází z velkého čtverce rozděleného na čtverce menší, tentokrát jako šachovnice; také zde je stanoven princip, jakým se bude postupovat od políčka k políčku, a tím je takový pohyb šachového jezdce, který postupně všemi políčky projde; což je úkol složitější a vyžadoval jistý matematický výpočet. Hlavní rozdíl tkví v tom, že šachovnice sama není abstraktní, představuje odhalenou přední stranu domu – zmenšeného obrazu světa – s nejrůznějšími domovními prostory, a autor chce popsat život v tomto domě během jednoho dne. Další formální požadavky pro osazení každé z těch prostor jsou vypracovány s maniakální podrobností, jako vršení překážek pro nějakého Houdiniho, ale základní smysl celého postupu je

antimimetický: jde o to, aby výstavba knihy neodrážela ani nějakou souvislost odvozenou ze skutečnosti, ani autorovu ztvárnující vůli skýtající mu suverenitu tvůrce-demiurga. Zvolený postup je tedy skutečně jen formální a byl vytvořen proto, aby formální byl. Vytváří se tak jakýsi výčet prázdných skořápek, obraz rozbité a apokalypticky dokonávající skutečnosti, která je zachraňována *in extremis* podobenstvím v ní přece jen zahrnutým, a tedy také jakousi formou kosmického smíchu.

U Linsova *Avalovary* je tomu právě naopak. Nahodilost není cílem a cílem není ani absolutní určenost. Formální figura je ve skutečnosti symbolická, neboli vysoce motivovaná, je tedy sémanticky plná, podílí se na filosofickém podloží románu, ba přímo je indikuje. První klíč poskytuje už geniálně použitý palindrom: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, jež Lins překládá v mírné interpretaci: „Oráč svědomitě udržuje svět v jeho dráze.“ „Oráč“ je ten, kdo tak přejímá odpovědnost za směřování světa; a onen Oráč je jistě Stvořitel, ale nesporně také tvůrce, ten, kdo s hlinou světa bezprostředně zachází. A také spisovatel: palindrom, který se čte stejně odpředu jako odzadu, je nejdokonalejší příklad řádu, jehož lze dosáhnout v jazyce, přinejmenším v jeho formě. Zde se však volbou právě tohoto příkladu uznává a vyhlašuje, že odpovědnost spisovatele za řád díla (knihy, románu) je právě tak odpovědností za řád života a za řád světa (čili všehomíra) prostřednictvím života. V požadavku formálního řádu se tak zřetelně zjevuje až mystický vztah k bytí.

Jde vlastně pořád o to, co je od počátku nosnou myšlenkou Linsova díla: vůle „důstojně se začlenit do řádu, který musí být ustavičně budován, aby se člověk co nejvíce přiblížil vytoužené a dosud nedosažené harmonii, aby se pomíjivé stalo nějakým způsobem trvalým“ (Pavla Lidmilová o *Retáblu svaté Joany Caroliny*). To je spjato s bolestným vědomím, že dosavadní řád, pokud existoval, byl rozbit, a vůle dospět k harmonii musí být také vůlí k obrodě světa. Ona potřeba řádu a jeho obnovy je v knize vyjádřena ještě jinak – vlastně také podobenstvím, o hodinách Julia Heckethorna. V narativní rovině ty hodiny skutečně stojí v pokoji, kde se hlavní hrdinové, muž a žena, milostně scházejí; jejich příběh by však nebyl v knize nezbytný, kdyby znovu neosvětloval autorův záměr. Hodinář Heckethorn je postava smyšlená; jediný významnější Heckethorn v dějinách, Charles William, rodem Švýcar, žil v letech 1829–1902 a proslul především dílem *Tajné společnosti všech věků a zemí* (1875, 1897), i když knihu o basilejských tiskařích roku 1897 skutečně také vydal. Projekt Heckethornových hodin, které vlastně nemají měřit čas, vyžaduje – v návaznosti na úvodní schéma – opět jistý popis fungování, tentokrát hodinového stroje, v němž jsou dílky jedné Scarlattioho sonáty rozvrženy tak, aby moment jejich přehrání byl – pro běžné vědomí – neodhadnutelný a úplné přehrání celé sekvence z těch dílků složené téměř nemožné, srovnatelné se slunečním zatměním, vesmírnou událostí, která má v románu důležité místo. (Domenico Scarlatti, mimochodem, skládal své sonáty, aby *krátil noční čas* španělskému králi, který trpěl nespavostí.)

Myšlenka obrození světa řádem se totiž ještě musí vyrovnat s paradoxem nedourčení, neboli svobody. Lins tedy ví, že musí překonat uzavřenost řádu. Tu otázku vyhranil jako aporii nejprve Richard Wagner – geniální výhonek evropské *krvesmilnosti* – ve své *Tetralogii*: svět se může obrodit jedině zásahem *absolutní náhody*; z její podstaty však plyne, že ji nelze žádným způsobem vyvolat, ba ani k ní svět postrčit; a čím víc by se o to někdo snažil, tím méně možnou by se stávala: odtud soumrak a ztroskotání. Jenom řád tedy k obrodě světa nestačí: něco mu musí pomoci. Heckethornovy hodiny jako by se snažily sklenout všechen čas až k oné nahodilé, a přesto připravené chvíli, kdy zazní všechny noty zvolené sekvence. Tvůrce ví, že hledá šťastnou shodu okolností systematickým způsobem, který ji vylučuje; chce vytvořit, nebo spíš napodobit chaos, který „je spjat současně s pořádáním a s neuspořádaností“, a který zákonitě chaosem není. Hudbu přitom nelze v čase zastavit, ale ona to zvládá tak, že v sobě jakoby „ukrývá bzukot včel nehybně visících na místě, obě dvě tváře Času“: u Mozarta, v *Donu Giovannim* se tím způsobem zjevuje Věčnost.

Podobenství o Heckethornových hodinách je také jediné místo, kde vystoupí z temnot Adolf Hitler jako ten, kdo *zvenčí* jejich rafinovaný řád, vytvářející přinejmenším *úseky svobody*, učiní bezpředmětným, a tedy zničí, stejně jako poslední už poměrně zchátralé zbytky starého řádu světa. Příběh hodin se tu vlastně setkává s podobenstvím Perecovým o ďáblově neschopnosti poskládat dílky skládanky, kterou dal sám vyrobit; a je pozoruhodné, že také

Perec pokládal za nezbytné uvést do svého systému prvek neurčitosti, na který se jeho metoda nevztahuje; a právě ten v podobě nezařaditelného dílku skládky nakonec umožňuje *zachránit svět a život v něm*.

Jestliže Perec zachraňuje život už téměř umrtvený, Lins, o pár let dřív než on, chce vlastně víc: uvést ten život tak- tak zachráněný zase do správného chodu. V románovém příběhu se Heckethornovy hodiny nakonec skutečně rozeznějí a přehrají Scarlattioho sekvenci skoro, ale ne zcela úplně: *jeden dílek*, hodinářem vyčleněný a podržovaný zcela odlišné, byť nikoli nedostupné zákonitosti, v ní chybí – tak jako u Pereca naopak jeden přebývá! To, že předposlední úsek melodie nezazní, lze brát jako selhání systému a celkový nezdar, protože vzápětí přichází smrt, ale možná zaznít nemusí, protože už na něm nezáleží. Onu absolutní náhodu, schopnou obrodit svět, a kterou nelze žádnou mocí vyvolat ani uspišit, může v sobě zahrnout láska, „nástroj, na který už téměř neumíme hrát“; ta ji totiž nehledá a jako jediná ji hledat nemusí, neboť ona obrozením světa sama je. Tím, že lásku nazývá nástrojem, ji Lins neponižuje: být nástrojem spásy není ponižující; vyjadřuje tím, že ona je posledním a nejdůležitějším principem, který výstavbu jeho knihy určuje. Dokonalost je nepodstatná, neboť řád je dokonalý jenom tím, co ho přesahuje.

Pokud jde o vlastní látku díla, slyšíme většinou dva hlasy, ženský a mužský, které vyprávějí oddělené příběhy svých životů, než se setkaly, a stále víc také skutečnost svého setkání.

Muž se jmenuje Abel (ten, který nezabil), žena je nade všemi jmény a jmenována je pouze znakem, který připomíná obrys *přilétajícího* ptáka. Mohlo by udivit, že mužská postava nese řadu autobiografických rysů: rozpětí Linsova vlastního života mezi Recife a São Paulem, pobyt v Evropě, práce na literárním díle – a jistý podíl autofikce je vlastní i jiným Linso-vým dílům: v *Kameni a váhách* je autor jako mladík do jedné z postav přímo promítnut a hlavní hrdinové mají předobraz v milovaných strýci a tetě; svatá Joana Carolina zase v autorově babičce. Ale je to méně zvláštní, než by se zdálo: za plnost propočtu se vždy ručí vlastním tělem, a Lins přece vždy pokládal nalezení řádu za podmínku toho, aby jeho vlastní život – a v absolutním smyslu také přetržený život jeho mladické matky – došel naplnění. Skutečnou hybnou silou knihy je ona žízeň po úplném životě. Později ostatně slovy jiného svého *alter ega* (v *Královně řeckých žalářů*) Lins ústy své postavy, komentující dílo ženy, již miloval, výslovně odmítá onen požadavek strukturalistických teoretiků, „aby se nebrala v potaz ruka (rozechvělá přece příběhem i nejasnými pohnutkami), která [texty] sepsala. [...] Ba mohu jít v tázání ještě dál: když se usneslo, že autor neexistuje, byl jsem snad milencem pouhé neexistence?“ – A v jistém smyslu je opravdový vztah čtenáře k dílu vždy milostný.

Mám vlastně jistou pochybnost o tom, že *Avalovara* je skutečně román; spíš by se hodilo označení rapsodie, nová *Píseň písni*. Ujasnila by se tak nepřítomnost jistých náležitostí, které román zpravidla vyžaduje, a zmizely by nesrovnalosti, které jinak poněkud drhnou nebo i dráždí, ale

k Velepísni naprosto patří. První, nejdůležitější a věru silný „nepoměr“, o kterém se čtenář (víceméně) dozví až na poslední straně (nebo zde a v této chvíli, pokud by neprozíravě četl doslov dřív než dílo): hlasy, kterým po celou dobu naslouchal, patří ve skutečnosti mrtvým, protože milence zastřelí Doručitel osudu, totiž *tak jako ve starém dobrém a solidním měštanském světě, odkud román jako žánr vzešel* – Manžel Nevěrné Ženy. Románovost tedy absolutní lásce vlastně škodí, i když zároveň zvyšuje její hodnotu o hodnotu rizika, což je možná nepatřičné, protože zároveň podtrhává závažnou otázku, zda je pro lásku opozice vůči světu prospěšná, když by se zároveň láska ve dvojici měla mysticky rozšiřovat na všechnen svět. Se smrtí se tak či onak setkat a utkat musí: Thanatos a Eros jsou jako principy v nevyhnutelném sepětí. Plné opodstatnění tím však získává zarputilost, s níž vede Lins promluvu svých postav pouze v gramatickém přítomném čase – protože se nejvíc blíží času *ne-přítomnému* a také umožňuje ukotvit Ráj s bezejmennou Beatricí v krajním bodě pozemského bytí: žádné rozdíly v čase už nedávají smysl; což lze nicméně jenom napodobit pomocí *artificia* (méně zdvořile *triku*), tohoto nebo jiného. (Dává to mimochodem zabrat české překladatelce a chvílemi i čtenářům, vzhledem k vidové struktuře českého slovesa: ale jak by autor mohl pomyslet, že jazykem mimočasovosti není nutně portugálština; a nejspíš ani žádný jiný lidský jazyk.)

Nepravidelnost dalších prvků je všednější. Čtenář se dozvídá jen málo o *okolnostech*, v logice románu obvyklých;

analytičnost je spíš přemostována obrazivostí, což je u předpokládaného formalisty trochu neočekávané. Nevíme, jak se protagonisté seznámili, a kromě jejich milostných setkání a několika málo dalších „momentek“ skoro nic. Musíme se jen domýšlet, proč vlastně se žena provdala za muže, který jí byl odporný, a vzápětí se pokusila o sebevraždu, když k tomu přece nebyla nijak donucena (Proust by to důkladně rozebral); není ostatně příliš patrné ani to, čím kromě toho, že je zavalitý, si Olavo Hayano zasloužil cejch stvůry: musíme v tom jen věřit autorovi. Mnohé souvislosti tedy text *nekonstruuje* ani přímo nereflektuje a vlastně reflektovat *nechce*. Jen okrajově zjistíme, že Abel se také oženil bez lásky a nejspíš také bezdůvodně a že manželství skončilo tragicky: otázky odpovědnosti tak zůstávají viset ve vzduchu (implicitně by pak smrt mohla mít hodnotu odčinění toho všeho, o čem se člověku nechce mluvit a co činí veškeré lidské štěstí nezaslouženým). Mnoho z toho, co by se v románu označilo jako událost, je vyličeno jenom nepřímou, zobrazující realismus je nahrazován symbolismem náznaku či souboru detailů: včetně posledních chvil. Takováto všeobecná selektivnost, soustředění jenom na důležité momenty sdílení, převládající (ale nikoli úplná) nepopisnost, synkretické pronikání přístupů vyhovují daleko víc výpravnému žánru básnickému než románu; a je nejspíš zapotřebí přistoupit na to, že soudobý román všechny ostatní žánry, výpravné i nevýpravné, v podstatě vstřebal.

Životy obou protagonistů, sbíhající se ke sdílenému středu, jsou důkladněji tematizovány v několika podstat-

ných momentech, jak to ostatně určuje předepsaná struktura díla; menší témata se objevují příležitostně, budto jakoby ve vědomí protagonistů, nebo i jako nezávislé vsuvky. Živě, sugestivně a s velkou mírou empatického vhledu jsou zpřítomněny mikrosvěty, do nichž on i ona patřili, městské či příměstské prostředí, v němž žili: domy (zchátralý mrakodrap, „alpský dům“), stromy, nebe nebo moře se zjevují stejně působivě jako lidé, dobří, nedobří, zvláštní, všelijací, a tyto celky se upínají k postavám důležitým pro vývoj Lásky v nich dvou.

Ona, sama jakoby podvojná a rozdělená, pokoušená sebevraždou ve snaze rozbít skleněnou stěnu mezi sebou a sebou, sebou a světem (jako by ji uvnitř obývala ještě jiná ona, a tuto podvojnost prožívání v ní nahlíží také Abel), ve vztazích zároveň kolísá mezi dvěma krajními póly mužství, citlivým, křehkým, až andělským chlapectvím, se kterým dokáže souznít, ale které není stvořeno pro ni a ve svém idealistickém nároku ani pro tento svět (Inácio Gabriel), a hrubým, triviálním – i když ne zcela necitelným – mužstvím Olava Hayana, kterému se z jakési bezradnosti, snad i pro zranitelnost, kterou v ní ještě rozjitřila chlapcova smrt, oddá v manželství: a bude to její životní chyba. Až do setkání s Abelem je vlastně jejím osudem osamělost lidí mimořádně nezávislých a zároveň citlivých.

Z žen, které snad prošly Abelovým životem, jsou důležité dvě: unikavá Anneliese Roosová, láska nenaplněná, která zároveň jako by ztělesňovala mužův vztah k Evropě, a Cecília, mladá žena s androgynními rysy. Obrisy Abe-

lova vztahu k Roosové se rýsují možná nejzřetelněji, snad úměrně tomu, jak ona sama mužově touze uhýbá, a on jako by se získáním lásky ani nepočítal, až se vnucuje otázka, zda tu cílem není – jak jinak – sama cesta, zde doslova ono stíhání Roosové po různých místech Evropy, v naději na jakési sjednocení Nového a Starého láskou. Žena jako by v sobě nosila města: první příklad onoho symbolického způsobu, jímž Lins zhušťuje celkový význam postav. Získat lásku této Evropanky jako by mělo znamenat získat k oněm městům klíče, důvěrně si *přisvojit* podstatu Starého světa, snad proto, že právě ve svých městech tento svět trvá. Důvěrnost nenastane, žena zůstane příjmením. Smysl Města jako symbolu není v *Avalovarovi* jednoduchý, právě to však patrně vyjadřuje ona vize dokonalého, ale mrtvolného města, které v jakémisi snad polomrákotném stavu (ten se však v Linsově výrazu od něčeho jako plné vědomí příliš neliší) vidí Abel krátce před koncem přistávat z výšin. Touhy promítnuté do minula a do dále nakonec brání životu, a poslední zjevení Města tak působí jako předzvěst smrti, trvání bez trvání. Milostný je také živý vztah člověka ke světu vůbec.

Cecília, stvořená ve znamení Lvů, nosí v sobě jiný druh podvojnosti, žena křehká a dívčí, nicméně obdařená i tělesně důležitým znakem mužství, má uvnitř také jakousi rozhodnost, divokost a dravost, které někdy vystoupí na povrch. To, že se oba protagonisté setkávají s androgynstvím, je zvláštní a jistě závažná okolnost a možná důvod, proč tato setkání, jakkoli intenzivní, nemohla být ta pravá:

v logice mýtu je ve spojení s androgynem člověk jakoby navíc. Přesto je vztah Abela s Cecílií jediným momentem, kdy se v románu objevuje dítě, tedy další pokračování života – což je od dob středověkého „naturalismu“ a jím inspirovaného alegorického *Románu o Růži* hlavní metafyzické ospravedlnění tělesné lásky, jejíž dílo je nezbytné k trvalé obnově světa jako Božího Stvoření. Cecília s Abelem skutečně otěhotní, ale stane se tak mimoděk, takže vlastně, tak jako často, bez záměru a bez plné účasti; krom toho Cecília tragicky umírá: cesta k pravé lásce je tedy přerušena, a je možné, že jinak se tudy naplnění sdíleného lidského údělu dojít dalo. Přesto je postava Cecílie ze všech postav v románu nejurčitější, i když ji autor čtenářům představuje způsobem občas stejně vizionářsky rozmytým; nejspíš je to tím, jak silně je spjata s ostatním Abelovým životem: patří do stejného světa jako jeho matka, otec, sourozenci, známí a blízcí, a celý ten hrdinův důvěrně známý, „obyčejný“, leč otevřený svět je podán se sugestivní silou, ale také s plnou hutností – a s nemalou sociální citlivostí.

Naproti tomu Abelův milostný vztah s ženou osudovou je téměř zcela jakýmsi *huis-clos*, „ostrovem světa“, téměř posvátným prostorem vyčleněným jen pro ně, kam ostatní svět se svými nahodilými okolnostmi proniká jen úměrně tomu, jak do něho někdy oba společně vyjdou, a s ohledem na symbolickou závažnost těch příležitostí (vyhlídka na přístavní molo, zatmění Slunce...). V pojetí lásky jako by se tu Lins vracel k absolutnu ideálu kurtoazního: smyslem lásky je harmonické sjednocení bytostí, sjednocení

těl, myslí i duší. Ani kurtoazní láska nepočítala s dětmi, nebo spíš děti nezapočítávala a nezabývá se jimi, protože plození dětí, i když k lásce nezbytně patří, není součástí oné práce na sobě jakožto bytostí milujících (třebaže přítomnost dětí a starost o ně jsou nakonec pro tu práci podstatné). Milenci čelí ve dvou rozloženému řádu, do něhož přivádět děti je vlastně morální problém, ale jejich vnitřní obroda „netranscenduje“, nemá moc svět přeměnit, může na jeho stav zapůsobit právě jen jako *zpěv lásky*; a tak milostný poměr k světu vyhlásit. Protože každý život končí smrtí, přemíra plnosti někdy činí v bájích pokračování života zbytečným; třebaže někdo jiný by řekl, že naplnění má být stvrzováno. A co kdyby Ráj byly jenom vizionářsky umocněné obrazy vetkané v koberci? Smrt ostatně celou knihou prochází jako závažný druhý hlas, který Velepísni příliš často zahradí cestu a donutí ji vydat se jiným směrem. A tak Abel se svou milovanou umírají... kdežto Osman Lins pokorně vyčká, až ho zabije nemoc.

Zpěv lásky však zazněl, možná podstatný pro záchranu světa, a je to zpěv úchvatný. „Romanopisec se rodí aktem, který rozhoduje o rozvržení událostí a o vypracování jazyka, o němž nevíme, zda se jen spokojuje tím, že ty události vyjadřuje, nebo zda naopak nemají události jiný důvod a účel než dát onomu jazyku vzniknout.“* Linsův jazyk v *Avalovarovi* je obrovský vír, který proniká celou složitou konstrukcí románu a svého nejvyššího stupně

* *Královna řeckých žalářů*

dosahuje v nejvypjatějších milostných pasážích. Ve sledu až závrtném se tu střídají a prostupují přesné záznamy pozorovaných skutečností (velká pozornost věnovaná *konfiguracím* vnějšího světa, jejich vytrvalosti a spolehlivosti), autorské mytologismy a všudypřítomný symbolismus, synestezie, projevy změněného vědomí, vidiny vystupňované až k surreálnu a do vypjatosti emotivní, ba extatické. Obraz světa, už sám o sobě barvitý, jako by se občas vzdával opor a přechází v ohromující obrazné zkratky, na okamžik došlápne na zem a znovu se rozletí. Žádné literární dílo dosud nepromlouvalo o milostné vášni v jejím tělesném a citovém roznícení s takovou básnickou silou a zároveň s takovou otevřeností. Dá se říci, že Lins jasný, úplný, vypjatý a podstatný, až mystický jazyk sexuální lásky vytvořil v jeho plnosti jako první autor vůbec, a jedním z velkých překladatelských úkolů bylo takový přímý, nezastrašený a krásný, ba chvílemi vzosný jazyk vytvořit i v češtině, která dosud nic obdobného neměla a příliš nezvládala ani jazyk jen prostě střízlivý. K tomu výkonu lze překladatele jenom blahopřát.

Z mytologických momentů, které Lins do díla dodal, je zřejmě nejdůležitější bytost, jejíž jméno je titulem knihy. *Avalovara*, bájný pták, se v knize objevuje přímo jenom na dvou místech, vždy v promluvě ženy. Nejprve je, na způsob antických proměn, převtělením chlapce Inácia Gabriela, které „neumlká ani neodlétá, neumírá spolu s tebou“, „bdí nade mnou a přenáší na mě koušiček tvého údělu: svého zářivého peří, svého tajemného

zpěvu...“. Podruhé pak se objevuje v místech, kde se líčení svatební noci a sebevražedného pokusu prolíná s očistnou a oživující chvílí milostného spojení s Abelem: nejprve zmrazený Hayanovým ledovým dotekem se pták ve skutečném milování znovu rodí, „vysvobozen z němoty a nehybnosti“: „Avalovara, pták mé blaženosti“ – jistě také nositel osvobození a naplnění. Na stejném místě je pták také pohádkovým způsobem popsán, ale znak, jenž v knize nahrazuje ženino jméno, ukazuje, že pro Abela je Avalovara – jméno, které se tak stává obourodým – ona sama. Čtenář může hledat původ toho jména v nějakých zapomenutých indiánských bájích, kam nicméně nepatří. Sám Lins připustil, že ho inspirovalo jméno bódhisattvy Avalókitéšvary, který je představitelem soucitu a bývá spojován s osobou Ježíše Krista.

Ze stylistického hlediska jsou zajímavé ještě dva druhy vsuvek, které se objevují v promluvách protagonistů a zároveň jakoby mimo ně či navíc, a také postrádají obvyklou básnickou barvitost. Jsou to na jedné straně téměř živopisné poznámky, jak je ze své fantazie rozvíjí žena, o existenci stvůr vyrostlých z Prázdnoty a zvaných iolipové, skrývajících se uvnitř lidského druhu: ty působí trochu jako malá pocta Borgesovi a jeho imaginárním bytostem, na myslí vytane také Michaux: „Podstata věcí iolipem prochází a vstupuje do Nicoty.“ Druhá, velice odlišná je řada Abelových úvah o útlaku a jeho vztahu k umění jako projevu svobody. Do románu tak proniká ozvuk soudobé vojenské diktatury, s níž se vědomí Abela *jakožto spisovatele*,

jímž také je, chtě nechtě musí vyrovnávat; probleskne také občasnými citáty z tehdejšího tisku či úředních výnosů. Ty úvahy mají většinou ráz vybroušených maxim, pádně a přesně formulovaných myšlenek: „To, jak křečovitě a ostentativně útlak uctívá Řád, mě vede k domněnce, že tím zakrývá spřízněnost s Chaosem.“ Nic není v našich souvislostech tak potřebné jako vyznačit rozpor mezi scestným chápáním řádu a řádem lásky.

Tyto pasáže Linse ukazují jako autora řady dalších možných žánrových rejstříků, také analyticky zdatného, jsou přitom jakoby vyčleněny stranou z důvodu, který je ve skutečnosti také plně funkční: vztahují se k tomu, co je lásce cizí, a proto musí působit jako zásahy odjinud. Všechny se totiž nějak týkají Olava Hayana, tvora stojícího mimo lásku (a ze své pozice armádního důstojníka také účastného na politickém útlaku), který proto nemohl mít v knize svou vlastní tematickou linku.

Cesta Linsova *Avalovary* k českému čtenáři byla dlouhá: v odeonském hledáčku se díky Vlastě Dufkové-Mackové ocitl na konci 70. let, tedy celkem začerstva; jeho cestu ke čtenáři tehdy znemožnila vlastně konzervativní pruderie normalizačního režimu. Obrat k demokracii sice zábrany uvolnil, ale zároveň se ukázala míra kulturního dluhu, který se za dvacet, někdy i za čtyřicet let nahromadil, a zároveň se objevily překážky nové, ekonomické. Kulturní dluh se splácel chaoticky, tím spíš, že mnozí odborníci od nakladatelského řemesla odešli a prosazovala se také díla nová.

Několik z těch, kdo milují literaturu, však nezapomněli na zážitek, který jim kniha poskytla, a po nějakých pětadvaceti letech od prvního záměru je dílo konečně na světě.

Václav Jamek

Obsah

9	Avalovara
523	Seznam témat
525	Ediční poznámka
527	„Nástroj, na který už téměř neumíme hrát“

Osman Lins

Avalovara

Ze stejnojmenného portugalského originálu
uvedeného v ediční poznámce

přeložila Vlasta Dufková

Doslov napsal Václav Jamek

Redakce Vít Kazmar

Jazyková korektura Linda Zachystalová

Obálka a grafická úprava OFICINA

Sazba JT

Vydalo nakladatelství RUBATO v Praze roku 2025

Vytiskla TISKÁRNA PROTISK, s. r. o., České Budějovice

První vydání

ISBN 978-80-88641-13-1

RUBATO

Sarajevská 8

120 00 Praha 2

www.rubato.cz

studio@rubato.cz