

**Pa
se
ka**

Byt ve venkovském domě

Winfried

Georg

Sebald

Byt ve

venkovském

domě

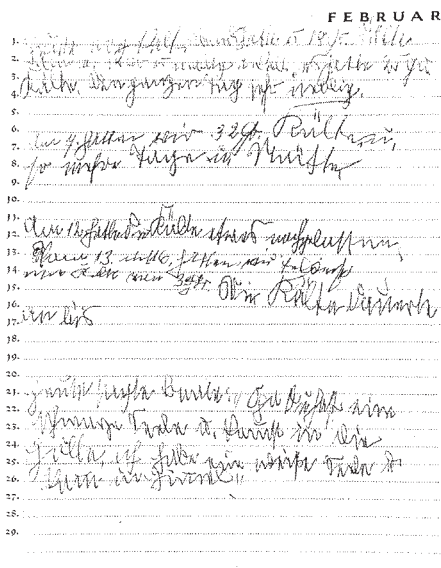
Se spisovateli, o nichž pojednávají následující eseje, se znám už přes třicet let. Přesně si ještě vzpomínám, jak jsem na jaře roku 1966 odjížděl ze Švýcar do Manchesteru a vložil si do kufru *Zeleného Jindřicha*, *Pokladničku porýnského domácího přítele* a rozpadající se exemplář *Jakoba von Guntena*. Na mé účtě k těmto knihám se od té doby nic nezměnilo ani po přečtení dalších tisíců stránek, a kdybych se měl dnes znovu přestěhovat na nějaký jiný ostrov, určitě bych si je zase vzal s sebou. Takle neměnná záliba v Hebelovi, Kellerovi a Walsеровi mě přivedla na myšlenku vzkázat jim, dokud ještě není pozdě: Bylo mi ctí. Z jiných podnětů jsem k nim připojil ještě dva texty o Rousseauovi a Möríkem, neboť se ukázalo, že je tu docela zřejmá souvislost. Oblouk se nyní klene přes dvě stě let a lze z něj vyčíst, že na oné zvláštní poruše chování, která musí každý pocit proměnit v litery a s udivující přesností se míjí se životem, se za tu dlouhou dobu nic nezměnilo. Při mých úvahách mě ze všeho nejvíc překvapilo, jakou úděsnou vytrvalostí byli zmínění autoři obdařeni. Zdá se, že proti pisatelské neřesti není léku, jí postižení v práci pokračují, i když je už z psaní dávno přešla veškerá radost, a to i v kritickém věku, kdy člověku každý den hrozí, jak se tu a tam zmiňuje Keller, že se změní v prosťáčka, a nepřeje si nic jiného než přimět dál se roztácející

kolečka v jeho hlavě, aby se konečně zastavila. Rousseau, jenž ve svém útočišti na ostrově sv. Petra – to už mu bylo pětapadesát – toužil přestat konečně se svým věčným hloubáním, přesto dál psal až do konce svých dní. Mörike svůj román neustále dál vylepšoval, i když už to ani nestálo za námahu. Keller odešel v šestapadesáti ze státní služby, aby se zcela oddal literární tvorbě, a Walser se nutkání psát vyhnul jen tím, že se takříkajíc sám zbavil svéprávnosti. Ve světle tohoto drastického opatření mnou zvláště otrásl, když jsem před několika měsíci uslyšel v jednom francouzském filmu výpověď bývalého ošetřovatele z ústavu v Herisau Josefa Wehrleho, který tvrdil, že přestože se Walser nadobro od literatury odvrátil, neustále nosil v kapsičce své vesty špalíček tužky a vlastnoručně nastříhané lístky, na něž si často cosi poznamenával. Ovšem jakmile měl pocit, pokračoval Josef Wehrle, že ho někdo pozoruje, rychle všechno schoval, jako by ho přistihli při něčem, co se nesluší nebo za co by se měl stydět. Psaní je zjevně činnost, od níž se mnozí nedokážou jen tak snadno odtrhnout, i když už jim není příjemná nebo začíná přesahovat meze jejich možností. Z pohledu písíciho nelze téměř nic uvést na jeho obranu, tak malé zadostiučnění mu jeho práce přináší. Možná by bylo vskutku lepší, kdyby napsal jen kratší román, jak to měl původně v úmyslu třeba Keller, s tragickým přerušением mladé umělecké dráhy a cypřišově temným koncem, kdy je všechno pohřbeno, a pak navždy odložil pero. Čtenáři by tím přirozeně o hodně přišli, neboť nebozí spisovatelé zajatí ve světě slov jim někdy nabídnou výhledy tak mocné krásy a síly, jaké život dokáže jen zřídka. A proto tu předem jako čtenář vzdávám hold dřívějším kolegům formou několika

delších marginálií, jež si jinak nekladou žádné zvláštní nároky. To, že se na konci knihy mluví o malíři, má svůj smysl nejen proto, že Jan Peter Tripp a já jsme chodili dlouhou dobu v Oberstdorfu do stejné školy a Keller a Walser pro nás byli stejně důležití, ale i proto, že jsem se na jeho obrazech naučil, jak důležité je nahlížet do velké hloubky, a poznal, že umění se neobejde bez řemesla a že při vyjmenovávání věcí je třeba počítat s mnohými obtížemi.

Ve fejetonu, který uveřejnil Walter Benjamin roku 1926 v Magdeburských novinách ke stoletému výročí úmrtí Johanna Petera Hebela, se v úvodu říká, že 19. století se připravilo o poznatek, že v *Pokladniče porýnského domácího přítele* má německá literatura jedno z nejryzejších prozaických děl. Ze vzdělanecké namyšlenosti byl klíč k této klenotnici pohozen mezi sedláky a děti, aniž se dbalo o její cenný obsah. Skutečně se mezi chválou, již bádanskému tvůrci kalendářů vzdávali Goethe a Jean Paul, a pozdějším uznáním od Kafky, Blocha a Benjamina, stěžl našel hlas, jenž by Hebela přiblížil měšťanskému čtenářstvu a vysvětlil mu, oč mohly být jeho představy o světě vyznávající ideály práva a tolerance Hebelovou zásluhou lepší. Je i součástí německých duchovních dějin, jak málo přímluvy židovských spisovatelů v desátých a dvacátých letech přispěly k Hebelově pozdější proslulosti a jak velký byl ve srovnání s tím jeho ohlas poté, co si naopak tohoto vlasteneckého spisovatele z Wiesenthalu zabrali pro sebe nacionální socialisté. S jak falešným novo-germánským akcentem se toto přivlastnění prezentovalo a jak dlouho vydrželo, názorně ukázal Robert Minder s odvoláním na Heideggerovu řeč o Hebelovi z roku 1957, jež se ve svých vývodech v ničem nelišila od toho, s čím přicházeli za fašistické vlády Josef Weinheber, Guido Kolbenheyer,











pečetí jejich dokonalosti, jak už poznamenal Benjamin, je skutečnost, že je člověk tak snadno opět vypustí z hlavy. Ale nejen pro éterickou prchavost téhle prózy se musím každých pár týdnů přesvědčit, zda ještě existují lazebníci ze Segringenu a krejčík z Pensy; k Hebelovi se vracím i pro zcela náhodnou skutečnost, že můj dědeček, jehož jazykový úzus v mnohém připomínal Hebelova domácího přítele, měl ve zvyku kupovat si vždy na Nový rok Kempťenský kalendář, do něž si pak inkoustovým perem zaznamenával jmeniny příbuzných a přátel, první mráz i sněžení, příchod fénu,



bouřky, krupobití a podobné pamětihodnosti, a příležitostně na volných stránkách i receptury pro přípravu vermutu nebo likéru z hořce. Historicky sepsané autory jako Franz

Schroenghammer-Heimdahl a Else Eberhardová-Schobacherová, jež byly v padesátých letech publikovány v Kempenském kalendáři, obracely se zpět k roku 1773 a pojednávaly o pasáčkovi z Lechtalu nebo o kostře nalezené

Das große 1 mal Eins.

	$\begin{array}{r} 2^2 \\ 369 \\ \hline 48 \end{array}$	
	$\begin{array}{r} 5^{10} 15^4 20^4 25 \\ 6^{12} 18^{24} 24^{30} 30^6 \end{array}$	
	$\begin{array}{r} 7^{14} 21^3 28^5 42^4 49 \\ 8^{16} 24^3 32^4 40^5 48^7 64 \end{array}$	
	$\begin{array}{r} 9^{18} 27^3 36^4 45^6 54^8 63^7 72^9 81 \\ 10^{20} 30^4 40^5 50^6 60^7 70^8 80^9 90^{10} 100 \end{array}$	
	$\begin{array}{r} 11^{22} 33^4 44^5 55^6 66^7 77^8 88^9 99^{10} 110^{11} 121 \\ 12^{24} 36^5 48^6 60^7 72^8 84^9 96^{10} 108^{11} 120^{12} 132^{13} 144 \end{array}$	
	$\begin{array}{r} 13^{26} 39^5 52^6 65^7 78^8 91^{10} 104^{11} 117^{12} 130^{13} 143^{14} 156^{15} 169 \end{array}$	
	$\begin{array}{r} 14^{28} 42^5 56^6 70^7 84^8 98^9 112^{10} 126^{11} 140^{12} 154^{13} 168^{14} 182^{15} 196 \end{array}$	
	$\begin{array}{r} 15^{30} 45^6 60^7 75^8 90^9 105^{10} 120^{11} 135^{12} 150^{13} 165^{14} 180^{15} 195^{16} 210^{17} 225 \end{array}$	
	$\begin{array}{r} 16^{32} 48^6 64^7 80^8 96^9 112^{10} 128^{11} 144^{12} 160^{13} 176^{14} 192^{15} 208^{16} 224^{17} 240^{18} 256 \end{array}$	
	$\begin{array}{r} 17^{34} 51^6 68^7 85^8 102^9 119^{10} 136^{11} 153^{12} 170^{13} 187^{14} 204^{15} 221^{16} 238^{17} 255^{18} 272^{19} 289 \end{array}$	
	$\begin{array}{r} 18^{36} 54^7 72^8 90^9 108^{10} 126^{11} 144^{12} 162^{13} 180^{14} 198^{15} 216^{16} 234^{17} 252^{18} 270^{19} 288^{20} 306^{21} 324 \end{array}$	
	$\begin{array}{r} 19^{38} 57^7 76^8 95^9 114^{10} 133^{11} 152^{12} 171^{13} 190^{14} 209^{15} 228^{16} 247^{17} 266^{18} 285^{19} 304^{20} 323^{21} 342^{22} 361 \end{array}$	
	$\begin{array}{r} 20^{40} 60^8 80^9 100^{10} 120^{11} 140^{12} 160^{13} 180^{14} 200^{15} 220^{16} 240^{17} 260^{18} 280^{19} 300^{20} 320^{21} 340^{22} 360^{23} 380^{24} 400 \end{array}$	

v Bergwaldu, nebyly ovšem na stejné úrovni jako ty Hebelovy, ale základní předloha domácího kalendáře zůstávala do značné míry stejná a pyramidy násobilky, tabulky výpočtu

Zins-Berechnungen.

Kapital Procent	Zu 2 Procent				Zu 3 Procent				Zu 5 1/2 Procent				Zu 6 Procent				Zu 7 1/2 Procent				Zu 8 Procent			
	20	30	40	50	20	30	40	50	20	30	40	50	20	30	40	50	20	30	40	50	20	30	40	50
1000	20	30	40	50	30	45	60	75	50	75	100	125	60	90	120	150	75	112	150	187	90	135	180	225
200	4	6	8	10	6	9	12	15	10	15	20	25	12	18	24	30	15	21	28	35	18	27	36	45
100	2	3	4	5	3	4	6	7	5	7	10	12	6	9	12	15	7	10	14	17	9	13	18	22
50	1	1	2	2	1	2	3	3	2	3	5	6	3	4	6	7	3	5	7	8	4	6	9	11
25	0	0	1	1	0	1	1	1	1	1	2	3	1	2	3	3	1	2	3	4	2	3	4	5

Die höheren Zinssätze sind die Zahlen zu nachdem zu teilen, oder zu verwechseln.

úroků, jména svatých za každým datem, červeně zvýrazněné neděle a svátky, symboly přibývajícího a ubývajícího měsíce, planet a zvěrokruhu a kupodivu ani po roce 1945 nevyřazený *Kalendář Židů*, to všechno pro mě dodnes představuje systém, o němž se chci občas stejně jako za dětských let do-

Kalender der Juden

für das 5716te in das 5717te Jahr der Welt.

5716	(Kongre Gemeindef 355 Tag.)	1956	5716	1956
Schebat	1	Januar	14	Ab
Adar	1	Februar	13	Elul
"	11	Kasten-Esther	23	5717
"	14	Purim	26	(Kongre Schebaf 345 Tag.)
"	15	Schusan-Purim	27	Nisan
Nisan	1	Nisan	13	1. Neujahrsfest
"	15	Passah-Fest (Ostern)	27	2. Neujahrsfest
"	16	Zweites Fest	28	3. Neujahrsfest
"	17	Drittes Fest	29	4. Neujahrsfest
"	18	Viertes Fest	30	5. Neujahrsfest
"	19	Fünftes Fest	31	6. Neujahrsfest
"	20	Sechstes Fest	1	7. Neujahrsfest
"	21	Septimes Fest	2	8. Neujahrsfest
"	22	Achtes Fest	3	9. Neujahrsfest
"	23	Neuntes Fest	4	10. Neujahrsfest
"	24	Zehntes Fest	5	11. Neujahrsfest
"	25	Elftes Fest	6	12. Neujahrsfest
"	26	Zwölftes Fest	7	13. Neujahrsfest
"	27	Dreizehntes Fest	8	14. Neujahrsfest
"	28	Vierzehntes Fest	9	15. Neujahrsfest
"	29	Fünfzehntes Fest	10	16. Neujahrsfest
"	30	Sechzehntes Fest	11	17. Neujahrsfest
"	31	Sechzehntes Fest	12	18. Neujahrsfest
"	1	Sechzehntes Fest	13	19. Neujahrsfest
"	2	Sechzehntes Fest	14	20. Neujahrsfest
"	3	Sechzehntes Fest	15	21. Neujahrsfest
"	4	Sechzehntes Fest	16	22. Neujahrsfest
"	5	Sechzehntes Fest	17	23. Neujahrsfest
"	6	Sechzehntes Fest	18	24. Neujahrsfest
"	7	Sechzehntes Fest	19	25. Neujahrsfest
"	8	Sechzehntes Fest	20	26. Neujahrsfest
"	9	Sechzehntes Fest	21	27. Neujahrsfest
"	10	Sechzehntes Fest	22	28. Neujahrsfest
"	11	Sechzehntes Fest	23	29. Neujahrsfest
"	12	Sechzehntes Fest	24	30. Neujahrsfest
"	13	Sechzehntes Fest	25	31. Neujahrsfest
"	14	Sechzehntes Fest	26	1. Neujahrsfest
"	15	Sechzehntes Fest	27	2. Neujahrsfest
"	16	Sechzehntes Fest	28	3. Neujahrsfest
"	17	Sechzehntes Fest	29	4. Neujahrsfest
"	18	Sechzehntes Fest	30	5. Neujahrsfest
"	19	Sechzehntes Fest	31	6. Neujahrsfest
"	20	Sechzehntes Fest	1	7. Neujahrsfest
"	21	Sechzehntes Fest	2	8. Neujahrsfest
"	22	Sechzehntes Fest	3	9. Neujahrsfest
"	23	Sechzehntes Fest	4	10. Neujahrsfest
"	24	Sechzehntes Fest	5	11. Neujahrsfest
"	25	Sechzehntes Fest	6	12. Neujahrsfest
"	26	Sechzehntes Fest	7	13. Neujahrsfest
"	27	Sechzehntes Fest	8	14. Neujahrsfest
"	28	Sechzehntes Fest	9	15. Neujahrsfest
"	29	Sechzehntes Fest	10	16. Neujahrsfest
"	30	Sechzehntes Fest	11	17. Neujahrsfest
"	31	Sechzehntes Fest	12	18. Neujahrsfest

Die mit * bezeichneten Feste werden streng gefeiert.

mýšlet, že je v něm všechno ideálně uspořádáno. Nikde pro mě proto není myšlenka světa udržovaného v rovnováze přítomná živěji než v Hebelově vyprávění o pěstování ovocných stromů, rozkvétání pšenice, o různých druzích dešťů

Hrad a vesnice Rötteln s lučinatým údolím / olejomalba
Heinricha Reichelta

a jednom ptačím hnízdě, nikde hmatatelnější, než když sleduji, jak svým neomylným morálním soudem činí rozdíly mezi vděkem a nevďekem, lakomstvím a rozhazovačností a dalšími poklesky lidstva. Před zraky slepě a hlouše se otáčejícího kola dějin staví příhody, v nichž se po přestálé pohromě dostaví úleva, po každém vojenském tažení se uzavírá mír, každá hádanka, již nám předloží, má řešení, a v knize přírody, kterou před námi otevírá, se můžeme přesvědčit, že i sebepodivnější tvorové jako třeba bourovčící či létající ryby mají v pečlivě vyváženém řádu své místo. Hebelova obdivuhodná vnitřní jistota ovšem nevychází ani tak ze znalosti povahy věcí, nýbrž z nazírání skutečností, které přesahují lidský rozum. Jistěže měl Hebel v úmyslu při svých úvahách o uspořádání světa provést čtenáře tak trochu vesmírem, aby se s ním spřátelil a dokázal si představit, že i na nejvzdálenějších hvězdách, zářících do noci jako světla cizích měst, sedí ve svých světnicích lidé jako my a „čtou noviny nebo přeříkávají večerní modlitbu, předou, pletou nebo vynášejí trumfy, zatímco klučina se u stolu moří s trojčlenkou“; jistěže pro nás popisuje oběžné dráhy planet a vypočítává, kolik času potřebuje dělová koule vystřelená v Breisachu k tomu, aby doletěla k Marsu, a o Měsíci hovoří jako o nám důvěrně známém strážci, pravém to domácím příteli a prvním tvůrci kalendáře na Zemi. Ale Hebelovým skutečným trikem je inverze téhle perspektivy začleňující do obzoru našeho vnímání nejvzdálenější okraje vesmíru, když vyhlíží z pozice mimozemšťana do třpytícího se nebe a vidí odtamtud naše Slunce jako nepatrnou hvězdičku, Zemi už vůbec ne, a náhle neví nic o tom, „že v Rakousku je válka a Turci vyhráli bitvu u Silistry“. Právě z téhle kosmické dimenze a z ní

vyplývajícího poznání o vlastní nepatrnosti vychází suverenity, s níž Hebel ve svých příbězích zvládá zvraty a proměny lidského osudu. Okamžikům pozastavení, kdy se dokáže nerušeně dívat, vděčí za svou nejhlubší inspiraci. „Neznáme snad všichni Mléčnou dráhu,“ píše, „která ovíjí naši oblohu jako široký, mihotavý pás? Podobá se věčnému pruhu mlhy, jímž prosvítá slabá zář. Ale pozorována hvězdářskými dalekohledy rozpustí se tahle mlha světla do bezpočtu malých hvězd, jako když se člověk dívá oknem na kopec a vidí jen zeleň, ale už běžným teleskopem dokáže rozlišit strom vedle stromu a list vedle listu, a pak už je ani nepočítá.“ Rozum zůstává stát a Hebelův jindy obvyklý měšťanský instinkt, který si rád provádí inventuru, se už neozve. A domácí přítel už jen tím, jak opětovaně upadá v úžas, relativizuje s jemnou ironií svou při různých příležitostech proklamovanou vševědoucnost. Vůbec nikdy přes své profesionální didaktické sklony nepostává ve středu dění jako učitel, ale vždy stojí opodál jako ona strašidla, jichž je v jeho historkách tolik a která mají jak známo ve zvyku pozorovat život z výstřední pozice, v tichém úžasu a rezignaci. Kdo si všímá, jak Hebel provází své postavy jako věrný společník, mohl by v jeho poznámce o kometě objevené roku 1811 spatřovat jeho vlastní podobiznu. „Nevypadala každé noci,“ píše, „jako svatá pobožnost či kněz procházející kostelem a rozprašující svěcenou vodu, nebo ještě lépe jako dobrý, vznešený přítel Země, který po ní touží, jako by chtěl říci: I já jsem byl jednou jako ty na Zemi plné sněhových vánic a bouřkových mraků, plné nemocnic, ústavů s rumfordskou polévkou a hřbitovů? Ale mám už soudný den za sebou, osvětil mě nebeským jasem a já bych se k tobě ráda spustila dolů, jenže

nesmím, aby mě opět neposkvrnila krev tvých bojišť. Neřekla to takhle, ale vypadalo to tak, protože čím byla blíž, tím byla krásnější a jasnější, přívětivější a veselejší, a když se vzdálila, opět vybledla a zmalomyslněla, jako by si to brala k srdci.“ Oba, kometa i vypravěč, zanechávají za sebou stopu světla v našich životech narušených násilím, vidí vše, co se dole děje, ovšem z největší myslitelné vzdálenosti. Takle zvláštní konstelace, dokázat se v neutrální lhostejnosti a sklonu k pustošení sjednotit, je takříkajíc profesním tajemstvím letopisce, jenž někdy dokáže shrnout celé století do jediné stránky a přesto jeho pozornosti neujde sebenepatrnější okolnost, který nevypráví jen tak obecně o chudobě, ale řekne, že dětem doma modraly nehty hladem, a tuší, že například mezi domácím svárem manželského páru kdesi ve Švábsku a zkázou celé armády ve vlnách Bereziny existuje jakási nevysvětlitelná souvislost. Jsou-li předpokladem Hebelovy epické představy o světě zvláštní dispozice a vnímavost duše, je i jeho sdělení čtenáři zcela nevšedního druhu. Když se francouzské vojsko po ústupu z Německa utábořilo dole na opačné straně Rýna..., když vyjela dostavníkem z brány sv. Jana v Basileji a cestou podél vinařských domků přibyla do Sundgau..., když už se slunce sklánělo k alsaským kopcům..., tak se jeho příběhy odvíjejí. Jedna událost tak navazuje na druhou a velmi zvolna se vytváří epický spád. Řeč sice sama sebe zadržuje, jak v kruzích prodlévá u drobných a nepatrných odboček, to, o čem vypráví, si přivlastňuje a zachraňuje z pozemských statků, co se dá. K Hebelovu epickému stylu ostatně patří i příležitostné nářeční výpůjčky jak lexikální, tak co do větné stavby. „Pro spočítání stálic na nebi, na to není prstů dost na celé Zemi,“ stojí

na začátku jednoho odstavce v Úvaze nad stavbou vesmíru v bádensko-alsaské syntaxi, a v pasáži o velkém pařížském synedrionu čteme: „Tolik velký císař Napoleon ovšem nahlédl a léta 1806, než nastoupil svou velkou cestu do Jeny, Berlína a Varšavy, a do Jílového, nechal veškerému židovstvu ve Francii napsat, aby mu ze svého středu rozvážných a učených mužův poskytlo ze všech departementů císařství.“ V téhle větě nejsou slova řazena podle alemánského jazykového úzu, spíš mnohem nápadněji jako v jidiš, čehož se německá rekce zdráhá účastnit. Už to samo by stačilo k vyvrácení Heideggerovy primitivní teze o Hebelově zakořenění v rodné půdě. Vyspělý umělý jazyk, jež si Hebel vytvořil výhradně pro svůj kalendář, se chápe dialektálních a staromódních obrátů a skladeb jen tam, kde to vyžaduje prozodický rytmus, a ve své době fungoval spíš jako prvek odcizení než jako doklad příslušnosti ke kmeni. Ani Hebelovo zvláštní zalíbení v parataktických spojkách ‚a‘, ‚nebo‘ a ‚ale‘ není známkou naivity uvízlé hluboko v rodné půdě, jejich využívání naopak často vyvolává efekt výsostné studovanosti. Směřující proti vší podřízenosti a nadřízenosti dávají tyto konjunkce čtenáři co nejdecentněji na srozuměnou, že ve světě stvořeném a spravovaném tímto vypravěčem má stát všechno rovnoprávně vedle sebe. V basilejské berlí chce poutník po svém návratu přinést hostinské mušli „z mořského pobřeží Aškelonu“, nebo růži z Jericha. A duttlingerský tovaryš si říká u hrobu amsterodamského obchodníka spíš pro sebe než jemu: „Bídny Kannitverstane, co máš teď z celého svého bohatství. To, co i já jednou budu mít ze své bídy: rubáš a lajntuch, a ze všech tvých krásných květin možná rozmarýn na chladnou hrud', nebo kosočtverec.“ V takovýchto

kadencích a inflexích na konci věty, označujících nejhlubší emocionální okamžiky v Hebelově próze, se jazyk obrací dovnitř a vypravěč nám bezmála fyzicky klade ruku na rameno. To bratrské, jež v nich zazní, dosáhne svého naplnění, vzdáleno jakékoli myšlenky na uskutečnění společenské rovnosti, snad jen před horizontem věčnosti, jehož odvrácená strana je zlaté dno, na němž, jak řekl Benjamin, letopisci rádi své postavy vykreslují. V doplňkových, o půltón snížených a v jistém smyslu do prázdna vyznívajících sentencích se Hebel vymaňuje ze spojitosti se životem a stoupá na vyvýšené místo, z něž lze, podle jedné poznámky Jeana Paula, zahlédnout vzdálenou zaslíbenou zemi člověka, onen domov, kde zatím, jak nás ubezpečuje další výrok, dosud nikdo nebyl.

Kosmografické úvahy Hebelovy jsou pokusem poodhrnout při současném zachování zdravého rozumu závěs oddělující nás od tohoto jiného světa. Světská zbožnost a věda o přírodě nastupují na místo víry a metafyziky. Dokonalá mechanika sfér slouží iniciátoru kalendáře jako důkaz, že existuje říše světla, do níž lze jednou vstoupit. Pochyby v tomhle směru si Hebel nepřipouštěl; už z moci úřední to pro něho bylo vyloučené. Ale v jeho snech, jež se vymanily kontrole vědomí a které si po určitou dobu zaznamenával, najdeme nemálo indicí, že i on znal strach a míval rozrušenou mysl. 5. listopadu 1805 si zapsal: „Ležel jsem v domě své matky v komoře, kde jsem dřív spával. V jejím středu stál dub. Místnosti scházal strop a dub sahal až ke krovu. V jednotlivých bodech se na stromě co chvíli vznítily oheň, což bylo pěkné na pohled. Konečně vzplály i nejhořejší větve a trámy krovu začaly hořet. Když byl oheň uhašen a já se podíval na místo, odkud vycházel, spatřil jsem nazelenalou

pryskyřičnou hmotu, jež posléze zrosolovatěla, a uviděl velké množství špinavě zelených, šeredných brouků, kteří ji lačně požírali.“ Podobně skličující jako tahle přeměna dětského pokoje se zářícím stromem v místo rojícího se děsu je snová představa zatracenců v pekle, kteří leží v místnosti uprostřed bukového listí v podobě horkých ryb a jiných mořských tvorů. Zvířecí element vůbec nebyl Hebelovi podle všeho nijak zvlášť milý, ať to byla drobná, na zádech celestinově modrá myška poskakující mu mezi nohama, nebo africký lev, jenž vejde do jeho komory a položí mu přední tlapy zohyzdění vyražkou na ramena, nemluvě o dvou andělech, kteří jsou vedle jiné drůbeže chováni ve výběhu a samička z těch dvou je těhotná. I o legitimitu své osoby se Hebel ve snu různě obává, když stoluje jedné noci s Ježíšem a apoštoly a bojí se, že na něm poznají jeho vlašnou víru, či když je v Paříži odhalen jako špion a zapírá svůj původ. Surreální snový svět není hvězdami poseté elysejské pole, jež si Hebel za dne s perem v ruce vysnil. Naprostou libovůli až svévoli, s nimiž se tam potkávají věci zcela nesouvisející, lze chápat jako reflexi epochy, během níž se rozpadaly poslední zbytky dosud nenarušené dějinné představy o světě, zatímco se zároveň v nekonečných revolucích a válečných střetech začala násilně šířit profánní, nenáboženská historie. Pověru, že objevení komety na nebi věští přicházející neštěstí, odmítl autor kalendáře příznačně lehkým mávnutím ruky s tím, že počet kalamit v letech 1789 až 1810 značně přesáhl vlasatice objevení se na nebi. „Ať si jen laskavý čtenář,“ píše Hebel, „připomene posledních dvacet let, revoluce a stromy svobody, náhlou smrt císaře Leopolda, konec Ludvíka XVI., zavraždění tureckého sultána, krvavé války v Německu,

Nizozemí, Švýcarsku, Itálii, Polsku, Španělsku, bitvy u Slavkova a Jílového, Esslingu a Wagramu, žlutou horečku, pe- techie a dobytčí mor, ničivé požáry v Kodani, Stockholmu a Konstantinopoli, zdražení cukru a kávy,“ aby pochopil, že člověk ráno nikdy neví, co se stane, než přijde noc. Příkladem budiž *Neštěstí města Leidenu*, kde všechno běží jako vždy svou cestou bez ohledu na to, že v přístavu kotví loď se sedmdesáti sudy střelného prachu. „V poledne jsme obědvali a chutnalo nám jako každý den, přestože loď byla stále ještě tady. Ale když stála odpoledne ručička na velké věži na půl páté – příčinliví lidé seděli doma a pracovali, obchodníci šli za svými obchody, zbožné matky kolíbaly své maličké, děti seděly společně ve večerní škole, lenoši měli dlouhou chvíli a vysedávali v hostinci u karet a džbánek vína, kdosi starostlivý si dělal hlavu, co bude ráno jíst, pít a co si vezme na sebe, nějaký zloděj možná právě vsunul nepravý klíč do cizího zámku –, zničehonic to třesklo. Loď se sedmdesáti sudy prachu vzplála a explodovala, a v mžiku se celé dlouhé ulice plné domů se všemi, kdo v nich bydleli a žili, rozletěly do všech stran a zbyly z nich jen ruiny a hromady kamení. Stovky lidí byly pod těmito troskami pohřbeny zaživa, nebo už mrtví či těžce ranění. Tři školy i s dětmi vzaly za své, lidé a zvířata, kteří byli poblíž místa neštěstí právě na ulici, vymrštila mocná detonace prachu do vzduchu a na zem se vrátili v žalostném stavu. Naneštěstí ještě vypukl ničivý požár, který záhy zuřil všude, a nebylo ho možné nijak uhasit, neboť zasáhl i četná skladiště s olejem a rybím tukem. Osm set nejkrásnějších domů se sesulo a musely být zbouřány.“ Do popisu zničení města Leidenu zahrnul Hebel takřkajíc souhrnnou zkušenost celé epochy. Narodil se roku

1760, zažil rozvrat starého režimu v sousední zemi, vypuknutí revoluce, léta teroru a následující celoevropské války jako katastrofální zrychlení ukvapené historie. V povídce o neštěstí, jež postihlo holandské město, ani v žádném jiném díle nic nesvědčí o tom, že by Hebel v letech 1789 až 1814 jakékoli endemicky kolem sebe se šířící politické násilí schvaloval. Názor Waltera Benjamina, podložený spíš jeho přáním, že Hebel chápal francouzskou revoluci jako zásah Božího rozumu do lidské historie, se zakládal, jak ukázala Hannelore Schlafferová v doslovu ke svému krásnému vydání *Pokladničky*, na rozostřeně perspektivě, jež zaměňovala „vzbouřenecká devadesátá léta na horním Rýnu s reformní dobou počátků 19. století“. Taky Robert Minder, nejbledivější svědek v téhle věci, konstatoval, že Hebel podporoval revoluci nanejvýš v její umírněnější liberální formě. A porýnský domácí přítel sám říká *expresis verbis* svým čtenářům v roce 1815, kdy revoluční nepokoje už jak se zdá ustaly, že ještě nikdy nenosil kokardu. A i když své tvrzení rozličně přikrášlil ironií, jistě neučinil tak zásadní prohlášení z oportunistu, neboť jeho naděje a filozofie v žádném období nesměřovaly k násilné a krvavé změně stávajících poměrů. Šlo mu jen o praktické zlepšení životních podmínek lidu, jak je velkovévoda Karl Friedrich poté, co zrušil nevolnictví, podporoval reskriptem z 23. července 1783, následnými reformami školství, zdravotnictví, zemědělství a administrace a původní bádenskou adaptací napoleonského zákoníku. Karl Friedrich byl žákem francouzských fyziokratů, jejichž nejvýznamnější exponenti François Quesnay a Jean Claude Marie Vincent usilovali s ohledem na začínající a hluboko do kolektivního života zasahující změny o trvalou

harmonizaci společnosti založenou na přirozeném právu. Ústředním bodem jejich národohospodářské filozofie byla tudíž agrikultura, v níž spatřovali jedinou pravou formu zbožní produkce, jež je směrodatná pro obecné blaho. Zpracování surovin v manufakturách, obchod a řemesla považovali za podnikání druhého řádu. Progresivní a současně konzervativní koncepci fyziokratů vymezoval pokus takřkajíc implantovat šlechtické vrstvě občanský rozum a uchránit ji tak před koncem, jenž jí byl už předpovězen, nenahradí-li více či méně bezohledné vykořisťování zděděného majetku osvícenější praxí. Ideální představou fyziokratů byla velká kvetoucí zahrada. Hannelore Schläfferová cituje curyšského městského lékaře z poloviny 18. století, který byl toho názoru, že „pokud by všichni lidé obdělávali půdu a živila je práce jejich rukou“, nevěděli bychom nic o podvodech a násilných činech a všude by vládl klid a spokojenost. Takovými utopickými, k minulosti se obracejícími názory vyjadřoval vzdělaný střední stav svou nevoli vůči zbožnímu a peněžnímu hospodářství, jež ovšem sám organizoval a která se rok od roku rozrůstala. Možnost uskutečnění svého „přirozeného“ společenského systému spatřovali přívrženci fyziokratické školy ve státní formě nazývané loajální despotismus, jenž měl být cestou k přímému prosazování reformních podnětů. Vedle shody v obsahových otázkách to byla takhle politická linie, jež umožňovala vládcům jako Karl Friedrich vnímat zásady fyziokratů jako smysluplné a následovat je. Co se Hebela týká, spatřoval model možné lepší budoucnosti lidského společenství v dobré vládě Karla Friedricha a rozhodně ne v revoluci, jež nakonec proměnila reformní proces v pohromu. Proto taky pojímá porýnský domácí

přítel svou úlohu vypravěče jako moudrý a dobročinný monarcha. Příběhy a prožitky, jež nám předkládá, ponaučení, která uděluje, a další rozmanitá objasnění všeobjímajícího přirozeného řádu jsou ve svém souhrnu šalamounskou příručkou pro nižší stavy, současně ale i zrcadlem, v němž má zemský pán rozpoznat v neposlední řadě i jeho se týkající příklad správného plnění úkolu svěřeného mu z Boží milosti. V tomhle ohledu je Hebelova politická pozice v zásadě příbuzná té, kterou zaujímá Goethe ve své *Novele*, v níž jde jak známo o odvrácení nebezpečí požáru symbolizujícího revoluci prostřednictvím feudální vlády, která je už prostoupena občanským vědomím povinnosti a pracovním étosem. Avšak tam, kde Goethe dělá ze svého mladého vládce bezmála představitele nového podnikatelského ducha, jehož hlavní zásadou je „víc přijímat než dávat“, Hebel se při svém vyprávění o císaři Josefovi, Bedřichu Velikém, chytrém sultánovi nebo ruském carovi raději drží ještě tradovaného schématu paternalismu, v důsledku čehož se zásahy zeměpánů do poměrů jejich poddaných projevují vždy blahodárně. Nikde u Hebela rovněž neobjevíme sebemenší známky neúcty. Dobrota a spravedlnost jsou orientačními hvězdami paternalisticky uspořádané společnosti, jejíž pojetí sebe sama nic neilustruje lépe než četné variace žánrové scény, v níž se vladař nepoznán vydává mezi lid. I autor kalendáře se nám několikrát předvedl, nejvýrazněji snad v příběhu datovaném do roku 1809, jenž líčí, jak Napoleon neopominul vyrovnat svůj dlouho odkládaný dluh u ovocnářky z Brienne. Aby mohl čtenář věc správně posoudit, připomíná domácí přítel jen fáze, jež Napoleon absolvoval od doby, kdy byl chovancem briennské vojenské školy.

„Napoleon,“ píše, „se v krátké době stane generálem a dobyde Itálii. Odejde do Egypta, kde děti Izraele vykonávaly svého času řemeslo cihlářů, zastaví se v Nazaretu, kde před 1800 lety bydlela vysoce velebená panna. Vráti se přes moře plné nepřátelských lodí do Francie a Paříže a je prvním konzulem. V nešťastné vlasti nastolí klid a pořádek a stane se francouzským císařem.“ A o několik řádek dál po rekapitulaci téhle kariéry připomínající let meteoritu vidíme císaře vstupovat inkognito jako jednoho z oněch legendárních spravedlivých, kteří udržují svět v rovnováze, do úzkých dveří místnosti, v níž právě ovocnářka připravuje svou nuznou večeři. Nechá své věřitelce vysázet na stůl tisíc dvě stě franků včetně úroků, aby o ni bylo do budoucna postaráno, a taky o její děti, o nichž se nám chce bezmála říct, že byly jeho.

Jestliže byl v císařově večerním výstupu u ovocnářky odlesk zvěstování Panny Marie, pak popis jeho obdivuhodného vzestupu je plný biblických asociací. Mluvíme tu o exilu dětí Izraele, o svaté zemi a velebené panně, a – což je asi nejdůležitější – o návratu mladého hrdiny, jenž přináší přes moře plné nepřátelských lodí mír a nový řád. Mesianistické poslání je tady nepochybné a platí zjevně víc než nároky na legitimní uznání starých vládnoucích rodin, s nimiž se Napoleon jak známo příliš nepáral. I Hebelovy politické naděje se přinejmenším po nějakou dobu upínaly k francouzskému císaři. V tom nebyl mezi pokrokově smýšlejícími konzervativci své doby sám. Napoleonovy vybojované bitvy se jevily zprvu i v Německu v jiném světle než hrůzná krveprolití revoluce. Nebyly zatíženy stigmatem občanské války a nesmyslným násilím, naopak byly

takříkajíc osvíceny vyšším rozumem, a podle mnohých sloužily šíření myšlenky rovnosti a tolerance. Nikoli zcela bez ironie informuje autor kalendáře, že při výzvě k synderionu v Paříži věřilo nemálo francouzského židovstva, že je císař chce „opět dovést do staré domoviny u velkého pohoří Libanonu, potoka Egyptského a moře“. Hebelův vlastní optimismus se vytrácí tím víc, čím víc se napoleonské války prodlužují. V krátkém pojednání, jež se do kalendáře roku 1811 nevešlo, vypočítává už domácí přítel, jinak dobrý počtář, zcela střízlivě, kolik set tisíc mužů a desítek tisíc koní Napoleon ročně povolával do zbraně a kolik set miliónů trvale polykalo formování a vyzbrojování jeho vojska. V jiném textu, rovněž nezahrnutém do kalendáře, ukazuje šílenost vedení války na tom, co všechno je třeba pro postavení jedné lodi, většinou odsouzené v námořní bitvě k brzkému potopení: „1000 silných dubů, takže vlastně celý les; dále 200 000 liber železa. Na plachty se spotřebuje 6500 loktů plátna; lanová a provazy váží 164 000 liber, a když jsou jaksepatří potřeny térem, mají 200 000. Celá váha lodi je 5 miliónů liber nebo 50 000 lehkých centů, a to bez mužstva, potravin, střelného prachu a olova.“ Autoru kalendáře, který je uvyklý dobrému hospodaření, vstávají při pohledu na takové plýtvání vlasy na hlavě. V ročníku 1814, když se konečně obrátil list, dá pod nadpisem *Světové události* průchod svému zděšení nad nesmyslným ničením ve zprávě o požáru Moskvy, tehdy největšího města světa. „Čtyři vnitřní a třicet předměstských obvodů se všemi domy, paláci, kostely, kaplemi, hospodami, obchůdky, továrnami, školami a úřadovnami vzalo v ohni za své. Město předtím čítalo čtyři sta tisíc obyvatel a mělo obvod 12 hodin,“ píše

domácí přítel a pokračuje: „Kdo stál na pahorku a díval se, kam až jeho oko dohlédlo, neviděl nic než nebe a Moskvu. A potom jen nebe a plameny. Neboť jakmile do města vtáhli Francouzi, Rusové město sami na všech rozích a ve všech koutech zapálili. Nepolevující vítr roznesl rychle plameny do všech čtvrtí. Během tří dnů ležela největší část města v troskách, a kdo od té doby projížděl kolem, neviděl nic než oblaka a bídu.“ V pokračování své zprávy o epochálních světových událostech připomíná Hebel čtenářům svého kalendáře rovněž rozkaz vydaný dne 6. května 1813 v Berlíně, podle nějž se mají v případě nepříznivého výsledku Bitvy národů všichni muži do šedesátého roku věku ozbrojit, všechny ženy, děti a vrchnostenské osoby, ranhojiči, poštmistři apod. vzdálit od nepřítelů a veškerý dobytek a zásoby odklidit. „Veškeré plody na polích, všechny lodě a mosty, všechny vesnice a mlýny se měly zapálit, veškeré studně zasypat, aby neměl nepřítel stání a nenacházel nikde podporu. Ještě nikdy,“ píše domácí přítel, „nebylo sáhnuto k tak hrůzným opatřením vedoucím ke zničení vlastní země.“ My dnes asi tušíme, jaké zděšení se zmocnilo autora kalendáře, když pohlédl do již rozevřeného jícnu historie, připomeneme-li si, že na sklonku dvacátých let vypracoval německý wehrmacht pod vedením plukovníka Stülpnagela plán revanše proti Francouzům, který předpokládal, jak píše Karl-Heinz Janßen ve své reportáži o spisech z amerického ústředního archivu zveřejněného hamburským historikem Carlem Dirksem¹, ve vzácné směsici revolučně válečné romantiky à la 1813 a naprosto střízlivého realismu, že úhlavní

1 srov. DIE ZEIT, 7. března 1997

nepřítel bude provokacemi vlákán do Německa, tam zatažen do nekonečných partyzánských bojů a nakonec udolán strategií spálené země. Pro celé říšské území, píše Janßen, byly za tímhle účelem vytvořeny mapy vlastního ničení, o nichž se opět uvažovalo za posledních sebevražedných týdnů války roku 1945. Možná Hebel v letech 1812/13 tušil, že po pádu Napoleona a německém vzestupu se země ocitá na strmé dráze, na níž se nebude snadné udržet, a že historie, jak se od té doby jevila, není v podstatě ničím jiným než martyrologií lidstva. Rozhodně se můžu domnívat, že autoru kalendáře nebylo příliš dobře, když roku 1814 sepsal šestistránkovou vlasteneckou výzvu, v níž nasadil ten, který vždy vše posuzoval s určitou zdrženlivostí, bojechtivě patetický tón, jaký byl v tehdejší době v módě. „Vizte,“ píše v něm, „tak povstává, a už povstalo, dokonce se zbraní, celé Německo, od moře až k horám. Všechny staré, urozené kmeny německé krve, Prusové, Sasové, obyvatelé Hesenska, Frankové, Bavoři, Švábové, ti kdo mluví podél celého Rýna a u vzdáleného Dunaje německy, všichni povstali jako jeden muž, statečně v jednom spolku, a přísahají: Německo nechť setře se cizí jařmo a smyje pohanu!“ Dál na tomhle místě mluví o vlasti a znovuzrození národa, o pěti milionech pušek, seker, kopí a kos, které se v Německu pozdvihnou, o kostkách osudu, o posvěcení krví a svatých místech, a vyzývá příbuzného, jemuž je tato epištola určena, bratra, krajana a německého druhu v boji, aby vstoupil do řad obránců vlasti a dostalo se mu Boží spásy. Prostředky, jichž tu Hebel užívá, patří k národně šovinistické rétorice, jejíž stále hlasitější odezva vehnala německou společnost v průběhu následujících sta let do slepé uličky, v níž se pod vedením jiného,

bezvýhradnou vůlí k moci posedlého diktátora pokusila napoleonský experiment zopakovat. Jean Dutourd z francouzské Akademie předložil roku 1996 politicky záměrně nekorektní spis o éře 1789–1815, hájící pozici nereformovaného rojalisty. Nese titul *Le feldmaréchal von Bonaparte* a vychází z teze, že v monarchisticky uspořádané Evropě před rokem 1789, v níž byly vládnoucí dynastie bez výjimky propojeny rodinnými a příbuzenskými svazky, se válečné střety zpravidla odehrávaly v určitých mezích, a i když v nich byly sledovány teritoriální a jiné konkrétní výhody, nikdy je neřídila velká abstraktní idea. Teprve s vynálezem revolučního patriotismu upadla historie do stále rychleji se otáčejícího víru událostí. Proto by bývalo bylo chytřejší, kdyby posádka Bastily toho neblahého 14. července zahájila na povstalce palbu a tak hned na počátku zabránila proměně rádného a pracovitého lidu ve zdivočelý národ, jakým se v revoluční době stal, a následně i vzestupu korsického parvenu. Ten měl sice všechno, říká Dutourd, co má úspěšný uzurpátor mít – ctižádost, génia, sílu vůle, lstivost, touhu po slávě a pořádku a naprostý nedostatek citlivosti –, ale aby se stal opravdovým vládcem Okcidentu, „il lui fallait tomber dans une société éclatée“. Krev prolitá v letech 1789 až 1815 změnila nejen povahu Francouzů a tvář jejich země, píše Dutourd, ale z jejího dýmu vzešlo i nové a obavy vzbužující Německo. Žádný filozof by v dřívější bezúhonné Germánii nepřišel na myšlenku volat *Allemagne réveille-toi!*, myslí si Dutourd. „Pour la tirer de sa léthargie, il ne fallait pas moins que les canons de l'empereur des Français. Cette Allemagne qui est devenue si formidable au XX^e siècle, c'est

bien nous, hélas! qui l'avons faite, qui l'avons tiré du néant.“² Možná posoudíme sílu dějinných proudů, o nichž Dutourd ve svém neortodoxním traktátu píše, nejlépe z toho, že nejenže podnítily autora kalendáře k oné fatální výzvě ze čtrnáctého roku, ale stojí i za eschatologickou vizí, jež nemá v německé literatuře obdoby. Scénou, kterou si musíme představit, je noční silnice do Basileje mezi Steinenem a Brombachem. Ätti a jeho mladý syn zvolna ujíždějí s povozem taženým poslušnými voly Merzem a Laubim – Slyšíš, jak Laubi funí?, řekne v jednu chvíli syn –, a jejich hovor se točí kolem pomíjivosti vlastního života, každého lidského díla, domů a vesnic, v nichž žijeme, velkých měst, zeleně v přírodě a celého světa. Na chlapcovu otázku, zda se jednou vlastnímu domu, jehož lesknoucí se okna je vidět nahoře na kopci, taky povede jako zámku Rötteln, z něž jsou teď už jen ponuré trosky, Ätti odpovídá:³

Ano, vpravdě, dům zestará a zpustne,
děšť ti ho bude noc co noc smáčet,
slunce každý den dočerna sežehne,
do táflování se zavrtá červotoč.
Půdou prosákne děšť, v krovu zafičí
spárami vítr. Raději nad vším
zavřeš oči, a přijdou vnuci,
aby jej zaplátovali. Nakonec shnijí základy

- 2 ... potřeboval přijít do rozvrácené společnosti – *Německo, probud se!* – Z letargie mohla Německu pomoci jen děla francouzského císaře. Německo, které se ve 20. století ukázalo v celé své hrůze, je bohužel naše práce, to my jsme ho vytáhli z bezvýznamnosti. – pozn. překl.
- 3 Všechny následující básně jsou v originále alemansky, viz ediční poznámka – pozn. překl.

a nepomůže nic. A i kdybys pak
počítal do dvou tisíc, vše se zhroutí.

O kus dál, v alemanské rozpravě o zániku a smrti, mluví Ätti o budoucnosti Basileje – krásném, úžasném městě. A přece i ono musí zaniknout:

Vše jedno, dítě, přijde hodina,
kdy se i Basilej propadne do hrobu,
a zůstane-li tu a tam občas trčet
ze země nějaký úd, postroj,
stará věž či štít domu,
zarostou bezem, tu vyroste
bouček, tam jedle,
a uhnízdí se mech a kapradí –
Jaká všeho škoda!

Tvůrce kalendáře, který v některých příbězích naznačuje, že jeho skutečným domovem byl méně bigotní Východ, a jehož si můžu dobře představit, jak se prochází v turbanu a taláru mezi Židy a Turky, zachytil v tomhle krásném basilejském obraze na rozloučenou cosi, co zdáli připomíná Petru a další ruiny měst v Orientu, i když se černý bez, jedle, kapradiny a mech hodí spíš do Schwarzwaldu a Alp. Každopádně mír, který se nyní prostírá nad Basilejí, je mírem přírody nedotčené člověkem, kde se smějí rozkládat luhy a slepá ramena řek a ve vzduchu mohou kroužit volavky. Mnohem hrozivější je další obraz, který Ätti vyvolává. Je o válce a ničení a o městě zašlém v plamenech, zcela ve stylu učení o posledních dnech, jež měšťanská filozofie zamlčela,

neboť se nesrovnává s vyššími zásadami rozumu. Protože ale právě emancipace měšťanské vrstvy, k níž přece Hebel taky patřil, vytvořila hospodářské i politické předpoklady pro katastrofy, jež mohly otrást základy všech světadílů, je ono hrůzné plápolání prosvítající následujícími řádkami nejen odrazem biblické eschatologie, v jejímž metaforickém arzenálu se autor kalendáře a bádenský farář přirozeně dobře vyznal, nýbrž i v bolestech tušený záchvěv světla nové epochy, v níž se začíná uprostřed snu o největším možném štěstí rodit největší myslitelné neštěstí lidstva. Po radostech z přírody nad umírající Basilejí už není ani stopy.

O půlnoci vyjde strážce,
cizí muž, nikdo ho nezná.
Zabývá se, jako hvězda,
a zvolá: „Vzbudte se!
Vzbudte, přichází den!“
Nato zrudne nebe, rozlehne se hrom,
nejprv tiše, pak burácivě, jako tenkrát,
když v šestadevadesátém Francouzi
pálili své hrozivé koule. Půda se zachvěje,
kostelní věže rozkymácí; zvony se rozezní
samy od sebe a zvou všude vůkol k modlitbě,
každý se modlí. Pak přijde den,
ach Bože, není pro něj třeba slunce.
Z nebe se míhají blesky, svět je jedna zář.
A přijdou další věci, však už nemám čas;
nakonec všechno vzplane a hoří,
hoří všechna země a nikdo nehasí.

V poslední pasáži pak míří Hebelova báseň o pomíjivosti ke Zjevení svatého Jana, kdy slyšíme o skrytém městě nad hvězdami, do nějž bude smět jednou chlapec vstoupit, bude-li se řádně chovat.

Nevidíš, jak se vzduch skví hvězdami?
Každá je jako vesnice,
a dál nad nimi krásné město,
odtud je nevidíme, a žiješ-li řádně,
přijdeš na takovou hvězdu a bude ti dobře,
najdeš tam otce, bude-li to Boží vůle,
a Kunhutu blaženou, matku. Občas se podíváš i na
Mléčnou dráhu do skrytého města,
a popatříš-li stranou dolů, co uvidíš?
Hrad Rötteln! Lysou horu, zuhelnatělou,
Modrou rovněž, jako dvě věže,
a mezi nimi vše spálené
až hluboko pod zem. Louka nemá
vody, vše pusté a černé,
všude mrtvo, kam pohled dolétne –
nic jiného nevidíš, a řekneš příteli,
který tě doprovází:
„Podívej, tam byla Země, a jméno
té hory bylo Lysá; nedaleko stála ves
Wislet; i tam jsem kdysi žil,
hnával býky přes brod, vozíval dřevo do Basileje,
okopával, mokřil louky, štípal třísky
a pracoval až do svého blaženého konce.
A už bych tam nechtěl zpět!

Nic by nemohlo být cizejší než pohled z Mléčné dráhy na pustou, černou, vypálenou a vesmírem rotující trosku Země, a přece je dětství, které jsme na ní strávili a jež zaznívá ze slov domácího přítele, stěží vzdálenější než včerejší den.

J'aurais voulu que ce lac eut été l'Océan

U příležitosti návštěvy na ostrově sv. Petra

Koncem září 1965, když jsem odjel do francouzské části Švýcarska, abych tam pokračoval ve studiu, jsem si pár dní před začátkem semestru udělal výlet do Pojezeří, kde jsem z Insu vystoupal na takzvaný Schattenrain. Byl pošmourný den a vzpomínám si, že jsem se na kraji malého lesa, který tohle návrší pokrývá, ohlédl na cestu, kterou jsem přišel, na rovinu ubíhající k severu a zbrázděnou rovnými kanály a na zamlžené pahorky v pozadí; a že když jsem opět nad obcí Lüscherz vyšel do polí, spatřil jsem pod sebou Bielské jezero, více než hodinu na ně v zamyšlení pohlížel a předsevzal si, že co nejdřív zajedu na ostrov v jeho středu, který v tomhle podzimním dni zalévalo chvějivé bělavé světlo. Ale jak to často v životě bývá, trvalo to jedenatřicet let, než se tenhle plán uskutečnil a já se mohl skutečně na počátku léta 1996 přepravit v doprovodu mimořádně vlídného hostitele pobývajícího na příkřejším břehu jezera, jenž podle svého zvyku nosil jakousi kapitánskou čepici, kouřil indické bidi a poměrně málo mluvil, z města Bielu na Île de Saint-Pierre, který za poslední doby ledové rhônský ledovec obrousil do tvaru (jak se tu obecně říká) velrybího hřbetu. Loď, na níž jsme pluli podél svahu Jurského pohoří, jenž spadal prudce k jezeru, se jmenovala *Ville de Fribourg*. Na palubě s námi byli i pestrobarevně odění členové mužského pěveckého



spolku, kteří se dali několikrát během krátké cesty do zpěvu a zanotovali na zádi *La haut sur la montagne, Les jours s'en vont* či jinou švýcarskou píseň snad jen proto, aby mi svými podivně přiškrcenými, hrdelními zvuky připomněli, jak daleko už jsem se vzdálil z místa, odkud pocházím.

Na ostrově sv. Petra, který měří po obvodu asi tak dvě míle, stojí kromě hospodářské budovy jediný dům, bývalý clunyjský klášter, v němž je dnes hotelový a restaurační provoz spravovaný společností Blausee AG. Když jsme k němu z přístaviště došli, poseděl jsem ještě se svým průvodcem nějakou chvíli v loubí vnitřního dvora u kávy, než jsme se jeden s druhým rozloučili a já se za ním ještě od branky díval, jak odchází po bílé polní cestě, nejinak, říkal jsem si, než námořník, jehož to po mnoha letech strávených na světových

mořích zaneslo na jemu neznámou pevninu. Pokoj, do něž jsem se nastěhoval, byl obrácen k jihu, bezprostředně vedle dvou místností, jež obýval Jean-Jacques Rousseau, když tu v září 1765, tedy přesně dvě stě let předtím, než jsem z návrší Schattenrainu poprvé ostrov zahlédl, našel útočiště. Potom ho bernská tajná rada vypudila i z tohoto domova, pro něho posledního. „Do příští soboty,“ stálo v dopise prefektovi v Nidau, „má Rousseau zemi mého milostivého pána opustiti a jest mu pro případ opětovného návratu pohroziti tvrdým trestem.“ Během desetiletí po Rousseauově smrti, když se jeho sláva rozšířila po celé Evropě i do zámoří, navštěvovaly ostrov v neztenčené míře proslulé osobnosti, aby spatřily místo, kde byl filozof, pisatel románů, autor vlastního životopisu a původce občanského vzkypění citů po krátkou dobu, jak tvrdí v páté promenádě svých *Snů samotářského chodce*, tak šťastný jako nikde jinde. Ostrov navštívili dobrodruh a hochštapler Cagliostro, francouzský parlamentní rada Desjobert, anglický státník Thomas Pitt či rozliční králové Pruska, Švédska a Bavorska, a v neposlední řadě i bývalá císařovna Joséphine. Už časně ráno dne 30. září 1810, hodiny před očekávaným příjezdem této nejkrásnější ženy své doby, čekal na břehu tisícíhlavý dav, a na jezeru se to jen hemžilo loděmi vyzdobenými květinovými věnci a vlajkami v takovém množství, že mezi nimi téměř nebylo vidět vodu. A když přišli o dvacet let později do Švýcar po násilném potlačení svého povstání Poláci, stal se ostrov víc než jedenkrát místem velkých shromáždění, na němž mnohými obdivovaní utečenci a s nimi sympatizující liberálové pořádali vzpomínkové slavnosti za padlé v bojích za svobodu. Nadšený zástup obklopoval roku 1833 při jedné

z takových příležitostí, jak připomíná Werner Henzi ve své brožuře o Rousseauově ostrově, mezi dvěma kaštany postavený a černým sukem pokrytý oltář, na němž ležela ve smutečném flóru zahalená kniha lidských práv, zatímco nejbližší stromy byly vyzdobeny litevskými erby a bílým orlem, znakem starého polského národa. I další soukromí návštěvníci zahrnovali po celé 19. století Rousseauův ostrov do svých cest, jemnocitné čtenářky jako mladá Angličanka Caroline Stanleyová, jež byla roku 1820 u Bielského jezera a do alba, které jsem nedávno objevil u jednoho curyšského antikváře, zachytila vodovými barvami vedle Grindelwaldského ledovce a dalších švýcarských krajinných divů i pohled na ostrov sv. Petra. Někteří z návštěvníků vyryli svá jména nebo iniciály a datum své návštěvy perořízkem do zárubně dveří a do lavičky v okenním výklenku Rousseauova pokoje, a když člověk přejeđe prsty po zářezech ve dřevě, rád by se dozvěděl, kdo to byl a kam měl namířeno.

V průběhu našeho vlastního, teď už téměř uplynulého století rousseauovské nadšení zvolna utichalo. Během oněch pár dní, jež jsem na ostrově strávil a řadu hodin vysedával u okna Rousseauova pokoje, pouze dva z výletníků, kteří přijeli na ostrov, aby se tu prošli a posvačili, zabloudili do pokojíku jen spoře zařízeného kanapem, postelí, stolem a židlí, a i ti, zjevně zklamaní tím málem, které tu bylo k vidění, hned zase odešli. Žádný z nich se nesklonil nad skleněnou vitrínou, aby rozluštil tahy Rousseauova písma, žádný si nevšiml, že vybledlá, až na dvě stopy široká smrková prkna podlahy uprostřed pokoje byla tak vyšlapaná, že vytvářela plochou prolákladinu, kolem níž vystupovala okolní místa a tvrdé suky bezmála o palec nad ostatním dřevem. Žádný

nepřejel rukou po ohlazeném dřezu v předsíni, nenadechl se pachem dávných sazí, který tu bylo dosud z krbu cítit, a žádný nevyhlédl z okna přes ovocnou zahradu a louku na jižní břeh jezera. Já měl ale v Rousseauově pokoji pocit, že jsem přesazen do minulé doby, což byla iluze, jíž jsem se dal o to snadněji unést, že na ostrově samém panovalo ticho nerušené sebemenším, byť vzdáleným hlukem motoru, jako tomu bývalo na světě před jedním či dvěma sty lety. Obzvláště k večeru, když se výletníci vrátili domů, se ostrov ponořil do ticha, s jakým se už v okruhu naší civilizace téměř nesetkáme a v němž se teď skoro nic nepohnulo, snad kromě lístků obrovských topolů ve vánku, jenž občas přelétl přes jezero. Stále bělejší byly cesty zpevněné vápenným šterkem, když jsem po nich kráčel za narůstajícího šera, procházel kolem oplocených pastvin či matného, nehybného pole ova, kolem vinohradu a vinařského domku až k naspům na kraji bukového, jako noc černého lesa, odkud jsem viděl rozsvěcovat se jedno po druhém světla z protějšího břehu. Tma, zdálo se, vystupovala z jezera, a zatímco jsem shlížel dolů, vynořil se v mém nitru na okamžik obraz podobající se barevné ilustraci v nějaké přírodovědné knize, na němž bylo přirozeně v mnohem krásnějším a preciznějším provedení než na kolorovaném tisku vidět četné jezerní ryby, jak stojí nehybně vedle sebe a nad sebou v hlubokém proudu mezi temnými stěnami vody, větší a menší cejni a perlíni, střevle a oukleje, jelci a štiky, siveni a pstruzi, sumci, candáti a parmy a líni a lipani a karasi.

Když se Rousseau na podzim roku 1765 uchýlil na ostrov sv. Petra, byl na pokraji úplného duševního a tělesného vyčerpání. V pátém desetiletí života, v letech 1751 až

1761, popsal tisíce a tisíce stran, nejprve v Paříži a později v ermitáži v Montmorency, za velmi nestálého zdraví. V té době vznikly *Rozpravy o vědách a umění*, za něž obdržel cenu akademie v Dijonu, *Rozprava o původu a základech nerovnosti mezi lidmi*, opera *Vesnický věštec*, dopisy o francouzské hudbě a prozívatelnosti pánům Voltairovi a d'Alembertovi, pohádka *Rozmarná královna*, románové dílo *Nová Heloisa*, *Emil* a *Společenská smlouva* a další, a přitom Rousseau stále jako vždy udržoval velmi obsáhlou korespondenci. Přehlédneme-li rozsah a rozvětvenost této produkce, můžeme jen předpokládat, že bez ustání vysedával jen sehnutý za psacím stolem, aby nespočetnými písmeny v nekonečných řádcích zachycoval myšlenky a pocity, jež ho trýznily. Přepjatý stav, do něž při takové manické práci upadal, se v poslední době ještě vyostřil, zvláště když mu neslýchaný úspěch vášnivého románu v dopisech, v němž propagoval přirozené právo milujících, vynesl největší literární slávu, ale *Emil* a *Společenská smlouva* byly vzápětí pařížským parlamentem odsouzeny a konfiskovány a autor pohaněn a vypovězen z Francie pod hrozbou uvěznění. V jeho rodném městě Ženevě se mu nevede líp, i tady je zatracován jako bezbožník a buřič a jeho spisy končí v ohni. Při zpětném pohledu na dobu, v níž se jeho osud měnil k horšímu, píše Rousseau roku 1770 na začátku poslední knihy svých *Vyznání*: „Zde začíná dílo temnoty, do níž jsem posledních osm let zahalen, aniž jsem schopen onou strašlivou tmou prohlédnout. V propastech bídy, do níž jsem upadl, cítím rány, jež jsou proti mně vedeny, bezprostředně vnímám nástroj, ale nedokážu rozpoznat ruku, která jej vede, ani prostředky, jež ho uvádějí v pohyb. Přepadají mě pocity hanby a neštěstí.“ Dočasný příbytek nachází pronásledovaný

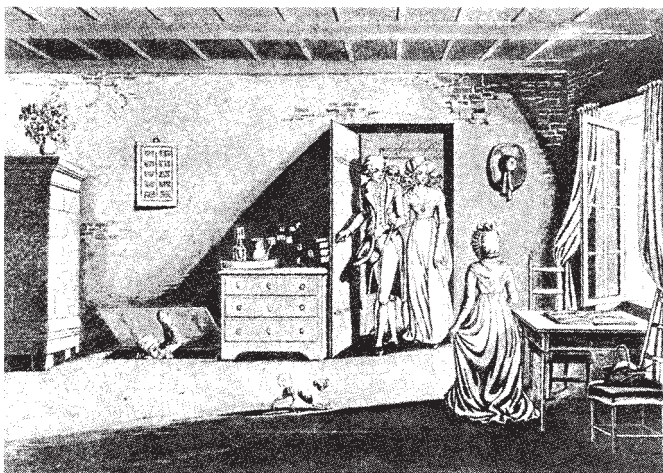
Rousseau až na neuchâtelském teritoriu náležejícím Prusku a spravovaném guvernérem lordem maršálem Georgem Keithem, kde mu jeho obdivovatelka madame Boy de la Tour přenechává v Môtiers v odlehlém údolí de Travers prázdné selské stavení k obývání. První zima, kterou tam Rousseau stráví, je jedna z nejchladnějších toho století. Už v říjnu začne sněžit. Přes chronické bolesti v podbřišku a různé další obtíže a stavy, jež ho sužují, se z tohoto nehostinného exilu brání proti neustávajícím nařčením, jimiž na něho ženevská městská rada a klérus v Neuchâtelu dorážejí. Mezitím se zdá, že ztemnělý obzor se začíná projasňovat. Rousseau navštěvuje svého protektora lorda Keitha, k jehož domácnosti patří Kalmyk Stéphan, černocho Močo, Ibrahim del Tartar a muslimka Emetulla z Arménie. Pronásledovaný filozof, který už v té době nosí svůj proslulý arménský oděv, jakýsi druh kaftanu a kožešinový čepec, nevypadává v tomto tolerantním prostředí z role, ostatně snaží se v Môtiers shodnout s pastorem, chodí na mše a svátost přijímání, vysedává na slunci před domem, zaměstnává se zavazováním hedvábných stužek a botanizuje na horských pastvinách i v údolí. „Il me semble,“ píše později v *Rêveries*, „que sous les ombrages d'une forêt je suis oublié, libre et paisible comme si je n'avais plus d'ennemies.“⁴ Nepřátelé pochopitelně neodpočívají. Rousseau musí zkoncipovat obranný přípis pařížskému arcibiskupovi a o rok později polemiku *Listy z hor*, v níž dokládá, že ženevská rada vůči němu porušuje republikovou ústavu i tradice svobodomyšlného myšlení. Na toto oficiální

4 Případá mi, že ve stínu lesa jsem zapomenut, volný a pokojný, jako bych už neměl nepřátel. – pozn. překl.

poselství odpovídá Voltaire, který z pozadí řídí štvavou kampaň ve zvrácené alianci s neomylnými představiteli *classe vénérable*, pamfletem nazvaným *Le sentiment des citoyens*, v němž staví Rousseaua, když už se jej nepodařilo dostat na popraviště, na pranýř coby lháře a šarlatána. A nečiní to vlastním jménem, nýbrž anonymně, ve stylu horlivého kalvínského pastora. Pln hanby a smutku, stojí tam, je nucen konstatovat, že v osobě Rousseaua máme co činit s mužem, který na sobě stále ještě nese smrtelně nebezpečné známky svých výstředností, v kostýmu potulného komedianta s sebou od místa k místu a od hory k hoře vláčí ubohou ženu, jejíž matku dostal do hrobu a jejíž děti vysadil u brány nalezince, který se skrže podobné činy zcela zřekl jakéhokoli přirozeného citu, jakož se i zbavil veškeré cti a náboženství. Není snadné jen tak pochopit, proč se Voltaire, který se ve své kariéře nijak nevyznaменával jako obhájce pravé víry, tak rozvášnil právě proti Rousseauovi a proč ho svou nenávistí ustavičně pronásledoval. Jediné možné vysvětlení pravděpodobně bude, že se nedokázal přenést přes vlastní zvolna blednoucí slávu ve srovnání s třpytem nově vycházející hvězdy na literárním nebi. Stěží přetrvává něco tak dlouho jako zášť, s níž o sobě navzájem za zády hovoří literáti. Ale ať už se tehdy věci měly jakkoli, Voltairovy veřejné výpady a zákulisní intriky nakonec způsobily, že Rousseau nemohl zůstat ani v údolí de Travers. Když ho počátkem září 1765 navštívila v Môtiers markýza von Verdelinová a zašla tam na nedělní bohoslužbu, pronesl Montmollin, který byl přinejmenším po určitý čas Rousseauovi nakloněn, posléze však stále víc upadal pod vliv svých novohradských a ženevských duchovních bratří, kázání o větě uváděné v patnácté kapitole

Přísluví, že účast bezbožníka na oběti Pána je ohavnost. Ani nejprostší z věřících, kteří byli toho dne v kostele v Môtiers, nemohli být na pochybách, komu je toto plamenné kázání určeno. Není se tedy čemu divit, že sotva se Rousseau ukázal na ulici, podráždění obyvatelé ho napadali a spílali mu, a ještě téže noci mu naházeli na altán kamení a porozbílili okna. Rousseau později ve *Vyznáních* uvádí, že s ním tehdy v údolí de Travers jednali jako se vzteklým vlkem, a když procházel kolem jedné z chalup roztroušených po údolí, slyšel, jak domkář volá: Podej mi pušku, ať ho odstřelím.

Ve srovnání s takovými nepříjemnostmi musel být ostrov sv. Petra pro Rousseaua, který sem dorazil 9. září, opravdu miniaturním rajským světem. Jak píše na začátku své *patnácté procházky*, mohl věřit, že se tady v tichu přerušovaném jen křikem orla, zpěvem osamělých ptáků a šumotem bystrin dokáže usebrat. Během pobytu ho vším potřebným zásobovali šafář Gabriel Engel a jeho žena Salome, kteří s nepočtenou

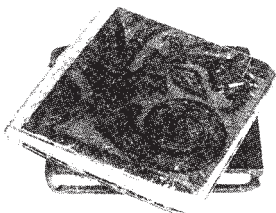


čeládkou obhospodařovali dvůr a jimž později bernská rada vytkla, že se utečence bez dalšího ujali. Ale tak úplně osamělý, jak bychom mohli z *patnácté procházky* usuzovat, Rousseau v září a říjnu 1765 určitě nebyl. Stejně jako v Môtiers sem mířil stálý proud návštěvníků, jichž se Rousseau nezřídka zbavoval tím, že mizel za padacími dveřmi, které je v jeho pokoji vidět dodnes. Ani měsíce sklizně, kdy byla na ostrově zaměstnávána řada lidí z Bielu a okolí, nebyly nijak poklidnou dobou, jak si Rousseau dodatečně možná myslel. Přesto lze lehce pochopit, proč byl po přestálých ústřcích v Môtiers přesvědčen, že snadno stráví na ostrově v péči manželů Engelových dva roky, dvě desetiletí či celou věčnost. Alespoň já se cítil bezmála podobně, když jsem na počátku svého pobytu po návratu z procházky večerním soumrakem seděl v hostinské místnosti. Venku se snášela noc a uvnitř jsem byl obklopen září příjemného světla a obskakován samotným vedoucím hotelu, který se občas u mého stolu zastavil, aby se přesvědčil, jestli je všechno v pořádku či nemám-li ještě nějaké přání. Tento manažer, jistý pan Regli, který měl na sobě toho večera oblek meruňkové barvy a po místnostech se téměř jen vznášel, se mi zdál být dokonalým příkladem vstřícnosti a úplně si mě podmanil, když jsem ho později zahlédl, jak sedí v kanceláři a říká do telefonu ano, jistě, stále jsem ještě tady, *vous me connaissez, toujours fidèle au poste*.⁵

Z psaní se Rousseau nevymanil ani na ostrově, ačkoli v *páté procházce* tvrdí, že se mu všemi způsoby vyhýbal. Kromě stále pokračující korespondence se v těchto týdnech zabýval návrhem ústavy *Projet de constitution pour la Course*,

5 ...znáte mě, stále věrný jednomu místu – pozn. překl.

již zapsal do dvou sešitků uložených dnes v knihovně v Ženevě a jejíž text byl zveřejněn až po stu letech. Nahodilá Rousseauova poznámka ve *Společenské smlouvě*, že



nějaký moudrý muž by měl Korsičanům pomoci v jejich osvobozeneckém boji proti Janovanům a navrhnout ústavu, v níž by jim ukázal, jak by si měli uspořádat státní záležitosti, přiměla kapitána Mathieua Buttafoca, aby se zastavil v Môtiers a požádal filozofa, zda by se sám nechtěl tohoto úkolu zhostit. Nadšení pro Korsičany, kteří se vzpírali cizí nadvládě, bylo tehdy po Evropě veliké a otec vlasti, korsický generál Pascal Paoli, byl vzorem pro každého, kdo toužil po lepší vládě. Setkáváme se s ním u Hölderlina stejně jako v alemanských básních Hebelových, v nichž žebrák sedící u okraje cesty vypráví: „Za noci temné a bouřlivé / já bděl před Laudonovým stanem, / byl u Pascala Paoliho / na Korsice dragounem.“⁶ Legendární rysy jsou od počátku vlastní obrazu Korsiky i v Rousseauově fantazii, jenž si v duchu říkal, že „qu'un jour cette petite ile étonnera l'Europe“,⁷ třebaže nemohl vědět, jak hrozivým způsobem

6 V Hebelově alemanském přepisu: „I ha in schwarzer Wetternacht / vor Laudons Zelt und Fahne gwacht / i bi bim Paschal Paoli / in Korsika Draguner gsi.“ – pozn. překl.

7 jednoho dne tehle malý ostrov Evropu překvapí – pozn. překl.

se takhle předpověď během padesáti let vyplní. V Korsice spatřoval možnost uskutečnění řádu, který se vyvaruje společenského zla, v němž se cítil být uvězněn. Jeho antipatie k městské civilizaci jej pohnula k tomu, že Korsičanům představil zemědělství jako jediný základ pro skutečně dobrý a svobodný život. Od počátku mělo být legislativou vycházející z venkovských obcí a opírající se o zásadu rovnosti zabráněno jakékoli hierarchizaci, podobně jako je tomu v kantonech vnitřního Švýcarska. Nadto Rousseau Korsičanům navrhl (zatímco Paoli už chystal v Corte vlastní mince) zrušení peněžního hospodářství ve prospěch zbožní výměny. Korsický projekt načrtnutý na ostrově sv. Petra je tak snem slibujícím návrat k méně zkaženým dobám evropského měšťanstva, stále více zaměřeného na produkci zboží, obchod a hromadění soukromého vlastnictví. Ani Rousseauovi, ani jeho následovníkům se rozpor mezi touto retrospektivní utopií a pokrokem vedoucím nevyhnutelně na pokraj propasti nepodařilo nikdy odstranit. Rozpolcenost našich tužeb a racionálních životních úvah lze dobře vidět na Rousseauově nerozhodnosti odejít na Korsiku, ačkoli v té době nepotřeboval nic tak nutně jako bezpečný azyl. *Gazette de Berne* už sice referovaly o tom, že převezme na tomto středozezemním ostrově post guvernéra, ale Rousseauovi, který si vydobyl slávu v salonech tehdejšího vznešeného světa, nešlo ve skutečnosti o návrat do míst, které nebyly z jeho pohledu ještě dost civilizované a kde by postrádal, jak ve svých *Vyznáních* poznamenává, nejprostší životní pohodlí. Doslova se děsí představy, že by měl překročit Alpy a převážet s sebou celou svou domácnost – „linge, habits, vaiselle, batterie de cuisine, papier, livres“, píše, „il fallait

tout porter avec soi“.⁸ Místo, kde mu nabídli byt a příjem, bylo Vescovato, malé, stísněné městečko ležící vysoko na jednom ze svahů Castagniccie, jež tu prudce spadají k východu. Nebyla to v 18. století nijak bezvýznamná obec a dům Filippiniů, který se měl stát i jeho domem, nebyl zdaleka tak primitivní, jak se možná obával. Pár měsíců po svém pobytu na ostrově sv. Petra jsem jej navštívil. Z oken horního patra je vidět do strže, kde ještě na konci léta šumí potok. Dál od domu se mihotá modř, v níž lze stěží rozeznat hranici mezi mořem a nebem. Všude kolem se rozprostírají terasovité, dnes pustnoucí zahrady, v nichž ovšem tenkrát rostly ovocné stromy, pomeranče a meruňky, a rozmanité polní plodiny. V širším okolí, nahoře a v dolních partiích pahorků se rozkládaly prosvětlené kaštanové háje, v nichž by se byl mohl Rousseau procházet se svým psem. Kdoví, zda by si zde, stranou vši literární horlivosti a bigotnosti, neuchoval po zbytek života zdravý rozum, o nějž později, přinejmenším v určitých fázích života, úplně přišel.

Přestože tedy nebyl spisovatel Rousseau v těch několika málo týdnech, které směl na ostrově sv. Petra strávit, nečinný, dívá se na ně při zpětném pohledu jako na pokus osvobodit se od literatury a jejích požadavků. Hovoří o tom, že touží po jiných věcech než po literární slávě, jejíž pach, jak řekl, se mu protiví, jen co mu stoupne k nosu. U tohoto *dégout*, jež nyní z literatury pociťoval, nešlo pouze o nějakou dočasnou emotivní reakci, provázelo i jeho psaní. Podle vlastního učení o kdysi nezkažené přírodě spatřoval nyní

8 prádlo, šaty, nádobí, kuchyňské náčiní, papíry, knihy, to všechno bych musel vzít s sebou – pozn. překl.

v myslícím člověku zvíře vybočivší ze své dráhy, v přemýšlení pak degradovanou formu duševní energie. Nikdo nerozpoznal tak přesně patologický aspekt myšlení v éře, kdy se měšťanské vrstvy s vynaložením obrovského filozofického a literárního úsilí hlásily ke svému nároku na emancipaci, jako Rousseau, který si sám tak přál zastavit rotující kolečka v hlavě. A jestliže přesto dál psal, pak jen, jak poznamenal Jean Starobinski, aby si přivolal okamžik, kdy mu pera vypadnou z ruky a to podstatné bude řečeno v *mlčenlivém* objetí smíření a návratu. Ne tak heroicky, ale neméně správně lze toto psaní chápat i jako stále pokračující nutkavé jednání, jež dokazuje, že spisovatel je ze všech subjektů chorých myšlením nejméně vyléčitelný. Kopírování not, jemuž se věnoval v dřívějších letech a nakonec i v Paříži, bylo pro něho jednou z mála možností, jak ve své hlavě zkrotit klokotající mračna myšlenek. Jak obtížné je myšlení pozastavit, o tom svědčí Rousseauovo líčení údajně šťastných dní na ostrově v Bielském jezeře. Od pracovního zatížení se záměrně oprostil, píše ve své *páté procházce*, a největším potěšením mu bylo, že nemusel vybalovat knihy z krabic a nedotkl se ani kalamáře, ani psacího náčiní. Protože však bylo třeba volný čas nějak využít, věnuje se Rousseau botanizování, jehož základům ho při společných výpravách v Môtiers učil Jean-Antoine d'Ivernois. „Pouštím se do založení Flora Petrinularis, chci bez výjimky popsat všechny rostliny, a to tak podrobně, že by mi to vystačilo až do konce mých dní. Nějaký Němec prý napsal knihu o citronové kůře. Já sám bych mohl napsat knížku o každém druhu trávy, o mechu v lese, o každém lišejníku na kamenech. Mému popisu by nesmělo uniknout jediné vláčekno stébla, jediný atom rostlin. A tak, abych

splnil své předsevzetí, prohledával jsem každý den po společné snídani jeden úsek ostrova s lupou v ruce a se *Systema Naturae* v podpaží. Rozdělil jsem si jej totiž pro své účely na malé kvadráty, jež jsem měl v úmyslu probádat jeden po druhém v každou roční dobu.“ Ústředním motivem téhle pasáže není ani tak nezaujatý pohled na rostliny vyskytující se na ostrově, jako spíš řád, klasifikace a úplný systém. A tak se ze zdánlivě úplně nevinné činnosti, z vědomého předsevzetí oprostít se od myšlení a jen si prohlížet přírodu, stává pro literáta trýzněného chronickou potřebou myslet a pracovat namáhavý racionální projekt, v němž jde o zakládání seznamů, soupisů a katalogů a o přesný popis například dlouhých samčích výtrusných listů krtičníku, žahavých trichomů kopřiv, zvěšince zedního, pukání plodů netýkavky a tobolek



bukvic. Každopádně listy malých herbářů, které Rousseau později založil pro Madelon a Julii de la Tour a další mladé dámy, se ve srovnání s autodestruktivním psaním, jež jinak

podstupoval, vyjímají jako neškodné brikoláže. Slabý odlesk nevědomé krásy se stále ještě vznáší nad těmito sbírkami květů, v nichž přetrvaly z 18. století lišejníky, stonky rozrazilu, konvalinky a ocúnu jesenního, slisované a poněkud vybledlé. Obdivovat je můžeme v *Musée Carnavalet* a *Musée des Arts Décoratifs*. Herbář zahrnující jedenáct kvartových svazků, který si Rousseau vytvořil pro sebe, byl mimochodem až do druhé světové války uchováván v botanickém muzeu v Berlíně, kde za jedné ohnivé noci zašel v plamenech, jako tolik jiného a tolik jiných v tomhle městě.

Skutečný opak práce a činnosti, jakou představuje i botanizování, zažil Rousseau, jen když si za hezkých dnů vyjel na loďce daleko na jezero. „To jsem se pak ve člunu natáhl,“ čteme v kapitole o ostrově, „díval se do nebe, uvolnil se a nechal se pomalu, často i celé hodiny jen tak unášet.“ Průzračný jas, který se nad ním tam venku klenul, připomíná popis hor ve Wallisu na začátku *Nouvelle Héloïse* jako krajiny zbavené závoju nižší, hustší atmosféry, která má v sobě cosi nadpřirozeného a v níž člověk na všechno zapomene, i na sebe, a zanedlouho už ani neví, kde je. „Okamžik dokonalé čistoty krajiny,“ píše Jean Starobinski, jenž zkoumal téma transparence u Rousseaua, „je zároveň okamžikem, kdy se osobní existence na svých okrajích rozplývá a snivě se proměňuje v řídký vzduch.“ Být sám beze zbytku průhledný bylo podle Starobinského nejvyšší ctižádostí objevitele moderní autobiografie. Symbolem téhle ambice je krystal, o němž se neví, píše Starobinski, „zda je to těleso v čirém stavu, nebo naopak znehybnělá, strnulá duše“. V téhle souvislosti pohybující se mezi alchymíí a metafyzikou poukazuje Starobinski na to, že ve své *Institutions Chimiques* věnoval

Rousseau vitrifikaci mimořádnou pozornost, a cituje z tohoto díla úryvek, v němž se Rousseau zmiňuje o jistém Johannu Joachimovi Beckerovi, autoru díla *Physica subterranea* z roku 1669, který svou skleněnou zemi bere nejen z minerální říše, ale i z popela rostlin a zvířat. „Ujišťuje nás,“ říká Rousseau o Beckerovi, „že obsahují tavitelnou zeminu, z níž lze získat sklo a z něj zhotovovat vázy okázalejší než nejkrásnější porcelán. Pomocí postupu, který přísně tají, provedl experimenty, jež ho přesvědčily, že člověk je ze skla a stejně jako všechna zvířata se opět může ve sklo proměnit. To ho přimělo k úvahám o tom, jaké úsilí vynakládali předkové na spalování a balzamování mrtvých, a o možnosti uchovávat popel svých předků tak, že si z nechutných a odporných mrtvol vytvoříme během několika málo hodin čisté zářivé vázy z úchvatného průhledného skla, jež není nazelenalé jako rostlinné sklo, nýbrž mléčně bílé s lehkým tónem do barvy narcisu.“ Tahle domněnka o metamorfóze těl do čisté substance, jež se takříkajíc vyvazuje z pomíjivosti věcí a která mohla Rousseauovi připadat i jako podobenství skutečné umělecké produkce, se v poslední fázi jeho myšlení obrátí, jak píše Starobinski, v „pulverizaci umrtvující světlo, jež redukuje lidský svět na temnou, nerozlišitelnou a neprostupnou masu. Navzájem protichůdné momenty se už dál nedokážou vyrovnávat: průhlednost Jeana-Jacquese strne, vnější noc ztuhne. I závoj ztuhl; už není tenkou, vznášející se dělicí blánou, nýbrž snesl se na svět, který skrýval, aby ho uzavřel do sítě tmy.“

Když Rousseau 25. října ostrov sv. Petra opouští, čeká ho ještě tucet let naplněných obavami a panikou. Několik dní se zdrží v Bielu, který spadá pod panství basilejského

říšského biskupa a kde několik občanů doufá, že se jim podaří vymoci mu právo pobytu alespoň přes zimu. První noc je ubytován v Croix Blanche, potom u parukáře špatné pověsti Masela v pokoji s vyhlídkou na zapáchající jámu koželužny. Ani ostatní signály nejsou příliš příznivé. Pod vlivem Bernanů, kteří ve skutečnosti udávají v Bielu tón, se většina členů magistrátu vysloví proti tomu, aby se uprchlíkovi bez státní příslušnosti poskytlo právo zůstat ve městě. Už 29. se Rousseau opět vydává na cestu. Z Basileje píše Thérèse La Vasseurové, ženě, která se o něj dvacet let stará a s ním zplodil pět nezvestných dětí, že trpí horečkami, má bolesti v krku a v srdci smrt. Jedinou útěchou mi je pes Sultán, dodává, který běžel třicet mil po silnici před kočárem jako kurýr a teď leží a spí na mém kabátě pod stolem, na němž píšu. 31. října Rousseau navždy opouští Basilej i Švýcarsko, „cette terre homicide“, jak stojí na poslední straně jeho autobiografie. Je teď rozhodnut přijmout nabídku azylu v Anglii. Vystavený pas mu dovoluje projet Francií a zastavit se ve Štrasburku a Paříži, kde se na něho přijde podívat celé město a kde vyvolá takovou rousseauovskou hysterii, že David Hume, jenž se ze své pozice vyslance za Rousseaua v Anglii přimluvil, píše Hughu Blairovi, že si troufne sbírkou uspořádanou pro Rousseaua ve francouzském hlavním městě nashromáždit během dvou týdnů 50.000 £ (což byla tehdy obrovská suma), pokud mu to jen filozof dovolí. Společnost se prý o něho zajímá natolik, že o jeho hospodyně La Vasseurové, která je přece pouhou nevzdělanou ženštinou, se mluví víc než o monacké princezně nebo hraběnce Egmontové. „His very dog, who is no better than a coly,“ dodává ještě Hume, „has a name and reputation in the world.“ Počátkem ledna 1766

odjíždí Rousseau do Anglie. Tam, v naprosté cizině, ho stále silněji přepadá stihomam, dříve latentní a teď, po dlouhém vyhnanství, už akutní. Jeho nálady kolísají mezi skleslostí a exaltovaností. Jistý J. Cradock píše ve svých *Literary and Miscellaneous Memoirs* vydaných v roce 1828 v Londýně, že Rousseau se nad tragédií, kterou dávali ten večer v divadle a na niž ho pozval Garrick, usedavě rozplakal, přestože anglicky téměř nerozuměl, a během následující veselohry byl doslova bez sebe smíchy, „and that Mr. Garrick had to hold the skirt of his caftan to prevent his falling out of the box“. Hume sám měl možnost tyto prudké proměny nálad pozorovat, když za ním jednou Rousseau přišel s různými podezřeními a hodinu beze slova a zachmuřeně přecházel po jeho pokoji, aby si mu pak zničehonic sedl na klín, zlíbal mu tváře a v pláči ho ujišťoval o svém věčném přátelství a vděčnosti. Netrvalo ovšem dlouho a Rousseau začal i v Humovi spatřovat jednoho z nejpotměšilejších intrikánů, jemuž jde prý jen o to, aby ho připravil o peníze na živobytí a o čest. Mlčenlivé pohledy, které ještě v *Nouvelle Héloïse* svědčí o harmonii duší, mu teď připadají jako hrozba. Ve světě plném nepřátelství, vlastním strachem stále víc vtahován do interpretačních hlavolamů, je mu sebemenší nesrovnalost, již objeví v chování svého protějšku, příznakem, že se i on účastní komplotu, který proti němu osnují. „Žít ve světě, kde ho pronásledují,“ píše Jean Starobinski, „znamená pro Jeana-Jacquese cítit se lapen v síti do sebe zapadajících příznaků.“ Mezitím se stavy úzkosti poněkud zklidní. Ve Woottonu v hrabství Derbyshire, kde Rousseau našel útočiště ve venkovském domě staršího noblesního muže Richarda Davenporta, jehož poznal v jedné londýnské společnosti,

prožil určité období klidu, vydával se opět botanizovat a napsal jedny z nejkrásnějších stránek svých *Vyznání*. I tady se ovšem záhy obrátilo všechno k horšímu, v neposlední řadě i proto, že Davenport nebyval v domě přítomen a nemohl tudíž do nastalých nedorozumění smířlivě zasahovat. Thérèse se rozvádala se služebnictvem, jež si nechťelo nechat poroučet od nějaké přivandrovalé Francouzky, a na jaře spory vyvrcholily, když Davenportova hospodyně předložila hostům polévku posypanou popelem a struskou. Rousseau byl stále víc přesvědčen, že cokoli ve svém životě podnikne a změní, vyvolává bez jeho přičinění další sled událostí, jež se vymykají jeho kontrole a činí z něho zajatce jeho nepřátel, kteří proti němu všude agitují. Když počátkem května 1767 Wootton opouští, aby se vrátil do Francie, píše ze Spaldingu v hrabství Lincolnshire, Bohem opuštěné končiny uprostřed nekonečných řepných a zelných polí, lordu kancléři Camdenovi s žádostí, aby mu poskytl ochranu a on mohl bezpečně a bez zdržování dorazit do Doveru. Po návratu do Francie žije tři roky s Thérèse, často pod falešným jménem, na odlehlých šlechtických sídlech jako na zámku Trye v Normandii nebo v malých obcích Bourgoin či Monquin daleko na jihu země, stále bez právního ukotvení. Když roku 1770 obdrží za podmínky, že nebude nic zveřejňovat k politickým nebo náboženským otázkám, povolení usadit se natrvalo v hlavním městě a pokusí se živit kopírováním not, nelze už patologické představy, jež ho obklopují, rozehnat. „Grimasy dětí,“ píše Starobinski, „ceny hrachu v tržnici, malé občůdky v rue Plâtrière, to všechno mu bylo zvěstováním spiknutí.“ Přesto přese všechno se mu ještě podaří uskutečnit jednu věc: dokončí *Vyznání* a předčítá je v různých

comant a la douleur encore faut-il
 que elle volonté de ... toujours ...
 ce ... la ...
 av va che ...
 toute la morale de la résistance ...
 et l'acte ...
 par les ...
 que ...
 par ...
 que ...
 la ...
 couronna ...

salonech na sezeních, která někdy trvají i sedmnáct hodin (!)
 a svým způsobem anticipují přání Franze Kafky, aby směl
 bez přerušení přečíst publiku odsouzenému k poslechu úpl-
 nou *Éducation sentimentale*. Následovalo pár dalších spisů
 o botanice a o polské vládě a takzvané *Dialogues*, v nichž
 Rousseau vystupuje jako soudce Jeana-Jacquese. V posledních
 dvou letech si dělá při procházkách poznámky na hrací karty
 k *Réveries d'un promeneur solitaire*, které dokončí v dubnu
 1780. Poté opouští Paříž a nastěhuje se v Ermenonville do
 malého domku v parku, který mu dal k dispozici markýz de



Girardin. Prožije tam ještě pět jarních týdnů. S východem slunce vstává, prochází se o holi okolní krajinou, sbírá květiny a listí a občas si vyjede i kousek na jezero. 2. července – je mu šestašedesát – se vrátí z jedné ze svých procházek s hroznými bolestmi hlavy. Thérèse mu pomůže do křesla. Stížen mrtvicí se z něj krátce nato sesune na zem, ještě se trochu svíjí, a zemře. O dva dny později je v Ermenonville pohřben na ostrůvku topolů. V následujících letech promění markýz své panství v *parc du souvenir*. Nechá postavit antický náhrobek, je dostavěn švýcarský domek, chrám filozofie a oltář zasvěcený snění. Dokonce i o chýši, před níž Rousseau často vysedával a hleděl do tiché krajiny, je pečováno. Z parku je teď poutní místo a nejedna dáma klesne u ostrovního



náhrobku na kolena a přitiskne hrud' k chladnému kameni, pod nímž spočívají Rousseauovy kosti, než jsou 9. října 1794 převezeny do Pantheonu. V ten památný den hrála skupina hudebníků úryvky z opery *Le Devin du Village*, z hrobu byla vyzdvižena třikrát olovem vyložená a dalším olověným

pláštěm obložená dubová rakev a převezena ve velikém *cortège* do Paříže. Všude po vesnicích stáli lidé a volali: „Vive la République! Vive la mémoire de Jean-Jacques Rousseau!“ Večer 10. října dorazil vlak do Tuilerií, kde na něj čekalo obrovské množství lidí s planoucími pochodněmi. Rakev zakrytá dřevěným rámem pomalovaným symboly revoluce byla položena na máry, jež stály v půlkruhu smutečních vrb. Hlavní slavnost se konala až na druhý den ráno, když se smuteční průvod opět vydal na cestu do Pantheonu pod vedením kapitána námořnictva Spojených států, jenž nesl prapor s pruhy a hvězdami a kterého doprovázeli další dva nosiči standard s trikolórou a vlajkou ženevské republiky.



Nad čím se rmoutím, nevím

Malá vzpomínka na Mörikeho

Když přišel Eduard Mörike roku 1822 do církevního ústavu v Tübingenu, doba se už proměnila. Císař, který v Evropě převrátil všechno na hlavu, zemřel před rokem víceméně bídnou smrtí na skalnatém ostrově uprostřed pouště jižního Atlantiku, a dávno zmizel z historického jeviště i jeho předjezdec s červenou frygickou čapkou. Požár revoluce teď slouží jen k postrašení dětí. Jejich zděšenýma očima ho vidíme ještě jednou planout za oknem, vidíme, jak proráží bránu, jak plameny vyrážejí z krovu a celý náš dům se hroutí v troskách. Na konci téhle děsivé vzpomínky se ale říká, že už je to všechno hrozně dávno a žhář už nežije:

Za čas čapku, kostlivce
našel jeden mlynář v sklepe,
sedí si tam na herce,
herce z kostí, velkolepě.
Ohnivče, zde po márnici
jedeš chladný, že až strach!
Huš! a je z něho prach!
V míru spi,

v míru spi
dole pod mlýnicí!⁹

Pokud se hrůzy revoluce pro mladého Mörikeho odehrály už v legendárním předminulém čase, byla poslední dějství napoleonské éry, bitvy u Lipska a Waterloo, o nichž musel jako dítě hodně slyšet, dozajista součástí jeho vlastní vzpomínky, a k rašícímu sebevědomí jeho ročníku patřila i naděje na svrchovanost národa, jež měla následovat po osvobození z francouzské nadvlády. Bouřlivák Waiblinger, jehož Mörike poznal roku 1821 a který ještě dlouho pokračoval v revolučním psaní, je toho nejlepším svědectvím. Přes obtížné poměry, které panovaly už téměř jedno desetiletí ve státech Svaté aliance, ještě sen o národním povstání neskončil. Jasně linie z roku 1812 už byly samozřejmě dávno zahlazeny. Představy o budoucnosti byly stále zmatenější a i v hlavách žáků tübingenského ústavu se převrátily v arciněmeckou směs revolučního patriotismu a měšťanské obezřetnosti, romantické vize a podvojného účetnictví, politické horlivosti a poetického blouznění, v níž už nebylo téměř možné rozeznat progresivní element od reakce. „Na jedné straně planuli pro Byrona, Waiblingera a Wilhelma Müllera ... a pro osvobozovací boj Helénů proti tureckému útlaku, na druhé straně hledali ... štěstí v zákoutí,“ píše Holthusen v Mörikově monografii a v té souvislosti připomíná i známou kresbu tuší od Rudolfa Lohbauera, která ho ukazuje s přáteli „u pohárů a s dýmkami v jedné tübingenské zahradní besídce, kterou si zřídil jako buen retiro“. Na tomto

9 Z básně Eduarda Mörikeho *Obňový jezdec*, přel. Ivan Slavík – pozn. překl.

obrázku, z něž je jasně cítit proměnlivou náladu tehdejších let kolísající mezi chutí vyrazit a stáhnout se, vidíme ve svitu lampy shromáždění pěti mladých mužů v podivuhodném ustrojení, jež tenkrát přišlo do módy jako rebelské gesto proti



vrchnosti: napůl staroněmecké, napůl novodobě troufalé, u krku rozhalené košile s širokými rukávy, renesanční barety a další extravagantní čapky, licousy, rozčuchané účesy a ony zvláštní malé niklové brýle, jež jsou zřejmě od té doby hlavním znakem konspirativní inteligence. Nelze bez dalšího říct, zda tenhle tajnosnubný styl, který byl tehdy v módě, skutečně představoval bojovný liberalismus, nebo zda šlo jen o tyátr s převleky, ale asi se nezmýlíme, budeme-li předpokládat, že revoluční impuls osvobozovacích válek začínal od roku 1820 v tabákovém kouři a pивní náladě. Téměř po celé 19. století nahrazovalo parlament v Německu setkání štamgastů

v hospodě. Možná proto už zaznívají ani ne osmnáctiletému Möríkemu v chvalořečení domnělé avantgardy na Kotzebueho vraha Sanda falešné tóny. Jistěže se on sám přiklání víc než většina druhých k rezignaci. Právě v tom je typickým představitelem generace, již se duch heroické doby dotkl jen zlehka a která se chystá vplout do bezvětrí biedermeieru, v němž je soukromý měšťanský život důležitější než veřejnost a zahradní plot platí jako hranice důvěrně známého světa, jenž sám sebe vnímá jako univerzum.

Klid interiéru a rozšíření pokojného domácího prostředí na okolní krajinu je v malířství biedermeieru jeden z neustále se vracejících motivů. Spoře zařízený pokoj, světle nazelenalé stěny, čistě vydrhnuté podlahy ze smrkového dřeva, děti při stolní hře v kuželky, papoušek nebo žako v kleci, mladá žena u okna, venku v přístavu plachetnice či v dálce, na druhé straně živého plotu a polí, výběžky vídeňského lesa, domestikovaná příroda. Na pohledu na Salcburk, který namaloval roku 1817 Julius Schoppe, je v popředí vidět na lavičce s krásným výhledem menší mužský spolek: umělce a jeho druhy, kteří jsou stejně jako Lohbauerovi tübingenští přátelé podle oblečení snadno rozpoznatelní jakožto přívrženci národního pokroku. Co by se ještě mělo na tomhle báječně laděném prospektu měnit? Olemovaný zeleným větvoším a se zářivou klenbou oblohy je bezchybným obrazem dokonalosti. Lehký stín pod vyhlídkovou terasou leží na poli připomínajícím anglický trávník, kde jdou dvě drobné postavy po cestě k zámku Aigen, rovina za nimi září ve slunečním světle, oblé koruny stromků vroubí dlouhou alej, pod hradem se světle třpytí věže a domy města obklopeného v širokém oblohu modrými horami. Podobně se u Möríkého jeví Alpy

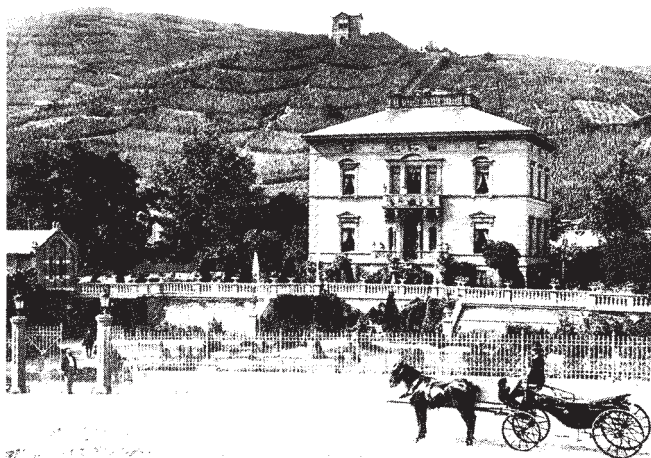
z bempflingského návrší jako podivuhodně skleněně modré stěny, za nimiž, „jak mu říkali v dětství, leží visuté zahrady královny ze Sáby“.¹⁰ Pokud se člověk zahledí delší dobu do tohoto orbisu pictus, mohl by si myslet, že tu někdo zastavil hodinový stroj a řekl: tak to teď zůstane navždy. Představa světa biedermeieru je dokonalé miniaturní aranžmá pod skleněným poklopem. Všechno pod ním zadržuje dech. Otočíme-li jej, začne lehce sněžit. Pak nastane hned zase jaro a léto. Lepší řád si ani nelze představit. A přece existuje na obou stranách tohoto zdánlivě věčného míru strach před chaosem stále rychleji uhánějícího času. Když začíná mladý Mörike psát, má za sebou převratné události přelomu století, zatímco na obzoru už zvolna vystupuje děs industrializace, turbulence vyvolané akumulací kapitálu a manévry směřující k centralizaci nového tuhého státního násilí. Švábský kvietismus, jemuž se Mörike upsal, je jako celé biedermeierovské umění jen snahou stavět se mrtvým, neboť nás čeká nedobry konec. Tehdejší každodenní život byl ve skutečnosti mnohem méně bezpečný, než jak nám může z dnešního závistivého úhlu pohledu na biedermeierovskou idylu připadat. Všude v rodinných příbězích takového Grillparzera, Lenaua a Stiftera se rozevírají šeredné propasti strachu před bankrotem, ztrátou důvěryhodnosti a znevážením. Jsou děti, které se jdou utopit do Dunaje, mniši sedí ve vězení nebo v blázinci, páchají se sebevraždy a hrozí syfilida. Mörike, který neměl jako farář nikdy daleko k úpadku, věděl nejpozději od třinácti let, kdy mu zemřel na následky infarktu otec, jak obtížný je život v měšťanských

10 Z pohádky Eduarda Mörikeho *Stuttgartský Křížalníček* (Odeon 1975; *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*, 1852) – pozn. překl.

kruzích. Jeho hypochondrie, jeho vrtochy, jimiž neustále trpěl, vlašnost a nuda, o níž tak často mluví, neujasněná deprese, stavy ochromení, náhlá selhání sil, závratě, bolesti hlavy, hrůza z nejistoty, již opakovaně pociťuje, to všechno jsou symptomy nejen jeho melancholického stavu mysli, ale i duševní následky života ve společnosti utvářené v rostoucí míře pracovním étosem a soutěživostí. Někdy je to s ním tak zlé, že chodí „jako vyplašená koroptev“ nebo „malý blbeček, kterého všechno rozpláče“. V žádosti o propuštění, kterou předloží roku 1843 králi Vilému I. Pruskému, popisuje, jak se mu při jeho posledním provádění křtu, když předtím musel už během dopoledního kázání žádat o pomoc vedle stojícího duchovního, udělalo najednou tak zle, „že přítomní věřící i on každou chvíli čekali, že se zhroutí“. Mörikeho mdloby v neposlední řadě souvisejí s mocí, která se v Německu konsoliduje. Je pro něho proto stále těžší vyhovět požadavkům svého úřadu nebo obstát před národem jako básník. Stále víc se v průběhu života vyhýbá nárokům umělecké produkce, stále přezkoumává svůj román, překládá, píše humoristické texty a přešel příležitostných básní: gravírované na květináč z Lorchu pro Wolffovu ženu, Constanzi Hartlaubové k famóznímu schönthalerskému receptu na okurky, u příležitosti pozvání ke slavnostnímu otevření stuttgartské Haly písní a mnoho podobných; často se přitom nejspíš obává, že se mu přetrhne nit a on možná brzo bude sedět na posteli jako jeho otec po infarktu, bude s perem v roztržené ruce hledat správný výraz a nebude schopen ho najít.

Mörike, sužován pocity vnitřní paniky a v hmotné tísní, již musel od začátku a během své více než třicetileté existence penzionovaného duchovního pastýře snášet, nikdy

svou domovinu, pokud vím, neopustil, až na dvě cesty k Bodamskému jezeru a výpravu do bavorského zahraničí. Ludwigsburg, Urach, Tübingen, Pflummern, Plattenhardt, Ochsenwang, Cleversulzbach, Schwäbisch Hall, Nürtingen, Stuttgart a Fellbach byla jeho zastavení v době železniční horečky, spekulací s akcemi, dobrodružných úvěrových obchodů a všeobecného expanzionismu. Tichá provincie *biedermeieru* se podobala zbožnému přání obrácenému proti vývoji, pomalovanému paravánu chránícím před světem, který se z nehlubší podstaty měnil a otevíral do všech stran. Pouze jednou, jako mladý člověk, zamířil Mörike daleko za hranice württemberského království, když si vybájl fantazii *Orplid* z jižních moří, předurčenou vlastně k operní látce. Inspirací mu nebyla ani tak idea ušlechtilého divocha upadající už tehdy v zapomnění, jako spíš éra, již Mörike bezmála ještě zažil a během níž byly v novém hlavním říšském městě zakládány zahrádkářské kolonie jako Radostná svornost, Východní Polabí, Alpská země a Búrská farma, které vděčily za své názvy nejen tehdejší vlasti rozprostírající se od Adize až k Beltu, ale i kolonialistické naději na německou Afriku a německé Tahiti. Zatímco Mörike psal v Cleversulzbachu nebo Schwäbisch Hallu, poměry a dimenze se začaly znenadání měnit. Texaský konzul si ve Stuttgartu postavil vilu ve vinicích, württemberské království se stalo anachronismem, bylo třeba naučit se myslet ve velkém, a práce *en miniature* byla opouštěna ve prospěch monumentality, která se desetiletí od desetiletí prosazovala stále bezohledněji. Ani Mörikeho umělecké působení nezůstalo tímto vývojem nedotčeno. *Malíř Nolten* je pokus ve velkém formátu, kde se na několika stech stranách odvíjí neuvěřitelně složitý příběh.



Mladý umělec, jak píše v úvodu Birgit Mayerová, „se přes svého bývalého sluhu Wispela seznámí s úspěšným malířem Tillsenem, který mu pomáhá v kariéře. Díky Tillsenovi získá Nolten přístup do společnosti hraběte Zerlina, a když se cítí zrazen – domnělou – nevěrou své snoubenky Agnes, zamiluje se do Zerlinovy sestry Constanze. Od té chvíle je všechno v rukou osudu. První pleticha cikánské dívky Elisabeth sice vztah k Agnes naruší, ale díky zásahu přítele, herce Larkense, který zřejmě intrikuje v Noltenově jménu, se může poměr obnovit. Když Constanze v negativním vyvrcholení románu objeví pravý stav věcí, od Noltena se odvrátí. Lyrika, stínohra a idylické zpomalování tvoří kolísavý protipól hrozivého vyústění, ale nemohou jej zadržet. V dalším průběhu se všechny osoby zapletou do stále tajemnějších a tragičtějších vzájemných závislostí, jež nikdo z nich nakonec nepřezijí.“ Už jen z tohoto velmi stručného líčení, jež skoro neumožňuje učinit si jakoukoli představu o zde nakupených citových

a společenských komplikací, lze vyčíst, že Mörike se v projektu přetříženém epizodami, vedlejšími ději, postavami a mezihrami nejrůznějšího druhu úplně ztratil. Objeví-li jeho myopické oči v nepatrných věcech často netušenou krásu, zakalí se jejich pohled, jen co padnou na následující panoráma, a osudové proměny, jež si pro své postavy vymýšlí, se rozplynou v melodramatu. „Hodiny právě odbily jedenáct. V Zerlinově domě všechno utichlo, jen v ložnici hraběnky je ještě světlo. Constanze v bílém nočním oděvu, sedíc sama před stolkem u postele, se zaměstnává rozplétáním svých krásných vlasů, odkládáním náušnic a šňůry perel, jež jejímu krku vždy tak půvabně slušely. V zamyšlení hravě pozdvihla na malíčku šňůru proti světlu, a pokud správně z jejího čela odečítáme, na koho v přítomné chvíli myslí, je to Theobald... Plna neklidu vstala, neklidně přistoupila k oknu a nechala nádherně osvětlenou oblohu s celou její předtuchou, s celou její vznešeností působit na svou duši. Láska k tomu muži, od jejích prvních nepozorovatelných podnětů až k omračujícímu stavu plného vědomí, od chvíle, kdy se její cit změnil v touhu, k žádosti, až k vrcholu nejmocnější vášně – vše jí znovu proběhlo myslí a ničemu z toho nerozuměla.“ Hned v návaznosti na tuhle poněkud pochybnou pasáž přijde řeč na Noltenův „neodolatelný žár“, na „syť a sladký kvas“ lásky, který hraběnce ve scéně v jeskyni, již si připomíná, „úplně omámil smysly“, na „mateřský klín výsostného osudu“, na „horoucí díky“ a „nejvroucnější prosby“. Vášnivá prudkost spříznění volbou, jež mohla Mörikemu tanout na mysl, mu bezděky sklouzla až blízko ke kolportážnímu románu z vyšších kruhů, a mezi dekoracemi parků a zahrad, které na své narativní scéně postavil, se švábský farář, jenž

do tohoto šlechtického prostředí bohužel vůbec nezapadá, toulá trochu rozmrzele a bezcílně jako ubohý Schubert v *Rosamundě* či v *Domě u tří děvčátek*. Podobně jako Mörikemu se ani Schubertovi nezdařily jeho divadelní a operní plány, od nichž si sliboval rychlý úspěch a alespoň přechodné vysvobození z finanční závislosti na přátelích, a stejně jako v různých lyrických pasážích u Mörikeho nalezneme i u Schuberta geniální gesta spíš v drobných obrazech jeho komorní hudby, například na začátku druhé věty poslední klavírní sonáty nebo v písni *Milá barva z Krásné mlynářky*, v oněch pravých *moments musicaux*, kde začíná chromatika opalizovat v disonanci, kde netušená změna tóniny, abychom nepoužili výrazu falešná, vyvolá náhlou ztrátu vší naděje či proměnění smutek v úřechu. Schuberta vidíme většinou kočovat s moravskými vesnickými muzikanty. Mezi nimi se cítí líp, než když se musí mořit s velkým uměním, jež po něm žádá měšťanská kultura. Ostatně existuje Mörikeho obraz,



na němž vypadá bezmála jako vídeňští muzikanti. Oba pracovali současně, jeden s výhledem na švábský jabloňový sad, druhý v Himmelpfortgrundu na kompozici, která ve zlomku napůl už zaváté melodie předstírá onen autentický lidový tón, který jako takový nikdy neexistoval.

Takhle i já – už část
dálky a loučení,
se nořím v tesknou slast
té noci poslední.

Tvé oko, obrázek
jak tuňka modravá,
tvůj dech, tvůj polibek,
tvůj šepot zůstává.

Vychází slunce; – sen
je ve chvíli ten tam.
Přeprškou pokropen,
na tváři kapky mám.¹¹

Omyl, jehož se my posluchači vždy dopouštíme, tkví v předpokladu, že v těchto melodických zázracích vycházejí jazyk a hudba z přirozených zděděných vloh, ačkoli ve skutečnosti jsou zcela umělé. Co je k takovým zázrakům třeba, je dodnes do značné míry neprobádaným tajemstvím. Bezpochyby vzácná řemeslná zručnost, umožňující provádět nepatrné

11 úryvek z básně Eduarda Mörikeho *Ráno ve voze*, přel. Ivan Slavík – pozn. překl.

adjustace a korektury; kromě toho podle mě velmi dlouhá paměť a možná i jistý nedostatek štěstí v lásce, jaký byl zdá se přiřknut osudem právě těm, kteří nám po sobě zanechali pár nejkrásnějších řádek, jako právě Mörike, Schubert, ale i Stifter, Keller či Walser.

Není samo sebou, že celým Mörikeho dílem prochází tulačka nebo peregrina, u níž si mladý básník svého času netroufal zůstat a nechal ji „mlčky“ odejít, „dál do šedivého světa“, jak kajícíně přiznává. Za zradu v lásce, vynucenou ohledy na pravidla měšťanské společnosti, o něž v cyklu *Peregrina* a jeho stále tu a tam doznívající ozvěně jde, je pak Mörike potrestán tím, že zůstává celý život obklopen matkou, sestrou, přítelkyní, ženou a dcerami, tedy uvězněn v ženské domácnosti, jež není ničím jiným než zlou traves-tií matriarchálního řádu, po níž v podstatě všichni muži touží. O to, zdá se mi, jde v příběhu o krásné Lau, vodní žínce s dlouhými splývavými vlasy, vypovězené k ulmskému prameni Blautopf a zdomácnělé v deltě Dunaje, jejíž tělo se zcela podobá přirozené ženě „až na to, že má mezi prsty blány, bělostné a něžnější než listy vlčího máku“. Pohádka prostoupená zvláštními, téměř surreálními dialektálními výrazy jako *Schachzamel* pro šachovnici, *Bartzefant* pro sluhu, *Lichtkarz* pro světlici k prástkám, *Habergeis* pro kozlího démona a *Alfanz* pro taškáře či šaška má jako matriarchální postavu obézní hospodyni Bethu Seysolffinovou z jeptišského dvorce v modré dolině, která se „obzvlášť u chudých cestujících tovaryšů osvědčila jako pravá matička“. V její zahradě visí „na podzim velké žluté dýně na svahu až dolů k vodě“. Hned vedle stojí mnišský klášter, kde jsou spolu pohromadě muži. Občas se stává, že opat se jde projít a dívá

se, není-li hospodyně právě na zahradě. Jednou ji takhle najde, jak se koupe v modré vodě jezírka a pozdraví ji polibkem „tak mocným, až se to odrazí od kostelní věže“, ozvěna pro- létne refektoriem, koňskou maštálí, rybárnou a prádelnou a poletuje sem a tam od kbelíku k vědru. Zjevně se tu dostali svůj k svému. Rozhodně je snadné si představit, co takové Möríkem popsané velké vyzvánění vyvolalo, přestože on sám se tomu hlavnímu způsobně vyhýbá a jen říká, že opat se v úleku z vyvolaného rámusu rychle odkolébal domů. Pohádkové blaho, jehož se těm dvěma otlým šťastlivcům u ulmského břehu dostalo, svědčí o dávných časech, kdy muži a ženy k sobě ještě nebyli připoutáni v páru a zjevovali se jen občas na nebesích druhého pohlaví, tak trochu jako měsíc, který taky není pořád vidět.

Příběh o krásné Lau je jak známo jen vloženou histor- kou do většího příběhu o stuttgartském ševcovském tovaryši, který se jednoho dne vydá z rodného města na vandr, „ze všeho nejdřív“, jak tam stojí, „až do Ulmu“. Jde v něm o to, že Seppe zamění dva páry bot, které dostal od skřítko a z nichž jeden je, jak nám vypravěč prozrazuje, „chráněn a požehnán pro dívku“, takže Seppe má po celou svou pouť problémy s chůzí. Teprve když se vrátí z vandru do Stutt- gartu, dostanou se zaměněné botky jakoby samy od sebe k nohám, jimž patří, jeden šťastný pár na ty jeho a druhý na nohy dívky Vrone, což má za následek, že obě švábské, skřítkem protežované děti jsou o masopustu schopné pro- vádět bez jakékoli průpravy nad hlavami stuttgartského zástupu artistické kousky tak smělé, „jako by s provazem zacházely odmalička“. Jejich artistika, zpravuje nás vypravěč, „byla... jako půvabná tkanina, již tkali spolu s hudbou“.

„Seppe,“ pokračuje příběh, „se při tanci už nedíval na uzounkou pěšinku pod sebou, ani na lidi, jen na svou dívku... (a) když se uprostřed setkali, vzal ji za ruce, chvíli spolu zůstali klidně stát a dívali se jeden druhému vlídně do tváře; taky bylo vidět, že s Vrone tajně vyměnil slovíčko. Pak ji Seppe najednou přeskočil a oba, jeden k druhému zády, se tanečním krokem rozešli každý na svou stranu. U křížové podpory se Seppe zastavil, mávl čapkou a z celého srdce zvolal: ‚Ať žijí milostiví páni!‘ – Nato zvolalo celé náměstí Vivat, třikrát, a to každému z nich zvlášť. Mezitím přeběhl Seppe uprostřed volání a srocení za cinkotu zvonců a zvuků bubnů a trumpet k Vrone, která stála u druhé vidlice, pevně ji objal a před celým světem políbil.“ V téhle drobné erotické fantazii o tanci dvou bytostí oprostivších se od zemské přitažlivosti nad propastí, v níž se krčí ostatní společnost, si autor, jemuž se vyhnulo štěstí v lásce, poměrně pozdě v životě ještě jednou představuje, jak mohlo všechno proběhnout jinak, kdyby svého času utekl (podle všech pramenů) s nebyvale krásnou a tajuplnou tulačkou Marií Meyerovou a věnoval se jinému kejklířskému řemeslu než psaní, té tak trochu provizorní neřesti, jíž se ten, kdo s ní jednou začal, většinou už nezbaví. A tak vidíme Mörikeho, jak sedí jednoho horkého dne na vrcholu léta s tchyní a tchánem v zahradě, jako jediný s knihou v ruce a nespokojen s rolí básníka, z níž nemůže tak snadno vystoupit jako z úřadu faráře. Stejně jako do onoho dne se dál musí mořit se svým románem a dalšími literárními věcmi. Ale práce se mu už léta nedaří. Malíř Friedrich Pecht v jedné vzpomínce z té doby vypráví, že nejednou pozoroval, jak si Mörike to, co mu právě táhlo hlavou, zapisoval na zvláštní

papírky a lístky, které pak ale zase „roztrhal na kousky
a zastrčil do kapsy županu“.



Smrt přichází, čas uplyvá

Poznámky ke Gottfriedu Kellerovi

V žádném literárním díle 19. století nevycházejí vývojové linie, které ještě i dnes určují náš život, tak zřetelně najevo jako v díle Gottfrieda Kellera. Když začal v předbřeznové době psát, vyháněla naděje na novou společenskou smlouvu krásné květy, vláda lidu stále čekala na své uskutečnění a všechno mohlo být jinak, než jak to nakonec dopadlo. Jistěže republikanismu už tehdy tak trochu scházel heroický rys a mnohde se mezi svobodomyšlnými duchy šířily spolky a kocourkovština, po nichž Nestroyův vtip neškodně sklouzával. Kolorovaná karikatura, na níž Johannes Ruff zachytil roku 1845 počestně nastoupivší oddíl dobrovolníků, je vším možným, jen ne dokumentem politického radikalismu. Jen dva z těchto spolehlivých mužů na portrétu mají zbraň, pravděpodobně aby si dodali odvahu, jeden drží v ruce láhev kořalky, vlajkonoš připomínající myš má v podpaží svazek seznamů a na vlajce je jako leitmotiv celého hnutí vyšit džbáněk zpěněného piva. Mužík s bubnem uprostřed je samotný básník, vypadá jako podivně civilní tambor s cylindrem na hlavě. Vůbec je scéna až nápadně civilní a upjatá. Jen stěží si lze představit, že těchhle pět hrdinů právě vyrazí na barikády. Na levém horním okraji je jistě ne jen tak pro nic za nic napsáno ‚Vpravo v bok, pochodem vchod!‘. Komedialnost tohoto výstupu jako by už předznamenávala



nezdar revoluce. Když Keller seděl v Berlíně roku 1850 nad první verzí *Zeleného Jindřicha*, nebyly už v Prusku pokrok a svobodomyšlnost dávno na programu dne. Střední třída své politické aspirace pohřbila, soustředila se výhradně na obchodní zájmy a v době volna se dokázala nadchnout na nejvyšším bojem za svobodu jiných národů. Švýcarsko mohlo přece jen z téhle severoněmecké pozice vypadat, jak napsal Adolf Muschg, jako „opevněné útočiště evropského pokroku“ a jako „domov všude jinde zrazené a do exilu zahnané demokracie“. „Tady,“ píše Muschg, „navázal na březem konstituční květen, zde se dokázal ekonomický a politický liberalismus přeměnit ve státoprvnou sílu.“ Když se Keller v polovině padesátých let vrátil do Curychu a mohl si zblízka prohlédnout tamní příkladnou obec, nemohl si pomoci a přestože se bez výhrad se zásadami suverenity lidu identifikoval, musel občas zapochybovat o způsobu, jakým se věci i ve státě zaručujícím osobní a politické svobody ubírají.

Z vynikajících spisovatelů německého 19. století je Keller vedle mladého Büchnera možná jediný, kdo o politických ideálech a politickém pragmatismu něco věděl a jemuž proto záhy došlo, že zjištění a obecná prospěšnost se stále víc rozcházejí a že nově se utvářející třída námezdních dělníků je z nedávno vydobytých občanských svobod a práv de facto vyloučena, že se ze jména republiky, jak stojí v *Martinu Salanderovi*, stane kámen předkládaný lidu jako chleba a že i střední vrstvy byly nuceny přistoupit na špatný obchod a politicky znaveny vyhandlovaly v téhle fázi neregulovaného kapitalismu stále přítomné obavy o zachování existence. Historii vývoje měšťanstva od pohádkových a bojovných počátků přes éru osvícení, filantropie a sebevědomého citizeny až k měšťanovi dbalému v první řadě o udržení vlastního majetku shrnul Keller takřkajíc synopticky ve známé pasáži, v níž krejčí Wenzel Strapinski prochází uličkami Goldachu a pln údivu pročítá jména domů. Názvy nejstarších z nich zní U Poutníkovy hole, U Rajského ptáka, U Vodní žínky, U Granátového jablka, U Jednorozce, U Železné přílby, U Zbroje, U Kuše, U Modrého štítu a U Švýcarského kordu. Potom přijdou krásnými zlatými písmeny vyvedené Svornost, Poctivost, Láska, Naděje, Právo či Blaho země a na nových vilách továrníků a bankéřů objeví fantastická označení z alba poezie jako Růžové údolí, Fialková hora či Zahrada mládí nebo i takové jako Jindřišcino údolí či Vilemínin hrad, z nichž může usuzovat na solidní manželské věno. Velmi nezvykle se cítí krejčí s rozpíchanými prsty v tomhle městečku, které vypravěč popsal jako jakousi mravoučnou Utopii, v níž lze proces materializace našich lepších idejí prostě vyčíst ze zdí a dveřních rámců imobilíí.

Odvrácenou stranou blahobytu slibujícího štěstí a požitky, jak Wenzel Strapinski ví, když stojí v Křížové ulici a dívá se na zlaté špice věží lákavě se blýskající za vrcholky stromů, je svoboda, o níž snadno přijdeme, ale i práce, odříkání, chudoba a temnota. Taková a podobná strašidla obcházejí u Kellera všude. Po otcově smrti poznal zblízka nedostatek a retrospektivně mu bylo matčino hospodaření symbolem radikálně omezené existence. „V den mého odjezdu před více než třemi roky,“ píše zelený Jindřich, „matka okamžitě změnila svůj způsob hospodaření a proměnila ho v umění žít z ničeho. Objevila velmi svérázný pokrm, jakousi černou polévku, kterou vařila rok co rok každý den vždy v poledne na ohničku, jenž taky hořel takříkajíc z ničeho a pod nímž muselo jedno dřívko vydržet věčně. V pracovní dny neprostírala, protože jedla sama, ne pro tu námahu, ale že si chtěla ušetřit praní, a misku pokládala na prostou slaměnou rohožku, která zůstávala stále čistá, a když nořila svou ohlazenou třičtvrtinovou lžící do polévky, dovolávala se svědomitě milého Boha, prosíc pro všechny o chléb vezdejší, především však pro svého syna.“ Umění vyjít s ničím, jež tu Keller popisuje, hraničí téměř se svatostí a legendou. Přesto neodporuje, jak naznačuje jemný ironický tón, v té době všeovládajícím zásadám rozmnožování kapitálu, nýbrž je přímo jeho demonstrací, i když na nejskrovnější úrovni. Kellerova kritika hospodářství *laissez-faire* vycházela z poznání, že odříkáním uspořené majetek se následující generaci předává jako dluh, přesahuje však daleko osobní pocit křivdy a směřuje ke stále většímu nebezpečí všeobšíhlé korupce spojené s rychlým nárůstem obíhajících peněz. Městský člověk obhospodařující zemědělskou půdu opouští svůj

dědičný majetek a strádá ve městě, kde zuří spekulace s půdou a na burze, jak se lze dočíst v *Salanderovi*, hypoteční a podvodné obchody, kde řádí mšice révové a cholera a kde se denně ze spousty chytrých stávají hlupáci a z hlupáků darebáci. Napůl alegorické postavy Weidelichů, Wohlwendů a Schadenmüllerů tu představují celou třídu, jež se potácí mezi kvapně nahrabaným bohatstvím a nenadálým úpadkem a jíž hrozí propad do dosud zcela neznámých forem kriminality. Martin Salander ke konci románu líčí, jak jednou u holiče jakýsi muž při zastříhování vousů prohlásil, že po chodníku před oknem přešli kolem už ne méně než čtyři jeho dobří známí, „z nichž každý má toho času jednoho příbuzného ve vězení. To je přece jen už trochu moc,“ dodal muž, „na jedno stříhání. A přitom neměl ani zdaleka možnost zahlédnout všechny kolemjdoucí, když mu holič každou chvíli obracel tvář za špičku nosu nebo za bradu do strany. Některé taky možná přehlédl nebo nepoznal, protože modrá drátěná mříž hned před oknem mu postavy zastiňovala.“ Tato epizoda nám tak trochu umožňuje si představit, jak podvodné poměry v tehdejšímu Curychu vládly. Občané pohybuující se ve stínu, na něž v posledku naráží, a drátěná mříž jsou dostatečně zlověstným symptomem. Ještě zásadnější jsou pravděpodobně účinky virulentně se proměňujícího kapitalismu na přirozené okolí. Hned na první straně románu o Salanderovi jsme upozorňováni na „ustavičné zastavování půdy“, na to, že bychom marně hledali „stopy dřívějších stinných a zelených cest a pěšin, jež dřív vedly vzhůru mezi loukami a zahradami“. O něco dál v textu zůstal z velkých stromů, jež stávaly na pozemku vedle Salanderova domu, jediný platan. „Kam přišly ty krásné stromy,

kteří stávaly před naším domem a vedle? Nechal je snad vlastník, ten pošetilec, porazit a prodal je?“ ptá se Martin Salander ženy, když se po dlouhé nepřítomnosti vrací domů, a ta mu vysvětluje: „Vzali mu půdu, nebo spíš ho donutili, aby ji převedl na stavební parcely, protože jiní majitelé pozemků prosadili stavbu nepotřebné silnice. Teď ji tedy máme, stinná zeleň je ta tam a půda proměněna v písek a štěrk. Ale není nikoho, kdo by staveniště koupil.“ Nato Salander: „Darebáci, kteří sami sobě ničí prostředí!“ Člověk by si mohl bezmála myslet, že čte včerejší noviny. Není ani v nejmenším Kellera zásluha, že tak záhy rozpoznal mnohdy nenapravitelné škody, jež chorobné bujení kapitálu neodvratně páchá na přírodě, ve společnosti a v citovém životě lidí.

Bedřich Engels byl ve svém spise zveřejněném roku 1884 a pojednávajícím o původu soukromého vlastnictví toho názoru, že přechod od matriarchálně polygamní k patriarchálně monogamní společnosti, k němuž došlo dávno před naší historickou pamětí, kdesi v pravěku zastřeném mýty, byl podmíněn hromaděním osobního majetku, který lze zdědit pouze v monogamním systému po linii původu vylučující jakoukoli pochybnost. Analogicky k téhle v mnohém dodnes zcela srozumitelné tezi postavil Keller kapitalismu šířícímu se ve druhé polovině 19. století jako stepní požár opačný obraz z dřívější doby, kdy se ještě vzájemné vztahy mezi lidmi neřídily penězi. V jedné ze svých vzpomínek z dětství vypráví zelený Jindřich, jak se jako kluk často zdržoval v temné hale zaplněné všemožným harampádím. A jako vždy, když se Keller může poddat své lásce ke starým, opotřebovaným věcem, popisuje i tady nepřekonatelným způsobem, co všechno tam bylo narovnáno na sebe a vedle

sebe, všechny ty věci vyšlé z módy, nepotřebnosti a podivuhodnosti, stoly, postele a náčiní všeho druhu, a jak se ve vyšších regálech, na výstupcích a někdy i na nebezpečně osamocených hřebenech těchto hor veteše našly tu hodiny plné ozdobných kudrlinek, tam voskový anděl v tichém záhrobním rozjímání. Na rozdíl od neustále obíhajícího kapitálu jsou tyhle podřimující věci staženy z oběhu, dávno si odpykaly svůj dřívější zbožní charakter a v jistém smyslu už vešly do věčnosti. Vládkyní a duší téhle říše veteše je otylá žena v letech a staromódním ošacení, jež vysedává stále na stejném místě v ponurém pozadí svého emporia a řídí odtud bez sebemenšího vzruchu šedobílého mužíčka a řadu dalších poddaných zaměstnávajících se jakousi prací v hale. Má vždy sněhobílé, velmi uměle nabírané rukávy košile, jaké už dneska není vidět. Nejen proto má v sobě něco z farářky; i způsob, jakým k jejímu křeslu přicházejí a zase odcházejí mužští příruční a zákazníci, svědčí o tom, že tahle žena zastupuje ve své osobě právo a pořádek. Jako nějakému prokurátoru nebo abatyši jí „lidé nosí nejrozmanitější dary; plody z polí či stromů všech druhů, přinášejí jí mléko, med, hrozny, šunku a klobásy, které tvoří základ jejího dobrého bydlá“. Báječná je pasáž, v níž Keller popisuje, jak paní Margreta, která stěží přečte cokoli vytištěného a nikdy se nenaučila počítat s arabskými čísly, vede na svém velkém stole s pomocí kousku křídly a ne víc než čtyř římských číslic neexistující účetnictví, když zapisuje dlouhé řetězce položek a s pomocí složitých transformací přeměňuje velké sumy malého řádu na malé sumy vyššího řádu. Její systém znaků, líčí vypravěč, by každému druhému připadal jako staropohanské písmo, a skutečně paní Margreta, kterou na křesťanském náboženství

zajímají v první řadě apokryfy a spekulace sektářů, ztělesňuje mnohem dávnější stupeň společenského vývoje než ten, kterého její doba dosud dosáhla. Proto je jí taky pojem kapitálu zcela cizí. Co nahospodaří navíc a nevydá na obživu, se z měšce běžného účtu odebere, vymění za zlato a uloží do truhlice. Aby kapitál na sebe dál pracoval, to jí ani nenapadne. Nevyhne se sice tu a tam půjčce, ale peníze na úrok nepůjčuje. V jejím obchodním sklepení jsme tedy na hony vzdáleni dopadům peněžního trhu na hospodářskou a morální kondici Kellerových krajanů, na něž si tak stěžuje. V tom, jak Keller ve svém portrétu vetešnice Margrety dává přednost výměnnému obchodu před obchodem zaměřeným na zisk, se projevuje celý jeho odpor k uspěchanému vývoji kolem něho. Mimochodem patří ke Kellerovým obzvlášť pěkným rysům, že Židům, jimž křesťanské předsudky vyčítaly po celá staletí objev peněžního obchodu, vyhrazuje v příběhu koncipovaném jako vzpomínka na předkapitalistickou dobu čestné místo. Večer, když se za bleší tržnicí zavřou dveře, se z bytu paní Margrety stává cosi jako vznešenější *hostellerie*, kam mají vedle jí trpěných místních přístup i projíždějící obchodníci, například ti, kteří cestují se zbožím od místa k místu, dosud trochu kočující podomní židovští obchodníci, kteří se poté, co odložili svá těžká břemena a svěřili paní domácí bez jediného slova či zápisu své váčky s penězi, postaví ke sporáku a uvaří si kafe či upečou rybu. Když pak příležitostně přijde mezi přítomnými řeč na přečiny Hebrejců, na únosy dětí a otrávené studně, nebo když třeba začne sama paní Margreta tvrdit, že jednou viděla, jak z Černého medvěda, kde strávil noc, odjel věčný Ahasver, tak si Židé takové děsivé historky vyslechnou, dobromyslně se nad nimi

pousmějí a nenechají si kazit náladu. V tomhle úsměvu Židů nad důvěřivostí a hloupostí neosvíceného křesťanského lidu, jež pro nás Keller uchoval, je obsažena skutečná tolerance, tolerance utlačované, jen z nouze trpěné menšiny vůči těm, kteří si sami určují svůj osud. Myšlenka snášenlivosti, již osvícenská doba propagovala, ale která byla v praxi vždy rozřezována, je pouhým odstínem vědoucí shovívavosti Židů. Ani s řáděním kapitálu nemají Židé u Kellera nic společného. To, co si za svého úmorného putování po vsích vydobydou, nejde hned zase do oběhu, nýbrž ukládá se stranou a stává se, podobně jako poklad střezžený paní Margretou, základem pohádkového majetku. Právě zlato je u Kellera vždy to, co je s velkým úsilím upředeno skoro z ničeho nebo co leží jako odlesk nad krajinou. Falešné zlato je divoce bující, stále znovu reinvestovaný a všechny dobré instinkty kazící kapitál. Keller před jeho vábením záhy varoval a můžeme se jen ptát, co by asi řekl neprůhledným obchodům švýcarských bank necelé dvě generace po své smrti a jak by se díval na zlato obtížené nezměrným utrpením Židů, jež se v podobě mincí vkládalo po druhé světové válce při křtech do kolébky švýcarským dětem.

Příběhy Židů odrážejí u Kellera příběhy národů, mezi nimiž žijí, ještě jiným způsobem. Vinou politických turbulencí a expanze kapitálového trhu, jež zplodily přinejmenším stejné množství ztroskotanců jako zbohatlíků, byl po celé 19. století rostoucí počet Němců a Švýcarů nucen emigrovat a žít v diaspoře. Tak vzdálení svým domovům jako oni byli jen orientální hosté na dvoře vetešnice Margrety. Proto se Němcům ve vystěhovaleckém románě Ferdinanda Kürnberga říká taky Židé Ameriky. Až v cizině jim dochází, co to

znamená být od všeho odříznut a žít v pohrdání. Jestliže po nezdaru revoluce v roce 48 odešlo jen z Badenu 80 000 lidí, svědčí to o tom, že u emigrantů té doby nešlo jen o zoufalé jedince či lidi toužící po dobrodružství. Keller se s touthle sociální problematikou vyrovnal důsledněji a s větší empatií než většina jeho literárních současníků. Zatímco Jindřich Lee sám poznává v cizině nouzi, zemřel doma strýc a jeho děti se už dávno rozptýlily v nepřehledném zástupu po vojenské cestě, po níž za sebou táhly, jak Lee s ironií jemu vlastní poznamenává, svůj dětský vozík podobně jako kdysi Židé na poušti. Mimoto existuje známá scéna, kdy zelený Jindřich stojí ve vyrovnaném šiku na cvičišti a zatímco mu srdce málem vyskočí z hrudi, musí přihlížet tomu, jak kolem táhnou vozy s vystěhovalci a mezi nimi i ta, která sama mu mohla být matkou, sestrou a milenkou. Kapitola nese název *Judith jde také*. Protože následuje po pohřbu Anny, je jasné, že pro pozůstalého tu jde o zážitek smrti. Tehdejší vystěhovalci se skutečně vraceli domů stejně tak málo jako mrtví. Na každého, komu se podařilo dojít v cizině šťastně, jako Martinu Salanderovi v Brazílii, připadala dlouhá řada těch, kteří si na kávovníkových plantážích nikdy nevydělali dost na to, aby mohli nastoupit cestu domů. Ani Salander nezaplatí za svůj úspěch malou cenu. Pomysleme zde i na osamělé švýcarské slečny, z nichž mnohé, jak víme z autobiografických spisů Conrada nebo Nabokova, nemohly najít jiné zaměstnání než jako guvernanky či domácí učitelky v zemích daleko od svého domovského kantonu. Představme si jejich opuštěnost, když za soumraku vyhlížely z okna svého pokojíku kdesi na statku na Ukrajině či v okolí Petrohradu, kde jim ubíhal rok za rokem, a na krátkou chvíli se jim zdálo,

že v oblacích vidí sněhobílý odraz Alp. Například slečna Luise Rieterová, již Keller bezúspěšně nabízel lásku, žila dlouho v Paříži a poté v domě jednoho lékaře v Dublinu. A kolik jiných, včetně Walsеровých sourozenců, to zaválo až bůhvíkam. Samotnému Kellerovi stačila mnichovská a berlínská doba, aby poznal hořkost vyhnanství. Sny zeleného Jindřicha o domově jsou po celou jednu kapitolu i víc plné jak krásy, tak ve stejné míře i obav. Putuje o holi a v dáli, na nekonečně dlouhé silnici, která křížuje jeho cestu, spatří s těžkým batohem na zádech svého dávno zemřelého otce. Exil popisovaný Kellerem je očištěc tak trochu mimo tento svět. Kdo se v něm jednou ocitl, tomu už zůstane místo jeho původu navždy cizí. Když se zelený Jindřich dostane ve snu konečně domů a vyjde ruku v ruce se svou dětskou láskou po schodech do bytu, najde tam shromážděné všechny své příbuzné, strýce, tetu, bratrance a sestřenky, a uprostřed živých i mrtvé. Všichni se bez výjimky usmívají, a přece to není nijak příjemné přijetí. Všichni přítomní totiž kupodivu kouří dlouhé dýmky s příjemně vonícím tabákem, jako by chtěli naznačit, že v tomhle světě mezi nebem a zemí platí jiné zvyky. Taky to, že nedokážou být chvíli v klidu, ustavičně přecházejí sem a tam, vstávají a sedají si, a že mezi nimi po podlaze chodí různá zvířata, lovečtí psi, kuny, sokoli a holubi, kteří kolem lidí procházejí vždy v protichůdném směru, tohle zvláštní a neklidné kolování svědčí o tom, že ubozí mrtví jsou zřejmě rozrušeni, nešťastní a nesrozuměni se svým údělem. Keller se ovšem obavy, že návrat domů z exilu, stejně jako exil samotný, lze srovnat s příliš brzy prožitou smrtí, pokouší překonat na jiném místě, v oné poutníkově fantazii, kdy nám představuje zeleného Jindřicha,

jak se vydává nočním Německem k domovu. „Šel jsem po mezích, přes polní a luční nivy,“ píše Lee, „kolem vesnic, jejichž slabé kontury či ztracená světla ležela daleko mimo cestu. Veliká opuštěnost vládla v zemi, když uhodila půlnoc a já procházel mezi širokými lány polí; o to živější bylo povětří protkané pomalu se blížícími hvězdami, neboť ve výšce šuměla a halasila neviditelná hejna tažných ptáků.“

Nápadné na tomhle místě je, že Kellerova próza, jinak bezvýhradně oddaná všemu živému, dosahuje svých nejúžasnějších vrcholů právě tam, kde vede podél okrajů věčnosti. Kdo ji sleduje po téhle krásné, větu po větě se před námi odvíjející cestě, pokaždé s rozechvěním pocítí propastnost jejích svahů po obou stranách, denní svit, jenž mizí před zdáli se blížícím stínem a nezřídka pohasne závanem smrti. Četné jsou v Kellerově díle pasáže, v nichž se osvědčuje jako barokní poeta pomíjivosti. Pomysleme jen na putující Zwiehansovu lebku v zavazadle zeleného Jindřicha, na smrtku na stole fojta z Greifensee, na spisovatelovu sběratelskou vášeň, jež ho pohnula k tomu, aby si v každém příběhu zařídil malou pokladničku, v níž jsou jako v přírodovědeckém kabinetu či klenotnici ze 17. století nashromážděny nejpodivnější relikvie – „třešňové jádro s vyřezaným utrpením Krista, pouzdro z prolomené a rudým taftem podložené slonovinové kosti, v níž bylo zrcátko a stříbrný náprstek; dále... jiná třešňová pecka, v níž klapala drobounká kuželka, ořech a v něm po otevření bohorodička za sklem, stříbrné srdce s voňavou houbičkou a krabička od bonbonů z citronové kůry, na jejímž víčku byla namalována jahoda a uvnitř ležela v bavlnce zlatá jehlice znázorňující pomněnku, a medailon s památníčkem vlasů; dál svazek zažloutlých papírů s recepty a tajemstvími,

flaštička hofmanských kapek a jiná s kolínskou vodou, pouz-
dérko s mošusem; a jiné, v níž ležel koneček výkalu kuny
a košíček upletený z voňavých ratolestí palem, další posklá-



daný ze skleněných perel a koření hřebíčku; konečně malá
knížka vázaná v azurovém žilkovaném papíře se stříbrnou
ořízkou a titulem: zlaté životní krédo pro mladou ženu coby
nevěstu, manželku a matku; a malinký snář, sbírka vzorů
psaní rozličných dopisů, pět nebo šest milostných dopisů
a lanceta pro pouštění žilou“. To všechno najdeme v příbě-
hu o třech hřebenářích v lakované truhle Züs Bünzlinové,

kteřou Wolfgang Schlüter nazývá v eseji věnovaném sběrateli Benjaminovi mikroskopickým interiérem. Byla-li už sama barokní fantazie, jež se tu dotýká vypiplaných a během našich krátkých životů nahromaděných zbytečností, jakousi módou vyjadřující touhu po smrti, je její přetrvávání ve světě škatulí jedné švýcarské dívky, které nám Keller předkládá, dáno narativním postojem, jenž ještě k posměchu přistupuje značně obezřetně, jak píše Wolfgang Schlüter, a svůj základní ironický rys, jak dál podotýká, nezískává díky odstupu, nýbrž ostře konturovanými, z největší blízkosti pozorovanými obrazy. Bylo by tudíž nesprávné chtít v Kellerovi spatřovat zpozdilého či zakukleného kazatele odříkání, přestože za svou inspiraci vděčí bezpochyby dosud v něm doutnajícím barokním sklonům. Jedinečný na Kellerově filozofii pomíjivosti je radostný jas, který ji obklopuje a jenž vychází ze zvláštní formy vážné zbožnosti, již mladý curyšský stipendista poznal během pobytu na škole heidelberských ateistů. Nic nesnášel Keller tolik jako náboženské poručníkování, nic si tak neprotivil jako bigotnost, jež chce z ubohého Meretleina rákoskou vycepovat správné křesťanské dítě. Je to osvobození od staletého vězení víry, díky němuž je Keller schopen vidět světlo i v nejtěžších chvílích. Stěží se kde najde tak jasná a upřímná řeč nad zemřelým, jako je ta, kterou nad svou předčasně zesnulou sestřenicí Annou pronáší zelený Jindřich. Když truhlář vyhledá právě dokončenou rakev pemzou, vzpomíná si Jindřich, „je bílá jako sníh a neprosvítá z ní, podobně jako u květu jabloně, sebemenší narudlý nádech jedlového dřeva. Působila mnohem krásněji a ušlechtleji, než kdyby byla namalovaná, pozlacená nebo pobitá bronzem. Na horním konci truhlář podle zvyku udělal zasouvateľný otvor,

jímž bylo možné spatřit tvář, než byla rakev spuštěna dolů; scházelo ještě vsadit skleněnou tabulku, na niž se zapomnělo, a tak jsem se vydal domů, abych nějakou přivezl. Věděl jsem, že tam někde na skříní leží malý rámeček, z nějž už dávno zmizel obraz. Vzal jsem zapomenuté sklo, položil je opatrně do člunu a plul zpátky. Tovaryš dřevo kolem trochu vyhladil a hledal lísku; já mezitím tabulku vyzkoušel, a když jsem viděl, že do otvoru pasuje, ponořil jsem ji ještě, neboť byla celá zaprášená a ztmavlá, do průzračné vody potoka a pečlivě ji omyl, aniž jsem ji rozbil o kamení. Pak jsem ji zdvihl a nechal čirou vodu stékat, a jak jsem držel lesknoucí se tabulku vysoko proti slunci a díval se skrz ni, spatřil jsem nejlíbeznější div, jaký jsem kdy zažil. Uviděl jsem totiž tři anděly; prostřední držel notový list a zpíval, druzí dva hráli na starobylé housle, a všichni hleděli zbožně a radostně vzhůru; ale to zjevení bylo tak vzdušné a jemně průsvitné, že jsem nevěděl, zda se vznáší v paprscích slunce, nebo zda je vidím ve skle či pouze ve své fantazii. Když jsem s tabulkou pohnul, andělé okamžitě zmizeli, až jsem je zase jiným pohybem našel. Později jsem zjistil, že mědirytiny nebo kresby, které leží nerušeně dlouhé roky pod sklem, se za temných nocí těchto let přenesou na sklo a zanechají v něm svůj zrcadlový obraz. “Útěcha, jíž se Jindřichovi v téhle kapitole jeho životní historie dostává, nemá nic společného s nadějí na nebeskou blaženost, jak se může v první chvíli zdát. Nábožně vzhůru hledící andělé jsou preludem, zdánlivé viněty předstírající zázrak, jenž je ve skutečnosti výsledkem chemické reakce. Kellerovi se tak daří smířit se zcela se smrtí v pozemském životě, v řádně provedené práci, ve sněhobílém třpytu jedlového dřeva, v tiché plavbě loďky po jezeře s tabulkou skla

a tím, že pod zvolna se zdvihajícím závojem smutku vnímá krásu vzduchu, světla a čiré vody.

S tím, že se Keller tak drží pozemského života, souvisí jeho touha po vykoupení, jež se nikde v jeho příbězích přes vlastní opačnou životní zkušenost nehlásí tak zjevně ke slovu jako ve stále se navracejících představách naplněné lásky. Tak jako zelený Jindřich dychtivě naslouchá za své cesty nocí s Judith šustění jejích šatů a každou chvíli po ní musí pošilhávat „jako úzkostlivý poutník, který má po boku nějakého strašáka z pole“, chová se stejně při psaní i Keller a co chvíli pošilhává po neznámé ženě, již zná důvěrně jen jako smyslový klam. Scény spojení dvou bytostí, jež líčí s takovým zápalem, patří nejen k nejkrásnějším ve světové literatuře, ale jsou jedinečné i tím, že se při nich milostná přání hned neprozrazují upřeným mužským pohledem. Je příznačné, že skutečně milující je u Kellera většinou napůl ještě dítětem, jako třeba mladý Lee v kapitole, kdy se v mefistofelském pláštiku za měsíčního svitu jako kočkodan prochází divadlem, kam ho zavřeli, mezi všemi těmi šustícími a papírovými nádherami po scéně, zdvihá oponu a v orchestřišti nejprve zlehka, pak ale stále víc a víc rozvíruje tympány, až se temným hledištěm rozléhá hřmění probouzející zpět k životu krásnou herečku, jež právě před chvílí vypustila na prknech duši. „Byla to Markéta, jak jsem ji viděl naposledy,“ vzpomíná Lee na své kočkodaní dobrodružství. „Z toho víru mě až mrazilo v kostech, cvakaly mi zuby, ale projížděl mnou mocný pocit šťastného údivu a hřál mě. Ano, byla to Markétka, její duch, přestože jsem na tu vzdálenost nemohl rozpoznat její rysy, o to byl ten přelud nadpřirozenější. Zdálo se, že temnými pohledy prohledává prostor,

vztyčil jsem se, táhlo mě to vpřed, jako by mě uchopily dvě silné, neviditelné ruce, a za slyšitelného tlukotu srdce jsem vykročil přes lavičky na proscénium, zadržuje na okamžik každý pohyb. V zahalení kožešinou nebyly mé kroky slyšet, takže mě postava nezpозorovala, dokud mě nepotrestal první měsíční paprsek poté, co jsem se ve svém podivném ošacení vyšplhal na nápovědní budku. Viděl jsem, jak na mě zděšeně upřela plamenný zrak a ... bez hlesu se zhroutil. Potichu jsem postoupil a zastavil se; se široce rozevřenýma očima jsem zdvihl třesoucí se ruce, projel mnou nával radostné odvahy a já přikročil k fantomu. Vtom panovačně vzkřikla: „Stůj! Nepatrný člověče! Co jsi zač?“ a vztáhla proti mně hrozivě paži, až jsem se zarazil jako uhranutý. Upřeně jsme na sebe hleděli – teď jsem její rysy rozpoznal, měla přes sebe přehozenou bílou noční košili, obnažený krk a ramena mírně svítila jako noční sníh.“ Adolf Muschg o Kellerovi řekl, že k překonání sociální a fyzické bezcennosti, jež pociťoval, by bylo třeba zázračné vstřícnosti a laskavosti. Právě takový zázrak nám tahle divadelní scéna nabízí. Herečka stáhne kočkodanovi masku z tváře, přitáhne ho k sobě a několikrát políbí na ústa, protože (jak mu řekne později) ještě není neomalenec, jakým jednou bude, až vyroste, jako ostatně všichni. Po něžném splnění dětského přání lásky následuje neméně něžná smrt. Markétka vezme kočkodana k sobě do postele, kde pak oba tiše skonají, ona zahalena do královského pláště a Jindřich zašit do svého kožichu, podobající se přitom starým náhrobkům, jak vypravěč poznamenává, „na nichž leží kamenný rytíř s věrným psem u nohou“. Je to vlastně vidina těla strnulého v okamžiku štěstí vystupňovaného do nejvyššího bodu zkamenění, jež není známkou trestu nebo

zapuzení, ale výrazem naděje, že vteřina blaženosti potrvá věčně. Jiný neméně klidný konec je, jak se zdá, přísouzen polskému krejčímu, jehož to zaválo do Švýcar, když poté, co je jeho tajemství po vystoupení jeho dvojníka odhaleno, vykročí prostoupen pocitem hanby do zimní noci, kde záhy, přemožen „požitými ohnivými nápoji a vlastní žaluplnou hloupostí“ klesne na kraji cesty a usne „na šelestivém sněhu, zatímco od východu začíná vát ledově chladný vítr“. K záchráně Wenzela Strapinského před jistou smrtí, jak Keller dál vypráví, dojde zcela v rozporu s erotickými zvyklostmi měšťanské literatury. Zatímco všude jinde se v novelách od Kleista až po Schnitzlera sklánějí mužští hrdinové s morbidní touhou nad bezvědomým či neživým tělem ženy, smí se u Kellera dotknout ženský pohled Nettchen bez ostychu krásně a ušlechtilé ležícího krejčíkova těla, jeho štíhlých, vláčných a k sobě přimknutých údů (jak se nám prozrazuje). A když se Nettchen nakonec podaří přivést usilovným třením napůl mrtvého k životu a jeho postava se pomalu napřímí, je jasné, že Kellerova erotická touha míří k záměně sociálně předepsaných rolí pohlaví. Možná proto se v závěru ještě dozvídáme, že Wenzel Strapinski sloužil během své vojenské služby u husarů a nosil jednu z oněch skvostně barevných uniforem, v nichž se až do 20. století prezentoval ideální typ mužství, po němž ženy bláznivě toužily. Kde se Kellerova sympatie k ženskému érotu vzala, není snadné jaksi stručně a výstižně objasnit. Benjamin se domníval, „že Kellerův bolestný klid vycházel z jeho hluboké duševní vyrovnanosti, že v sobě měl stejně ženskosti jako mužství“, což mělo vliv i na jeho fyziognomii. Dále se Benjamin v téhle souvislosti ještě vyjadřuje k mužsko-ženskému typu ve starověkém

Řecku a poukazuje na Afrodita – vousatou Afroditu – a argoské ženy, jejichž zvykem bylo opatřit si na svatební noc vous. Prohlédneme-li si pozorně kresby jednadvacetiletého Kellera, jež vyhotovil Johann Salomon Hegi, víčka skleslá ve spánku, dlouhé řasy a neobyčejně smyslné rty, budeme asi s Benjaminem zajedno, když píše, že představa takových oboupohlavních hlav „je této básníkově hlavě blízká víc než cokoli jiného“.

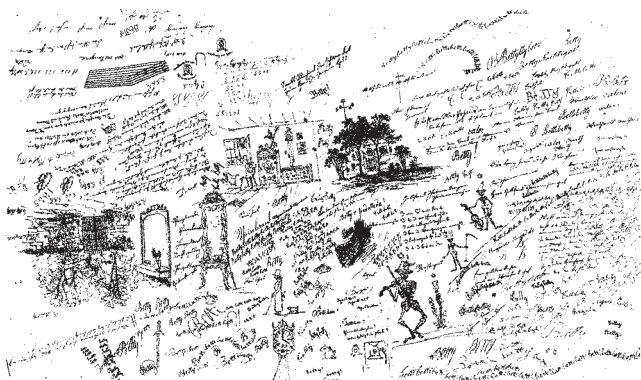
Ne vždy dopadnou Kellerovy milostné příběhy tak dobře (nebo bezútešně) jako historka polského krejčího, který musí po svém šťastném vysvobození projít ještě dlouhým,



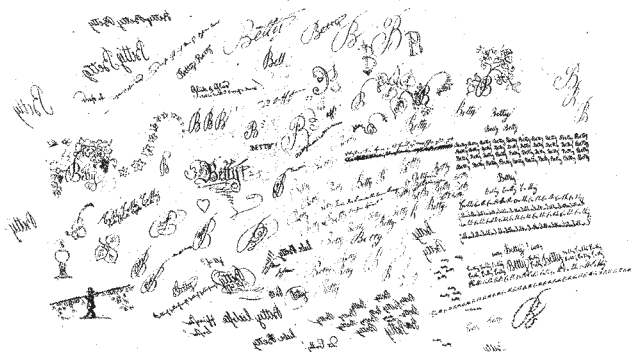
v žádném případě nějak snovým profesním životem. Dvě venkovské děti Sali a Vrenchen, jimž je odepřen i nejskrovnější příjem, skončí nakonec vskutku v náručí smrti. Loďku se senem, na níž najdou po putování jim už zcela cizím domovem svatební lože, strhne proud a ke konci povídky ji v pomalých kruzích unáší do údolí. „Řeka protékala tu temnými, stinnými lesy, tu otevřenou krajinou; kolem vsí a jednotlivých vrchů; tu se zklidnila, podobajíc se pokojnému jezeru, na němž se loďka málem zastavila, tu se hrnula

podél skal, rychle za sebou zanechávajíc ospalý břeh; a když vystoupaly ranní červánky, ze stříbrošedého proudu se vynořilo i město s věžemi. Zapadající měsíc, rudý jako zlato, zanechal na řece třpytivý pruh, a napříč přes něj zvolna plula loďka. Když se přiblížila k městu, sklouzly v mrazivém podzimním ránu dvě bledé, pevně propletené postavy z temné masy do chladných vln.“ Zklidnit se, proudit, vystoupat, vynořit se, sklouznout, tak zní slovesa, jimiž se v této pasáži uskutečňuje metafora lásky, která se každým obratem lodi tělesně naplňuje a již Keller dětem dopřává, neboť alespoň ve světě písmen může rozhodovat o osudu – sám, pokud víme, se nikdy takového naplnění nedočkal. Kellerův život byl přes hlubokou touhu po náklonnosti a zjevně nevyčerpatelnou schopnost lásky od počátku poznamenán stálým odmítáním a zklamáními. Dámy, o něž stál, nemohly jen tak přehlédnout jeho příliš krátké nohy, slečna Rieterová, ani krásná Porýňanka, kterou tak obdivoval, když projížděla na koni berlínskými alejemi, ani heidelberská herečka Johanna Kappová. A Luise Scheideggerová, která byla jako jediná ochotna sdílet s Kellerem život, se pár týdnů po zasnoubení utopila ve fontáně v Herzogenbuchsee. Ve svých těžkých dobách to Keller mohl jistě považovat za důkaz, že se ne bez důvodu za své disproporční, pod pasem jistým způsobem neúplně dorostlé tělo styděl, a že ty, jimž nabídl svou lásku, uvrhl do neštěstí. I heidelberská herečka skončila v pomatení myslí. V curyšské Ústřední knihovně je malý Kellerův akvarel představující ideální krajinu se stromy; přes malíře Bernharda Friese z Feuerbachova okruhu se malba dostala k Johanně Kappové, která z jejího spodního rohu za své nemoci asi čtvrtinu vystříhla. Nevíme, co ji k tomuhle

drastickému zásahu vedlo, a nevíme ani, jak bylo Kellerovi, když to zmrzačené dílo držel opět v rukou poté, co se k němu z Johanniny pozůstalosti vrátilo. Ale možná se i jemu zazdalo, že sněhobílá prázdnota, jež se tam za téměř průhlednou krajinou objevila, je krásnější než ony zázračné barvy umění. Každopádně protějškem tohoto pohledu na druhou stranu, jenž je pouhým nic a který jediným stříhem nůžek odhalila duševně nemocná Johanna, je kolosální čmáranice na velkém kartonu, do níž se zelený Jindřich jednoho dne v návalu trudnomyslnosti pustil a na které každý další den nesčitelnými tahy pera pokračoval, dokud bezmála celou plochu nepokryla obrovská šedá pavučina. „Prohlédl-li si člověk,“ píše Jindřich Lee, „tu spleť čar pozorněji, odkryl v ní nejchválehodnější souvislosti a píli, neboť v jednom pokračujícím tahu pera a nekonečných, snad tisíce loktů dlouhých zákrutách tvořila labyrint, který se dal od začátku do konce vysledovat. Občas se objevila jiná manýra, jistým způsobem další epocha práce; vynořily se nové, často velmi jemné a půvabné vzory a motivy, a kdybych využil veškeré své pozornosti, tvrdošijnosti a rozumu, jichž bylo pro tuhle nesmyslnou mozaiku třeba, na skutečnou práci, jistě bych vytvořil něco velmi pozoruhodného. Jen tu a tam to trochu zadržlo, něco se v bludišti mé rozptýlené, vznětlivé duše zauznilo, a pečlivost, s níž se pero pokoušelo vymanit se z rozpačitosti a tísně, dokazovalo, jak hodně se snící vědomí zachytilo v síti. A tak to šlo dny a týdny, kdy jedinou změnou u mě doma bylo, že jsem s čelem opřeným o okno sledoval, jak táhnou mraky, díval se, jak mění tvar, a v myšlenkách se toulal kdesi v dáli.“ Popis značně melancholické škrábanice připomíná modrý arch papíru, který Keller používal jako podložku v Berlíně, když



vysedával nad svým románem, a v dlouhých propletených liniích, spirálách, sloupcích a smyčkách na něj zaznamenával jména svých neopětovaných lásek – Betty Betty Betty, BBettytybetti, bettibettibetti, Betty bittebetti tam stojí ve



všech myslitelných kaligrafických i škrabopisných podobách. A kromě těchhle pěti či šesti písmen není nic než tu a tam nějaký náčrtek rovněž Betty nadepsané branky do zahrady obehnané zídou, zrcadla Betty, pokoje Betty a hodin Betty,

a vedle ještě smrtka s kosou a další kostlivec hrající na fidulu, umíráček a jakýsi miniaturní erb, v němž lze přes zvětšovací sklo rozpoznat cosi jako jehlami probodané srdce. Umění psát je pokusem zažehnat hrozivě se vzrůstající černé hemžení v zájmu zachování alespoň napůl použitelné osobnosti. Keller tohle obtížné úsilí dlouhá léta podstupoval, přestože záhy poznal, že ani ono mu nakonec nepomůže. „Značně melancholický a nemluvný úředník“, který ke konci svého románu říká, že už nic nedokáže rozehnat stíny naplňující jeho vypleněnou duši, už tuší, že ani nejlepší uspořádání písmen a vět a velkodušnost, již svým stvořením prokazoval, s tíží zklamání nadlouho nic nezможou. Když přehlíží svou životní dráhu, cítí, že to všechno „nebyl život a dál to takhle nejde“. Mluví o novém zajetí ducha, do nějž upadl, a uvažuje, jak by se z něj vymanil, ale jeho situace se mu zdá natolik bezvýchodná, že se v něm občas a stále slyšitelněji, jak říká, ozývá přání tu už nebýt.

Le promeneur solitaire

Na památku Roberta Walsera

Stopy, které za sebou Robert Walser na své cestě životem zanechal, byly tak nezřetelné, že nescházelo mnoho a zavál je čas. Příkladnějším po návratu do Švýcarska na jaře roku 1913, ve skutečnosti ovšem už od samého počátku spojovalo Walsera se světem jen chabé pouto. Nikde se nedokázal zařídit, nikdy nezískal sebemenší majetek. Neměl dům ani trvalé bydlení či jediný kus nábytku, a co se garderoby týká, vlastnil nanejvýš jeden lepší a druhý o něco horší oblek. Dokonce ani z toho, co spisovatel potřebuje k výkonu svého řemesla, mu nic neříkalo pane. Z knih myslím nevlastnil ani ty, které sám napsal. Většinou četl to, co si vypůjčil. I papír na psaní, jež používal, byl z druhé ruky. A tak jako zůstal po celý život bez hmotných statků, žil odloučen od ostatních lidí. Čím dál víc se vzdaloval dokonce i malíři Karlovi a krásné učitelce Lise, svým sourozencům, kteří mu byli zpočátku tak blízcí, až se nakonec stal, jak o něm řekl Martin Walser, ze všech osamělých spisovatelů tím nejosamělejším. Shodnout se s nějakou ženou pro něho bylo zřejmě zcela nemožné. Služebné v hotelu Modrý kříž, jež pozoroval špehýrkou, kterou si vyvrtal ve zdi své mansardy, číšnice v Bernu, slečna Resy Breitbachová v Porýní, s níž si delší dobu dopisoval, ty všechny byly stejně jako dámy, jež ve svých literárních fantaziích toužebně obletoval, bytosti

z jiného světa. V době, kdy bývalo ještě četné potomstvo pravidlem – otec Adolf Walser pocházel z patnáctičlenné rodiny –, po sobě kupodivu ani jediný z osmi sourozenců následující generace nezanechal jediné dítě, a ze všech takříkajíc pospolu vymírajících Walserů žádný nesplňoval tak málo předpoklady nutné k úspěšné reprodukci, jak můžeme snad v jeho případě plným právem říct, jako stále panensky nedotčený Robert. Smrt tohoto naposled už na nic a na nikoho vázaného člověka mohla zůstat zcela nezpozorována, stejně jako už dávno probíhal bez povšimnutí téměř celý jeho život, zvlášť když k jeho bezejmennosti zásadně přispěl jeho dlouholetý pobyt v ústavu. Za to, že dnes Robert Walser nepatří k zapomenutým autorům, vděčíme v první řadě skutečnosti, že se ho ujal Carl Seelig. Bez jeho zpráv o procházkách, které s Walserem podnikal, bez jeho přípravných biografických prací, bez jeho vydání svazků vybraných Walserových děl a usilovného zajišťování pozůstalosti skládající se z milionů nečitelných písmenek by k Walserově rehabilitaci vůbec nedošlo a vzpomínka na něho by pravděpodobně zapadla. Slávu, jíž se Walserovi díky jeho posmrtné záchrany dostalo, nelze jistě srovnávat s pozdním věhlasem takového Benjamina nebo Kafky. Walser dodnes zůstává ojedinelou a nevysvětlenou postavou. Sám sebe svým čtenářům do značné míry zatajoval. Podle názoru Eliase Canettiho byl Walser zvláštní v tom, že při psaní vždy popíral strach, který vládl v jeho nitru, a část sebe při tom úplně vypouštěl. V téhle absenci vězí podle Canettiho to, co je na Walserovi podivné a tajuplné. Zvláštní je i to, jak skromná je historie jeho života, která se nám dochovala. Víme, že na jeho dětství vrhla stín matčina tíživá zádumčivost a otcovy

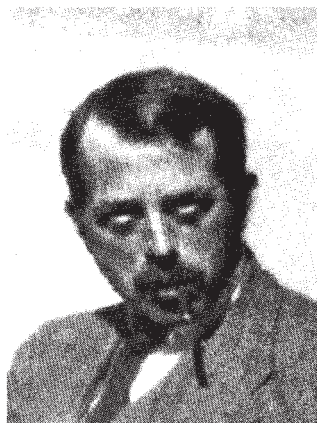
narůstající nezmary v obchodě, že se chtěl učit herectví, že jako příručí na žádném místě dlouho nevydržel, a konečně že se v letech 1905 až 1913 zdržoval v Berlíně. Ale o tom, co tam prováděl kromě psaní, jež mu šlo tehdy snadno od ruky, nemáme téměř ponětí. O německé metropoli a později o bernském Pojezeří a o svém životě v Bielu a poměrech v Bernu nám toho říká tak málo, že bychom mohli hovořit o chronickém nedostatku zkušeností. Vnější události jako vypuknutí první světové války se Walsera zřejmě nijak nedotkly. Jisté je pouze to, že píše bez ustání a se stále větším úsilím; a i když poptávka po jeho textech klesá, píše den po dni dál, až po mez bolesti a nezřídka, jak si myslím, i o něco dál. Když už to dál nejde, vidíme ho ve Waldau, jak vypořádává v zahradnictví nebo hraje sám proti sobě biliár, a nakonec v ústavu v Herisau, v kuchyni při čištění zeleniny, třídění staniolových odpadků, při čtení románů od Friedricha Gerstäckera nebo Julese Verna, a občas, jak nás o tom zpravuje Robert Mächler, jak stojí nepohnutě v rohu místnosti. Dochované scény z Walserova života jsou od sebe tak vzdálené, že se o nějakém příběhu nebo biografii nedá ani mluvit: spíš, jak se mi zdá, o legendě. Ta spolu s nejistotou Walserovy existence a prázdnotou, jež jí všude prostupuje, může profesionální interprety odrazovat stejně jako bližší neurčenost jeho textů. Martin Walser má bezpochyby pravdu, když poznamenává, že přestože se Walserovo dílo přímo nabízí k dizertacím, každému systematickému výkladu se fakticky vzpírá. Jak máme taky porozumět autoru, na něhož tak dotíraly stíny a který přesto do všech stran šířil tak vlídné světlo, autoru, který skládal z čirého zoufalství humoresky, psal téměř pořád totéž a přece se nikdy neopakoval,

jemuž byly nepochopitelné vlastní, na drobných bezvýznamnostech vybroušené myšlenky, jenž stál oběma nohama na zemi a přitom se nepokrytě rozplýval v atmosféře, jehož próza má tu vlastnost, že se při čtení vytrácí, takže si člověk už za několik hodin po přečtení nemůže ony prchavé postavy, události a věci, o nichž byla řeč, pomalu ani vybavit. Byla to dáma jménem Vanda či potulný tovaryš, slečna Elena nebo slečna Edita, kastelán, komorník nebo Dostojevského idiot, požár divadla, aplaus, bitva u Sempachu, políček nebo návrat ztraceného syna, kamenná urna, cestovní koš, kapesní hodinky či oblázek? Všechno, co stojí v těchto s ničím nesrovnatelných knihách psáno, má sklon se někam odkrást, zmenšit, vypařit – jak by možná řekl sám autor. Zrovna tam, kde se nám zdálo být ještě před okamžikem něco zvlášť důležitého, nenajdeme najednou vůbec nic. Naproti tomu ve Walserových nerozvážnostech a pošetilostech se nezdírá skrývají nezměrné hlubokomyslnosti. Přes zmíněné obtíže, které dělají vždy každému, kdo se pokouší jeho dílo kategorizovat, čáru přes rozpočet, toho bylo o Robertu Walserovi sneseno na papír mnoho. Většina z toho má pravda spíš skicovitý či marginální charakter nebo je to třeba chápat jako osobní hold těch, kteří ho uznávají. Nejinak se to má s následujícími poznámkami, neboť i já jsem mohl číst Walsera od svého prvního setkání s ním stále jen nesystematicky. Jednou začnu tady, jindy tuhle, už léta putuji jeho romány, pak se zatoulám do oblasti tužky,¹² a kdykoli se znovu pustím do nesouvislé četby jeho spisů,

12 Narážka na Walserovy proslulé mikrogramy psané dvoumilimetrovým písmem obyčejnou tužkou a vydané pod názvem *Z oblasti tužky* (Aus dem Bleistiftgebiet) – pozn. překl.

pokaždé si prohlížím i WalsEROVY fotografické portréty, sedm zcela odlišných fyziognomických momentek, jež o něm existují a napovídají cosi o bezhlesé katastrofě, která se mezi nimi odehrávala. Nejdůvěrnější vztah mám ke snímkům z období v Herisau, jež WalsERA zachycují na procházkách, neboť to, jak na nich už dávno ze spisovatelské služby odstoupivší autor postává v krajině, mi bezděčně připomíná





mého dědečka Josefa Egelhofera, s nímž jsem se v týchž letech procházel jako dítě celé hodiny po okolí velmi příbuzném krajině kolem Appenzellu. Vždy když se na tyto fotografie z výletů podívám, když se dívám na látku, z níž je ušit Walserův trojřadý oblek, na jeho měkký límec, uzel na kravatě, stařecké skvrny na hřbetu ruky, na zastřižený, šedě kropenatý knír a tichý výraz očí, pokaždé si myslím, že



mám před sebou svého dědečka. Ale dědeček a Walser si nebyli podobní jen zevnějškem, nýbrž i vystupováním, třeba jak nosili po straně v ruku klobouk nebo jak měli po



ruce i za nejkrásnějšího počasí deštník či pelerínu. Dlouho jsem si dokonce představoval, že dědeček měl podobně jako Walser zvyk nezapínat si na vestě horní knoflík. Ať už tomu



tak bylo nebo ne, je nepochybné, že oba zemřeli v témže roce 1956, Walser jak známo na procházce 25. prosince a dědeček 14. dubna, v noci na spisovatelovy poslední narozeniny, kdy ještě naposledy uprostřed už probouzejícího se jara sněžilo. Možná proto dnes dědečka stále vidím, když se ve vzpomínkách vracím k jeho smrti, přes niž jsem se nikdy nepřenesl, jak leží na sáních, jimž se říkalo rohačky a na nichž svezli zpátky do ústavu i Walserovu mrtvolu poté, co ji našli ve sněhu a vyfotografovali. Co takové podobnosti, překryvy a shody znamenají? Jde jen o obrázkové rébusy vzpomínek, o sebeklamy nebo přeludy či o schémata nám nepochopitelného řádu, naprogramovaná do chaosu lidských vztahů a zahrnující stejnou měrou mrtvé i živé? Carl Seelig líčí, jak se při jedné procházce s Robertem Walserem právě ve chvíli, kdy dorazili do obce Balgachu, zmínil o Paulu Kleovi, a jen co jeho jméno vyslovil, spatřil na okraji Balgachu v jednom prázdném výkladu tabuli s nápisem *Paul Klee – řezbář dřevěných svícňů*. Seelig se o vysvětlení téhle

podivuhodné shody nepokouší. Pouze ji zaznamenává, snad protože nejpozoruhodnější věci zapomínáme nejrychleji. A tak i já tu bez komentáře jen připojuji, co se mi přihodilo nedávno při čtení Walserova románu *Loupežník*, který jsem jako jediný z jeho delších textů dosud neznal. Hned na začátku vypravěč popisuje, jak loupežník plul za měsíčního svitu po Bodamském jezeře. Úplně stejně, za měsíčního svitu a ve stejných vodách si v jednom z mých příběhů představuje tetu Fini plavbu mladého Ambrose, ačkoli to ve skutečnosti, jak sama říká, nebylo dost dobře možné. Ani ne o dvě stránky později se v příběhu říká, že Ambros se jako etážová obsluha v londýnském Savoyi seznámil s jednou dámou ze Šanghaje, o níž však tetu Fini neví nic víc, než že měla v oblíbě hnědé glazé rukavičky a stála, jak Ambros jednou poznamenal, na počátku jeho truchlivé dráhy. S podobně tajuplnou, zcela v hnědém oděnou dámou, již vypravěč popsal jako ženu Henriho Rousseaua, se loupežník setkal dvě strany po měsíční scéně na Bodamském jezeře v bledém listopadovém lesíku, a nejen to, o kus dál se v textu vynořuje, kde se vzalo tu se vzalo, i slovní spojení ‚truchlivá dráha‘, o němž jsem se domníval, když jsem je na závěr své epizody ze Savoye uvedl, že nikoho jiného přede mnou nenapadlo. Ve svých vlastních pracích jsem se vždy pokoušel projevovat úctu těm, kteří mě nějak přitahovali, takřkajíc jsem před nimi smekal klobouk tím, že jsem si od nich půjčoval krásný obraz nebo pár nezvyklých slov, ale jedna věc je přikývnout ve vzpomínce zesnulému kolegovi a jiná mít neodbytný pocit, že mi kdosi kyne ze záhrobní.

Kým a čím Robert Walser ve skutečnosti byl, o tom nemůžu vydat přes svůj mimořádně úzký vztah k němu

žádné spolehlivé svědectví. Jak řečeno, ukazuje oněch sedm fotoportrétů velmi rozdílné lidi: tichého mladíka vnímajícího všemi smysly okolí; mladíka s obavami se připravujícího nastoupit občanskou dráhu; jaksi odvážně a přitom temně působícího spisovatele v Berlíně; sedmadvacetiletého muže s průzračnýma skelnýma očima; kouřícího a velmi nebezpečně působícího loupežníka; zlomeného a úplně zničeného muže, a přece zachráněného pacienta ústavu. Na těchhle portrétech není pozoruhodná jen jejich rozdílnost, nýbrž i očividná vnitřní neshoda v každém z nich, o níž se domnívám, že kromě jiného pochází z rozporu mezi Walserovou nenápadnou, švýcarsky příkrčenou letorou, prostou jakékoli ješitnosti a anarchistickými, bohémskými a dandyovskými sklony, jež dával na počátku své životní dráhy na odívání a později je skrýval za solidním zevnějškem, jak jen to šlo. Sám líčí, jak se o jedné neděli vydal z Thunu do Bernu v „ledabylém světležlutém letním obleku, lehkých tanečních botách“ a se „záměrně ošklivým, smělým a hloupým kloboukem“ na hlavě. V Mnichově špacíruje s hůlčičkou v ruce anglickou zahradou a navštíví Wedekinda, jenž se důrazně zajímá o jeho namyšleně působící oblek, což při extravaganci, která byla u tehdejší schwabinské *côterie* v módě, už něco znamená. O cestovním obleku, jež měl na sobě, když putoval pěšky do Würzburgu, Walser píše, že měl „jistý jihoitalský vzhled. Byl to druh či *espece* obleku, v němž bych se klidně mohl nechat vidět v Neapoli. V důkladném a uměřeném Německu však vzbuzoval spíš podezření než důvěru, spíš antipatie než sympatie. Jak jsem byl v třidvaceti troufalý a nevšední!“ Sklon k nápadnému oblékání a nebezpečí zpustnutí jdou nezřídka ruku v ruce. I o Hölderlinovi se tvrdí, že měl vyslovený smysl

pro jemnosti v oblékání a vystupování; o to víc polekal jeho přátele básníkův sešlý stav po vypuknutí psychózy. Mächler připomíná, že Walser jednou v létě navštívil svého bratra na Rujáně v proděravělých a záplatovaných kalhotách, ačkoliv od něho právě dostal nový oblek, a v téhle souvislosti cituje pasáž ze *Sourozenců Tannerových*, v níž se Šimonovi dostává od sestry následující výtky: „Jen se zase podívej na své kalhoty: jsou dole úplně rozedrané! Jistě, vím: jsou to jen kalhoty, ale ty je třeba udržovat v dobrém stavu stejně jako duši, protože nosit roztrhané a rozedrané kalhoty svědčí o nedbalosti, a ta pochází od duše. Takže musíš mít rozedranou duši.“ Takové pokárání může mít původ v poznámkách, jimiž se Lisa příležitostně vyslovovala ke vzhledu svého bratra, ale onen geniální obrat na konci, odkaz na rozedranou duši, je podle mě původní vypravěčův postřeh, jenž už tuší, jak zle to s jeho vnitřním životem vypadá. Walser musel tehdy doufat, že se bude moci psaním, proměnou z čehosi velmi těžkého v cosi takřka nehmotného, zbavit stínů, které od počátku ležely na jeho životě a jejichž nezadržitelné prodlužování záhy rozpoznal. Jeho ideálem bylo překonání gravitace. Proto příliš nenaslouchal hlasitým tónům, s nimiž jím nazývaní „diletanti extrémní levice“ inscenovali revoluci v umění. Není žádným expresionistickým vizionářem předpovídajícím zánik světa, nýbrž prorokem v malém, jak stojí v úvodu k *Písemným pracím Fritze Kochera*. Od svých prvních pokusů měl na mysli co nejradikálnější minimalizaci a zkratkovitost a snahu napsat příběh bez váhání, jedním tahem pera. Tuhle ctižádost sdílel s umělci secese a stejně jako oni podléhal protichůdné tendenci ztrácet se v arabeskách. Hravě, občas i neústupně vyoplávání podivínských

detailů patří k nejvýraznějším vlastnostem walserovského jazyka. Slovní víry a turbulence vznikající přemrštěnými participiálními konstrukcemi a hromaděním sloves jako „smět či moci napomáhat zabránit“ uprostřed věty; novotvary jako „manžetovní“ nebo „stracháčkovský“, jež nám pobíhají mezi nohama jako stonožky; cosi „plaše nočně ptačí, ve tmě moře přelétávající, do sebe pofňukávající“, o čemž vypravěč loupežnického románu v odvážné metaforizaci tvrdí, že se vznáší nad jednou Dürerovou ženskou postavou; bizarnosti jako pod úchvatnou tíhou svůdné dámy „gyxelující“¹³ pohovka; regionalismy připomínající dávno nepoužívané věci; téměř manická upovídánost – to vše jsou prvky elaborace, o niž Walser usiluje, neboť se obává příliš rychlého závěru, nedostane-li na papír víc než krásně vykrouženou linii bez vedlejších větviček a květů. Skutečně jsou okliky pro Walsera otázkou přežití. „Okliky, které dělám,“ píše v loupežnickém románě, „slouží k vyplnění času. Musím totiž dospět ke knize určitého rozsahu, jinak mnou budou pohrdat ještě víc, než už stejně činí.“ Na druhé straně je právě jazykové kutilství vycházející z obsahových a zejména formálních oklik nejméně sluchitelné s vybranou kulturou. Jeho asociace s poezií nesmyslu a slovním salátem symptomatickým pro schizofázii nemohly nikdy přispět ke zvýšení autorovy tržní hodnoty. A přece by jeho opravdoví čtenáři nechtěli nic postrádat méně než právě onu jedinečnou přepjatost jeho formulačního umění, jež dokáže shrnout, jak je vidět v následující pasáži ze zmíněné oblasti tužky, stejnou měrou směšným i srdcervoucím způsobem celé milostné drama

13 Bližší význam nezjištěn – pozn. překl.

i melodrama do několika řádek. Tady se Walser zcela podřizuje jazyku, s velkou virtuozitou simuluje neobratnost a dovádí do dokonalosti ironii, již němečtí romantici jen tušili, ale nikdo z nich ji snad s výjimkou Hoffmanna ne-zrealizoval v poetické praxi. „Marně,“ píše se na zmíněném místě o krásné Hertě a jejím nevěrném italském manželovi, „jsem tomu velectěnému nepořádníku a lovcí zábavných taškařic obstarávala v prvotřídních specializovaných obchodech buď novou špacírku či nejjemnější a nejteplejší plášť, jaký jsem dokázala sehnat a vypátrat. Jeho srdce zůstávalo pod starostlivě vybraným kusem toho oděvu lhostejné a ruka, jež si posloužila hůlkou, netečná, a zatímco se ten dareba, och, je nám snad dovoleno mu tak říkat, s lehkověrností a svižnou myslí promenoval, perletily se kulaťoučké slzy z tragicky široce rozevřených očí, jež svým černým smutečným okrajem zdobily bolestínskou duši, přičemž se zmiňme o tom, že sály, v nichž k tomuhle intimnímu neštěstí došlo, překypovaly zádumčivou, fantasticky listově opalměnou, co do výše i velikosti zlatavě výpravnou nádherou.“ „Větičko, větičko,“ uzavírá Walser tuhle eskapádu, jež ku konci jen tak tak že nevykolejí z pravidel syntaxe, „i ty mi připadáš dost fantastická!“ A pak, navrátiv se na půdu skutečnosti, ještě dodává: „Ale pojďme dál.“

Ale pojďme dál. Ve stejné míře, v níž ve Walserově próze nabývá vrchu fantazie, mizí i realita, nebo lépe řečeno nezadržitelně prošelestí kolem skutečnosti jako ve snu či v kině. Před očima Ali Baby, tělesně zcela sešlého z neopěťované lásky, z ustavičné píle a pozornosti ve službě nejhroznější ze všech kněžen, v němž snad můžeme spatřovat Walserovo alter ego, se jednou po skončení práce odvíjí dlouhá řada

fotografie Kleistova domu na ostrůvku na řece Aaře

světelných záběrů, živelných krajin jako Engadin s jeho horskými vrcholky, Bielské jezero a lázeňský dům v Magglingenu. „Jeden po druhém,“ říká se dál, „se ukazují Madona s dítětem na ruce, vysoko položené sněhové pláně v Alpách, vodní zábavy s nedělním publikem v zeleni, koše s ovocem a zátiší s květinami, najednou malba znázorňující Jidášův polibek, jež dal v Getsemanské zahradě Ježíšovi, přičemž mu jeho otlý, jako jablko kulatý obličej v provedení tohoto záměru bezmála zabránil, dále scéna ze střelecké slavnosti, sbírka letních klobouků, které jako by se letně a radostně usmívaly, a dále drahocenné sklenice a talíře a ozdobné předměty. Ali Babu rychle se proměňující obrazy potěšily.“ U Walsera se vždy jedno i druhé rychle proměňuje. Jeho scény se v mžiku mění a i lidským postavám je dopřán jen velmi krátký život. Stovky jich obývají *oblast tužky* – tanečnice a zpěváci, tragédi a komedianti, barmanky a domácí učitelé, principálové a prokuristi, Núbijci a Moskvané, nádeníci a milionáři, tety Roka a Moka a další komparzisti. V okamžiku svého výstupu jsou nádherně autentičtí, ale jen co si je chce člověk opravdu prohlédnout, vytratí se. Pokaždé mi připadá, že jsou jako herci ve starých filmech obklopeni chvějícím se, třpytivým svitem a jejich obrysy nelze rozeznat. V noční době procházejí v našich hlavách fragmentárními povídkami a embryonálními romány, jako by se nám o nich zdálo, nezapisují se do registru cizinců a bezprostředně po příjezdu navěky odjíždějí. Benjamin se jako jediný z Walsеровých komentátorů pokusil anonymitu a prchavost jeho postav zachytit. Přišly, řekl, „z oblasti šílenství a odnikud odjinud. Jsou to postavy, jež mají šílenství za sebou, a proto zůstávají tak rozervané, tak nelidské a neomylně povrchní.

Chceme-li jedním slovem vyjádřit, co je na nich oblažující a hrozné, pak můžeme říct: jsou všechny vyléčené.“ Něco podobného měl jistě na mysli Nabokov, když prohlásil o nestálých bytostech, které nás lekají v knihách Nikolaje Gogola, že jde o druh dobromyslných bláznů, jež nic na světě neodvrátí od toho, aby dál prováděli svoje hlouposti. Srovnání s Gogolem není zdaleka od věci, neboť pokud měl vůbec Walser nějakého předka či spřízněnou duši, pak to byl on. Ani jeden z nich, Walser či Gogol, nebyli po nějaké době schopni se na románové dění soustředit a jako by si nemohli pomoci, jejich pohled sklouzával k podivuhodně nereálným stvořením vynořujícím se na okraji jejich zorného pole, o jejichž předcházejícím či následujícím životě se ovšem ani v nejmenším nic nedozvíme. Scéna, kterou cituje Nabokov ve své studii o Gogolovi a v níž se říká, že hrdina příběhu o mrtvých duších, náš pan Čičikov, nudí na bále jistou dámu všelijakými vyprávěnkami, jež dal už předtím na jiných místech mnohokrát k lepšímu, například „v Simbirské gubernii v rodině Sofrona Ivanoviče Bespečného, kde byla přítomna i dcera dotyčného Adelaida Sofronovna se svými třemi švagrovými, Marií Gavrilovnou, Alexandrou Gavrilovnou a Adelaidou Gavrilovnou; v rodině Frola Vasiljeviče Pobedonosného v Penzenské gubernii; a v rodině jeho bratra Petra Vasiljeviče, kde byli přítomni: jeho švagrová Kateřina Michajlovna a její praneteř Róza Fjodorovna a Emílie Fjodorovna; ve Vjatské gubernii v rodině Petra Varsonovjeviče, kde se zdržovaly sestra jeho snachy Pelageja Jegorovna, její neteř Sofie Rostislavna a dvě nevlastní sestry: Sofie Alexandrovna a Maklatura Alexandrovna“ – tahle scéna, z jejichž osob už pak ani jedna v Gogolově díle znovu nevystoupí

na scénu, neboť jejich tajemství (jakož i tajemství lidské existence vůbec) spočívá v jejich naprosté přebytečnosti, by mohla být stejně tak dobře výsledkem Walserovy představitivosti. Ten sám jednou poznamenal, že v podstatě píše od jedné krátké prózy k druhé na stále stejném románu, který by se dal označit za „rozličně rozstříhaný nebo rozdrobený román o mně samém“. Dlužno dodat, že v tomhle románě o sobě on sám nikdy nevystupuje, sám sebe vynechává či se případně skrývá za bezpočetem kolemjdoucích. I bezdomovectví mají Walser a Gogol společné, ono děsné provizorium existence, prizmatické proměny nálad, paniku, nádherně vrtošivý, černým žalem prosáklý humor, nekonečný chaos poznámek na kouscích papíru a právě onu fikci celého národa chudých duší, nepřetržitého průvodu masek pro účely autobiografické mystifikace. Stejně jako toho mnoho nezbyvá na konci hororové povídky *Plášť* z písaře Akakije Akakijeviče, který už ani pořádně neví, jak připomíná Nabokov, jestli je právě uprostřed ulice nebo věty, stejně tak málo rozpoznáváme Gogola a Walsera v houfu jimi stvořených bytostí, nemluvě o tom, že se oba ztrácejí na temném horizontu blížící se nemoci. Psáním se dokonale odosobnili, odřízli se od minulosti. Jejich ideálním stavem je čirá amnézie. Benjamin poznamenal, že úkolem každé Walserovy věty je, aby se na tu předcházející zapomnělo, a proud vzpomínek se po *Sourozencích Tannerových*, kteří byli ještě pamětí rodiny, skutečně neustále zužuje, až nakonec ústí do moře prostého jakýchkoli vzpomínek. Proto je obzvlášť lehce zapamatovatelné a působivé, když Walser pozdvihne v nějaké souvislosti oči od písmenek na papíře, zahledí se do uplynulého času a svému čtenáři se třeba svěřít, že před

mnoha lety zažil jednoho večera v berlínské Friedrichstraße chumelenici, která mu silně utkvěla v paměti. Neméně záhadné jako Walserovy vzpomínky jsou jeho pocity. Většinou je pečlivě tají, a pokud je přece jen třeba je projevit, rychle je mění v cosi směšného či je obratem zbavuje vážnosti. V prozaické črtě věnované Brentanovi si sám klade otázku: „Může člověk, který toho tolik krásného pociťuje, být současně tak citově chladný?“ Odpovědí by bylo, že v životě stejně jako v pohádce existují lidé, kteří si city pro samou nouzi a strach nemůžou dovolit a kteří si svou zřejmě zakrnělou schopnost milovat musí vyzkoušet, jako Walser v jedné ze svých nejsmutnějších krátkých próz, na neživých substancích a věcech, jimž jinak nikdo nevěnuje pozornost, na popelu, jehle, tužce a zápalce. Ale způsob, jakým jim Walser vdechne duši a s jakou empatií si je přivlastní, prozrazuje, že city jsou nakonec možná nejhlubší tam, kde se osvědčí na nejméně důležitých předmětech. „O téhle napohled tak nezajímavé věci,“ píše Walser o popelu, „lze skutečně při jen trochu hlubším ponoření říct leccos, co není až tak nezajímavé, například: foukneme-li do něj, okamžitě se bez sebemenšího odporu rozletí do všech stran. Popel je ztělesněná pokora, bezvýznamnost a bezcennost, a co je nejkrásnější: je sám protknut vírou, že se k ničemu nehodí. Může být něco labilnějšího, slabšího a bídnějšího než popel? Ne tak snadno. Existuje věc, která by byla poddajnější a trpělivější než on? Těžko. Popel nemá charakter a ke každému druhu dřeva má stejně daleko jako řekněme skleslost k nadutosti. Kde je popel, není vlastně nic. Stoupni si na něj, a ani neucítíš, žes na něco stoupl.“ Vysoce emotivní na téhle pasáži, která nemá v německé literatuře 20. století obdoby, ani u Kafky, je, že

v tomhle takřka nahodilém pojednání o popelu, jehle, tužce a zápalce píše spisovatel o svém vlastním martyriu, neboť ony čtyři věci, o něž tu jde, nejsou vedle sebe seřazeny bezděčně, nýbrž jsou to autorovy mučící nástroje, lépe řečeno to, co potřebuje k vlastnímu spálení, a co zůstane, až oheň vyhasne.

Uprostřed života začalo být psaní pro Walsera skutečně velmi svízelné. Stále víc a víc jej nepřetržité, rok po roce nemilosrdně pokračující koncipování literárních textů vysilovalo. To, co dokázal v mansardě hotelu Modrý kříž, kde podle vlastních slov vysedával denně deset až třináct hodin u stolku nad románem nebo novelou, v zimě ve vojenském kabátě a pantoflích, jež si sám zhotovil ze zbytků látek, byla dvěma slovy těžká robotou. Bylo to vězení, kde psal, žalář a olovená komora, v níž mu hrozilo, že z nepřetržité namáhavé práce přijde o rozum. „Hrbí se mi záda,“ referuje spisovatel ve stejnojmenné próze, „neboť vysedávám často celé hodiny sehnutý nad jediným slovem, jež musí urazit dlouhou cestu z mého mozku na papír.“ Práce ho nečiní šťastným ani nešťastným, dodává, ale přece má nezřídka pocit, že nad ní vypustí duši. To, že se i vzdor tomu nevzdal psaní dřív, má kromě oddanosti spisovatelů svému řemeslu více důvodů, v první řadě je to nejspíš obava před vyloučením ze společnosti a v krajním případě, což se Walsеровi málem stalo, obava z nezbytné sociální podpory, strach, který ho pronásledoval poté, co je v dětství a mládí hluboce znejistil hospodářský úpadek otce. Ale neobává se chudoby jako takové, mnohem víc se obává hanby ze společenského sestupu. Přesně ví, že „lidé zdaleka tolik nepohrdají člověkem vykonávajícím nevýnosnou práci jako příručím bez místa... Příručí je poloviční pán, dokud má zaměstnání; bez místa upadne do pozice neobratné,

přebytečné a obtěžující nuly.“ A co platí o kancelářských pisařích, platí dvojnásob o spisovatelích, neboť nejenže mají předpoklady stát se polovičními pány, ale můžou za určitých okolností reprezentovat i národ. K tomu přistupuje ještě to, že spisovatelé, jako všichni, jimž je takříkajíc z milosti Boží svěřen vyšší úřad, nemohou prostě odejít do důchodu, kdy se jim zamane. Ještě i dnes se od nich očekává, že budou psát, dokud jim pero nevypadne z ruky. A aby toho nebylo málo, lidé si myslí, že po nich můžou žádat, jak se jednou Walser vyjádřil vůči Ottovi Pickovi, „aby každoročně přišli s nějakou novou, stoprocentní věcí“. Dodávat na kulturní trh takové stoprocentnosti ve smyslu děl vyvolávajících pozornost nebyl Walser schopen nejspíše po svém návratu do Švýcarska, pokud toho byl vůbec kdy schopen. Přinejmenším zčásti si v bielském a bernském období připadal jako příležitostný pracovník a degradovaný literární fabrikant střížního zboží. Ale statečnost, s níž tuhle poslední výspu hájil a překonával „zklamání, odmítání v novinách, opovržlivé poskytování a hrobové mlčení“, byla téměř bezpříkladná. Že byl nakonec přece jen nucen kapitulovat, nemělo svůj důvod jen ve vyčerpání jeho duševních zdrojů, ale i ve stále se zrychlující, katastrofální proměně kulturního klimatu ve druhé polovině dvacátých let. Bezpochyby by byl Walser, kdyby vydržel o pár let déle, nejspíše na jaře 1933 v Říši odstřižen od veškerých publikačních možností. V tom ohledu byla Walserova poznámka vůči Carlu Seeligovi, že jeho svět rozvrátili nacisté, plně oprávněná. Josef Hofmiller uvádí ve své kritice románu *Pomocník* z roku 1908, že mu schází hlubší podstata, a staví jej do kontrastu s výraznou svázaností s domovem takových švýcarských autorů, jakými byli Johannes Jegerlehner, Josef

Reinhart, Alfred Huggenberger, Otto von Greyerz a Ernst Zahn, jejichž světonázorové zaměření, jak se odvažují tvrdit, se dá vyčíst už i z jejich jmen majících zjevně silné domovské kořeny. O jednom z takových vlasteneckých poetů, jistém Hansi Mühlesteinovi, napsal Walser v polovině dvacátých let Resy Breitbachové, že pochází stejně jako on z Bielu, po krátkém manželství s jednou urostlou Mnichovankou teď sedí kdesi v Graubündenu, kde se činí jako člen spolku pro šíření nového ducha, a vzal si děvče, „které ho časně ráno vybízí, aby ještě před *déjeuner* dovezl do domu fůru zelí. Na sobě mívá lněnou halenu modré barvy a hrubé kalhoty z místního sukna, a je velmi šťastný.“ Pohrdání národními a vlasteneckými spisovateli a básníky opěvujícími rodný kraj, které z tohoto sarkastického úryvku mluví, zřetelně dokládá, že Walser přesně věděl, jak nepříznivá hodina uhodila a proč už o něho nikdo v Německu ani doma ve Švýcarsku nestojí.

Na tomhle pozadí se Walserův legendární systém tužky vyjímá jako předběžné cvičení na život v podzemí. Mikrogramy, jež se podařilo rozluštit Werneru Morlangovi a Bernhardovi Echemu, patří k nejvýznamnějším službám literatuře posledních desetiletí, jsou coby vynalézavá forma pokročilého psaní motáky člověka zahnaného do ilegality a dokumenty skutečné vnitřní emigrace. Jak Walser vysvětloval v jednom dopise Maxi Rychnerovi, šlo mu bezpochyby především o to, aby méně definitivním postupem za použití tužky překonal zábrany v psaní; a stejně tak se jistě pokusil, jak poznamenává Werner Morlang, skrýt se před veřejnými a internalizovanými hodnotícími instancemi za nerozluštitelné znaky, přikrčit se pod úroveň jazyka a sám úplně vymizet. Ale systém tužky a lístků představuje rovněž

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript or a collection of letters. The text is arranged in several columns and is densely packed. The handwriting is somewhat faded and difficult to read in many places. There are some larger, bolded words or phrases that stand out. The overall appearance is that of an old, handwritten document.

24. Záměrně...
...
...
...

v dějinách literatury jedinečné opevnění, v němž měly být v nadcházející velké době zachráněny před zánikem ty nejmenší, nejčistší a nejnevinnější věci. Robert Walser, zabarikádovaný ve své nepřístupné stavbě, mi připomíná Korsična Casella, jenž v roce 1768 ve věži na pevninském mysu předstíral, že ji před útočícím vojenským kontingentem Francouzů brání celá posádka, zatímco sám přebíhal z jednoho patra do druhého a pálił tu z jedné, tu z druhé střílny.

Handwritten text in German, appearing to be a collection of notes or a manuscript. The text is dense and covers most of the page. It includes several paragraphs of cursive script, some with headings or sub-sections. The handwriting is somewhat difficult to decipher due to its cursive nature and the density of the text. There are some larger, bolder words or phrases that stand out, possibly indicating key points or sections. The overall appearance is that of a personal or working manuscript.

Walserovi po jeho odchodu do azylu ve Waldau připadalo, že sedí na venkovních městských hradbách, a snad proto psal slečně Breitbachové, že i když je bitva dávno ztracena, tu a tam „uveřejňuje v několika listech své domoviny“ menší práce, úplně jako by šlo o třaskavé nálože a bomby. Nechtěl bych se však spokojit s názorem, že poněkud neuspořádané texty v oblasti tužky odrážejí svým vzhledem a obsahem pokračující duševní rozpolcení Roberta Walsera. Dobře si

vidím, že ve svém podivném formalismu, v extrémním nutkání k rýmované lyrice či v jejím množství daném ještě využitelným místem na kousku papíru vykazují jisté příznaky patologického psaní, jsou takříkajíc encefalogramem člověka, který je nucen, jak stojí v *Loupežníkovi*, neustále myslet na něco jaksi vzdáleného, ale nezdaří se mi svědčit o jeho psychotickém stavu. Naopak, právě loupežnický román¹⁴ je Walsеровým nejdůvtipnějším a nejodvážnějším dílem, vlastní podobizna a sebezpytná skica absolutní neúplatnosti, v níž tvůrce anamnézy a její subjekt přebírají místo autora. V důsledku toho se vypravěč, jenž je přítelem, přímluvcem, poručníkem, ošetřovatelem a andělem strážným ohroženého a téměř zlomeného hrdiny v jednom, ujímá jeho věci s určitým ironickým odstupem, ba dokonce, jak jednou poznamenává, s nevzrušeně poklidným přístupem recenzenta. Na druhé straně se opět v zájmu svého klienta odhodlává k vášnivě přímluvě, a to v pasáži, v níž vyzývá veřejnost: „Nečtěte pořád jen zdravé knihy, seznamte se i s takzvanou nezdravou literaturou, z níž se můžete i zásadně poučit. Zdraví lidé by měli stále nějak něco riskovat. Kvůli čemu je člověk, proboha živého, vlastně zdravý? Aby jednoho dne ze samého zdraví umřel? To je proklatě bezútešné poslání... Dnes vím mnohem víc než dřív, že ve vzdělaných kruzích je tolik šosáctví, že tam převládá prachobyčejný strach v mravním a estetickém smyslu. Ale ustrašenost je nezdravá. Loupežník nebyl jednoho dne daleko od smrti utopením... O rok později se v téže řece utopil školák z mlékárny. Loupežník tedy ze zkušenosti ví, jak je někomu, koho mořské panny

14 Román *Loupežník* je rovněž součástí mikrogramů – pozn. překl.

stahují za nohy ke dnu.“ Vášeň, s níž se advokát Walser zasazuje za svého mandanta, čerpá sílu z hrozby před zkázou. Byla-li někdy nějaká kniha napsaná na samé hraně, pak je to Walserův *Loupežník*. Tváří v tvář bezprostředně se blížícímu konci pracuje Walser takřka lhostejně, nezřídká dokonce s lehkým pousmáním, až na několik podivností, které si pro zábavu dovolí, ale ruka je naprosto jistá. „Ještě nikdy od té doby, co se činím za psacím stolem, jsem se tak směle a neohroženě nepustil do spisování,“ sděluje nám na začátku vypravěč. A opravdu ona naprostá nenucenost, s jakou Walser zvládá strukturální obtíže a proměny nálad mezi hlubokou rozrušeností a lehkostí myslí, pro niž existuje jediné správné označení *allegria*, svědčí o vysokém stupni umělecké a morální suverenity. Navíc je pravda, že v tomhle posmrtném, takřka už ze záhrobí napsaném románě se objevují náhledy do Walserovy zvláštní tělesné kondice a povahy jeho duševního zmatku, s nimiž se jinak, pokud mé znalosti sahají, v literatuře často nesetkáme. V nevidaném *sang froid* se vypořádává s domnělým vznikem svého utrpení vyvolaného jen drobnými zanedbáními ve výchově, jak říká, s tím, že v sobě jako padesátiletý pořád cítí dítě a chlapce, s tím, že by býval rád byl dívkou, s uspokojením, jaké mu přinášelo nošení zástěry, s fetišistickými sklony k mazlení se lžičkou, se stihomamem, pocitem sevření v kruhu a obklíčení, s tím, jak mu dělalo dobře být pozorován, což připomíná Josefa K. z *Procesu*, i s nebezpečím hrozícím mu ze sexuálního živoření, jak skutečně napsal, totiž že úplně zhloupne. S přesností seismografu registruje nejnepatrnější otřesy na hranicích svého vědomí, zaznamenává deformace a vlnění svých myšlenek a emocí, o nichž si psychiatrie dodnes může nechat

zdát. O terapeutických nabídkách, jež mu lékař duší předkládá, si nemyslí nic dobrého, a ještě méně o všeléku víry, již nazývá „velmi prostým a levným stavem duše“. „Neboť tím člověk ničeho,“ říká, „absolutně ničeho nedosáhne, ani v nejmenším. Zůstane tichý a věří. Je to stejné, jako když někdo mechanicky plete punčochu.“ Walser nechce o obskurantismu doktorů ani o tmářství těch druhých duchovních pasyťů nic vědět. Jde mu jako málokterému spisovateli, jenž se těší plnému duševnímu zdraví, o co největší míru jasnosti, a myslím, že při psaní loupežnického románu mu několikrát došlo, jak právě hrozba zastření mysli mu umožňuje pozorovat a formulovat věci pronikavěji, což je při plném zdraví víceméně vyloučeno. Tuhle zvláštní schopnost vnímat nepřisuzuje pouze vlastní trnité cestě, ale i ostatním outsiderům, lidem odloučeným a odsunutým ze společnosti, s nimiž se cítí být jeho druhé Já, to loupežnické, ve spojení. Jeho osobní úděl pro něho znamená málo. „Uvnitř většiny lidí,“ říká vypravěč, „vyhasíná světlo,“ a lituje každého zničeného života. Tak třeba francouzských důstojníků, jež loupežník jednou v civilu zažil v lázeňském městečku Magglingenu ve výšce přes tisíc metrů. „Bylo to krátce před vypuknutím naší velké a dosud nezapomenuté války, a všichni ti mladí muži, kteří vyhledávali na kvetoucích horských loukách odpočinek a asi jej i nacházeli, pak museli uposlechnout volání národa.“ Jak falešně zní vedle téhle jediné, ohleduplným soucitem prostoupené věty burácivé řinčení zbraněmi a vůbec každá ideologií infikovaná literatura! Walser odmítal velká gesta. Ke kolektivním katastrofám své doby se nijak nevyjadřoval. Přesto zdaleka nebyl politicky naivní. Když se v letech před první světovou válkou pod útoky reformních stran hroutila

otomanská říše a konstituovalo se moderní, jedním okem po Německu jako protektoratu pošilhávající Turecko, byl Walser prakticky jediný, kdo se na tuto událost díval skepticky. V krátké próze *Odstoupení* dává najevo ústy svrženého, pochybení svého režimu nijak nepopírajícího sultána rozpakky nad tím, čeho bylo údajně dosaženo. Jistě teď budou v Turecku proslulém špatným hospodařením existovat příčinniví lidé, „ale naše zahrady budou uvadat, naše mešity budou záhy zbytečné... (a) pouští, kde jen zvuk mého jména vyvolával respekt u hyen, budou jezdit vlaky. Turci si nasadí čepice a budou vypadat jako Němci. Budou nás nutit obchodovat, a když toho nebudeme schopni, jednoduše nás odstřelí.“ Tak nějak to pak taky dopadlo, až na to, že v první genocidě našeho neblahého století nebyli Turci střeleni a ubíjeni Němci, nýbrž Arméni Turky. Každopádně to nespělo k dobrému a dá se říct, že Walser v roce 1909 viděl očima Hárúna ar-Rašída daleko do budoucnosti a ani na sklonku dvacátých let tuhle schopnost neztratil. Loupežník, celým svým založením libertín a republikán, měl nemocnou duši *taky* vinou narůstajícího zatemnění politického horizontu. Není příliš důležité, o jakou nemoc v diagnosticky přesném smyslu šlo. Postačí, když porozumíme tomu, že Walser nakonec prostě už dál nemohl a musel si podobně jako Hölderlin s jistou anarchistickou zdvořilostí držet lidi od těla, že byl vzpurný a urážlivý, vyvolával scény na veřejnosti a v maloměstáckém Bernu, právě v něm spatřoval město přízraků plné gestikulujících dotěrů, jimž nešlo o nic jiného, než aby ho rychlým mácháním rukou těsně před nosem vyváděli z míry a zavrhovali jako někoho, koho není třeba brát vážně. Za bernského období už s ním neudržel

styky skoro nikdo. Obával se, že jej podceňuje celý svět. Jedním z nepatrného hloučku těch, kteří mu ještě věnovali pozornost, byl učitel (a lyrik) Emil Schibli, u něhož byl Walser v létě 1927 pár dní na návštěvě. Schibli se v článku v *Seeländer Volksstimme*, kde líčí své setkání s Walserem, domnívá, že v něm rozpoznal utajeného krále v oděvu tuláka a člověka trpícího nejhlubší osamělostí, „jehož bude svět zítřka oslavovat ne-li jako velkého, pak bezpochyby vzácně čistého básníka“. Walserovi sice bylo důvěrně známé evangelické přání nic nemít a všechno, co mám, rozdat, jak se lze v loupežnickém románu dočíst, ale žádnou vykupitelskou misi si na svá bedra nebral. Stačilo mu, že se mohl se zuřivou ironií označovat za devátého největšího švýcarského spisovatele. My ale přičkneme Walserovi čestný titul syna generálního tajemníka kantonální vlády, jež jednou udělil loupežníkovi a který ve skutečnosti náleží jemu.

První krátká próza, kterou jsem od Walsera četl, byla o Kleistovi v Thunu, mluví se v ní o strastech člověka zoufajícího si nad svým řemeslem a o mámivě krásné krajině vůkol. „Kleist sedí na zdi kostelního hřbitova. Všude je vlhko, navíc panuje dusno. Rozepne si šaty, aby si uvolnil hrud. Pod ním, jakoby mocnou Boží rukou vržené do hloubky, leží žlutavě a rudě ozářené jezero. Alpy ožily a úžasnými pohyby hrouží svá čela do vody.“ Opakovaně jsem se později nořil do těch několika málo stránek téhle povídky a vycházejí z ní, zkoumal v kratších či delších výpravách i ostatní Walserovo dílo. K počátkům četby Walserových textů ve druhé polovině šedesátých let patří i to, že jsem tenkrát, když jsem ležel v třísvazkové Kellerově biografii od Bächtolda, již jsem si obstaral antikvárně v Manchesteru a která bezpochyby

pocházela z pozůstalosti nějakého Žida vyhnaného z Německa, objevil krásnou sépiovou fotografii domu obklopeného keři a stromy na ostrově v řece Aaře, v němž Kleist psal na jaře roku 1802 své drama o šílenství *Rodina Ghonorezových*,¹⁵ než sám onemocněl, musel odejít do Bernu a svěřit se do péče dr. Wyttenbacha. Pomalu jsem se od té doby učil chápat, jak spolu všechno přes prostor a čas souvisí, život pruského spisovatele Kleista a švýcarského prozaika, jenž o sobě tvrdí, že byl v Thunu zaměstnán v akciovém pivovaru, ozvěna výstřelu z pistole nad jezerem Wannsee s výhledem z okna léčebného ústavu v Herisau, Walserovy procházky s mými vlastními výlety, data narození a úmrtí, štěstí s neštěstím, historie přírody s dějinami průmyslu, historie domova s historií exilu. Na všech cestách mě přitom Walser neustále provázel. Stačí, když přes den přeruším na chvíli práci, a vidím ho stát někde opodál, neklamnou postavu osamělého poutníka, který se právě rozhlíží po okolí. A někdy si myslím, že jeho očima vidím světlé Pojezeří a tam jako třpytící se ostrov jezero a na tomhle jezerním ostrově opět jiný ostrov, ostrov sv. Petra „v lehkém oparu ranního slunce, obtékaný bělavě chvějivým světlem“. Večer při cestě domů se pak díváme z břehu utápějícího se v truchlivém dešti „na lodičky nebo čluny milovníků plavby s roztaženými deštníky nad hlavami“, a ten pohled nám umožňuje představit si, že jsme „v Číně nebo Japonsku nebo v jiné zasněně poetické zemi“. Walser skutečně čas od času uvažoval o tom, jak píše Mächler, že by odjel nebo odcestoval do zámoří. Ze zprávy jeho bratra

15 Později změnil místo děje a titul románu na *Rodina Schroffensteinových* – pozn. překl.

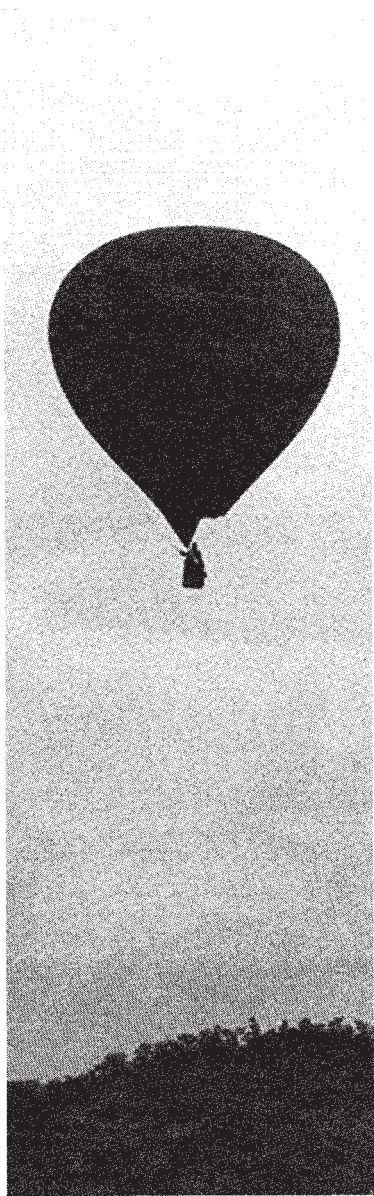
Karla víme, že už měl dokonce jednou v kapse od Bruna Cassirera vyplněný šek na několikaměsíční cestu do Indie. Dobře si ho dokážeme představit na nějakém Rousseauově obraze, skrytého v zeleni listí spolu s tygry a slony, nebo na verandě hotelu postaveného na mořském břehu, zatímco mu nad hlavou šumí monzun, či před nádherně zbarveným stanem v podhůří Himálaje, jenž se podobá, jak jednou Walser napsal o Alpách, sněhobílému kožešinovému boa. Ano, málem by se dostal dokonce na Samou, neboť Walther Rathenau, s nímž se jednoho dne náhodně seznámil, dá-li se v tomhle bodě loupežnickému románu věřit, uprostřed hustého provozu aut a davu lidí na Postupimském náměstí, mu zřejmě chtěl opatřit na ostrově nazývaném Němci, Perla jižního moře¹⁶ nenáročné místo u koloniální správy. Nevíme, proč Walser tuhle v mnohém ohledu lákavou nabídku odmítl. Předpokládejme zkrátka, že to bylo proto, že k prvním německým objevitelům a průkopníkům jižního moře patřil jistý Otto von Kotzebue, vůči němuž byl Walser stejně nepřekonatelně zaujat jako vůči divadelnímu řediteli téhož jména, jehož nazval šosákem a o němž tvrdil, že měl příliš dlouhý nos, vytřeštěné oči a naopak žádný krk a vůbec že měl celou hlavu zalezlou a schovanou v neuvěřitelně velkém a odvážném límci žaketu. Kotzebue, pokračuje Walser, napsal množství veseloher se skvělým kasovním úspěchem v době, kdy si Kleist zoufal, a všechna tahle masivní, vytištěná, v telecí kůži vázaná, vyzvracená a bučící¹⁶ díla odkázal potomstvu, jež se muselo při jejich četbě stydět až do morku kostí. Že by

16 se jménem Kotzebue si tu Walser pohrává: *kotzen* je německy zvracet a *bue* připomíná bučení – pozn. překl.

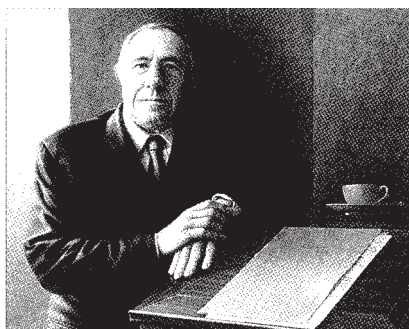
byl Walserovi uprostřed nejkrásnějšího iluzionismu jižního moře připomínán právě tenhle k literárním větroplachům řazený a jím pohrdavě nazývaný geroj německého duchovního světa, bylo pro něho asi příliš velké riziko. I tak se do cestování nijak nehrnul a kromě německé ciziny se nikam nepodíval. Město Paříž, po němž prahnul ještě ve Waldau, nikdy nespátřil. Zato mu mohla například Untergasse v Bielu připadat jako ulička v Jeruzalému, „do níž... skromně vjíždí vykupitel a osvoboditel světa“. Jinak se toulal zemí, často za dlouhých nočních pochodů, kdy mu bílou cestu osvětloval měsíc. Na podzim 1925 se například vydal pěšky z Bernu do Ženevy, celý dlouhý úsek ušel po staré poutní cestě vedoucí ke schránce svatého Jaga z Compostely¹⁷. O cestě toho moc nenapsal, jen že si ve Fribourgu – vidím ho, jak vstupuje do města po mostě přes Sánu – pořídil pár ponožek, že poctil svou návštěvou řadu hostinců a dvořil se jedné jurské číšnici, jednoho hochu podaroval mandlemi, a když ve tmě na ostrově na Rhône obcházel Rousseauův pomník, smekl klobouk, a nakonec že se ho při přecházení jezerních mostů zmocnilo veselí. Takové a podobné věci jsou velmi spoře zachyceny na přibližně dvou stranách. O putování samotném se nedozvíme nic a nic ani o tom, co se mu během chůze honilo hlavou. Zcela osvobozeného od sebe sama jej vidím pouze jednou, při letu v balonu, který podnikl za svého berlínského působení z Bitterfeldu, jehož umělá světla tenkrát právě začínala doutnat, až k pobřeží Baltu. „Tři lidé, kapitán, jeden pán a mladá dívka nastupují do koše, upevňovací lana se odepínají, a zvláštní dům se pomalu zdvihá do vzduchu,

17 ze španělského Santiago – sv. Jakub – pozn. překl.

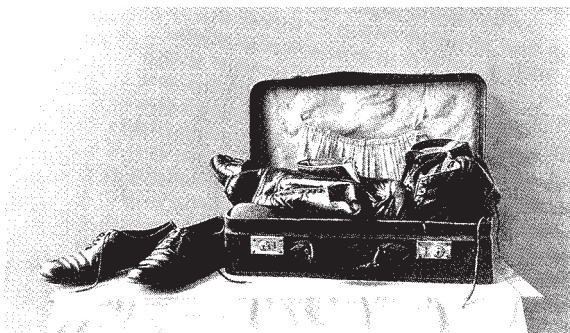
jako by se ještě na něco rozpomněl... Zdá se, že krásná noc bere nádherný balon do své neviditelné náruče. Mírně a tiše pluje buclaté těleso... a... ani není cítit, ... jak je jemné větry unášejí k severu.“ Dole je vidět špičky kostelů, vesnické uličky, dvory, úchvatně uhánějící vlak, nádherně zbarvený a nasvícený tok Labe. „Podivně bílé, takřka dokonale čisté roviny se střídají se zahradami a malými, divoce rostoucími křovisky. Člověk se dívá do krajiny, kam ho nikdy nohy nezanesou, neboť v určitých končinách, ba vlastně ve většině z nich nemá co rozumného pohledávat. Jak velká a neznámá nám je Země!“ Pro takovou nehlučnou cestu vzduchem byl myslím Robert Walser jako zrozený. Všude, ve všech svých prozaických textech, se snaží odpoutat od pozemského života, chce zlehka a tiše odplout do svobodnější říše. Fejeton o balonovém letu nad spícím nočním Německem je toho příkladem, mimochodem takovým, k němuž se pro mě váže Nabokovova vzpomínka na jednu z jeho nejoblíbenějších dětských knih. Černý Golliwogg a jeho přátelé, k nimž patří i jakýsi trpaslík či lilipután, obtočí v obrázkovém románu v četných dobrodružstvích, vzdálí se svému domovu a jednou dokonce upadnou mezi kanibaly. A pak přijde scéna, kdy „se z nekonečných pásů žlutého hedvábí postaví vzducholod' a zvláště malinký balon pro Palečka. V obrovské výšce,“ píše Nabokov, „kam až vzducholod' vystoupila, se aeronauti přimkli těsně k sobě, aby tolik necítili chlad, zatímco stranou od nich plul sólista, jehož jsem přes jeho hrozný osud obdivoval, sám, do propasti z hvězd a ledu.“



Katalog Jana Petera Trippa obsahuje díla jednoho čtvrtstoletí. Zahrnuje práce různého rozsahu, provedené tužkou, uhlem a suchou jehlou, akvarelovými barvami, jako kvaše nebo grisaille, v akrylu nebo oleji, a to až po mez proveditelnosti, a ještě i za ni, ano, tak to stále znovu připadá pozorovateli. Obrazy prvních tří čtyř let ještě zřetelně vykazují vliv surrealismu, vídeňských fantastických realistů a fotorealismu, jsou svázané s polemickými strategiemi doby kolem roku 1968, ale už brzy, za několikaměsíčního pobytu v psychiatrické zemské nemocnici Weissenau u Ravensburgu (1973), tento polemický rys mizí a je nahrazen mnohem hlubší věcností, jež se v čistém znázornění jevových forem života pokouší dopátrat, co k jejímu výrazu a evoluci vedlo. Přitom se z portrétního umění stává patografická záležitost nepřipouštějící už dělicí linie mezi tím, co obecně nazýváme charakteristickým, a deformacemi zachycovaného subjektu vyvolanými nutkavou posedlostí prací a duševním utrpením. Chápeme-li obrazy pacientů ústavu ve Weissenau jako studie prázdná šířícího se v hlavách lidí, jsou jimi v nemenší míře i pozdější portréty a autoportréty ve svém téměř mimosvětovém izolacionismu. Dokonce i reprezentativní zobrazení akreditovaných držitelů hospodářské a politické moci v sobě mají cosi bolestně rozpačitého a pokrouceného a tajně se (bez odsuzujícího záměru) shodují s definicí vypracovanou ve



Weissenau o lidském individuu jako abnormálním stvoření vytrženém z přírodní a společenské souvislosti. Odvrácenou stranou tohoto zobrazení, jež nabývalo v průběhu civilizačního procesu stále závrtnějších forem, jsou opuštěné krajiny a zejména zátiší, v nichž už jen nepohyblivé předměty – na hony vzdálené událostem – svědčí o formální přítomnosti podivuhodně racionalistického žánru. V Trippových zátiších nejde o to, aby malíř předvedl své umění a nadvládu na více či méně náhodné asambláži, nýbrž o autonomní bytí věcí, k nimž máme my workoholici ve své slepé zuřivosti podřízený a závislý vztah. Protože věci nás (v podstatě) přežívají, vědí o nás víc než my o nich; zkušenosti, jež s námi mají, nosí v sobě a *jsou* – skutečně – námi otevřená kniha vlastní historie. V otcově takzvaném ruském kufru leží synovy boty; dva tucty bídlíkových tabulek a jakési vybledlé čmáranice vyvolávají ze zapomnění školní třídu – obrazy z minulosti, jež je v člověku nejzáhadnější. *Nature morte* je u Trippa mnohem zřetelněji než dřív souhrnem toho, co po sobě zanecháváme. Na něm nám dochází to, co Maurice Merleau-Ponty v *L'Œil et l'Esprit* nazval ‚regard préhumain‘, neboť v takovém malířství jsou role pozorovatele a pozorovaného předmětu obrácené. Jak



se malíř dívá, vzdává se našeho příliš lehkovážného vědění; věci k nám nepohnutě vzhlízejí. „Action et passion si peu discernables,“ píše Merleau-Ponty, „qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint.“¹⁸

Při uvažování o díle Jana Petera Trippa, v němž věrnost realitě dosahuje až nepředstavitelného stupně, se nevyhneme nepříjemné otázce po realismu. Jednak proto, že každému, kdo se na nějaký Trippův obraz dívá, padne okamžitě do oka na první pohled neomylná přesnost zobrazení, a jednak že právě tahle úžasná dovednost paradoxně zabraňuje tomu, aby se pozorovatelův pohled soustředil na podstatu malby. Povrch dokončeného obrazu nabízí tak málo, čeho by se bylo možné chytit, že dokonce ani profesionální kritika není schopna připojit něco smysluplného k laickým projevům obdivu. Mimochodem je příznačné, že takové projevy jsou často provázeny (tak říkajíc) potřásáním hlavy, neboť do nesporného obdivu se právě u kritiků vyškolených v tradicích moderny, ovšem co do řemesla většinou omezených,

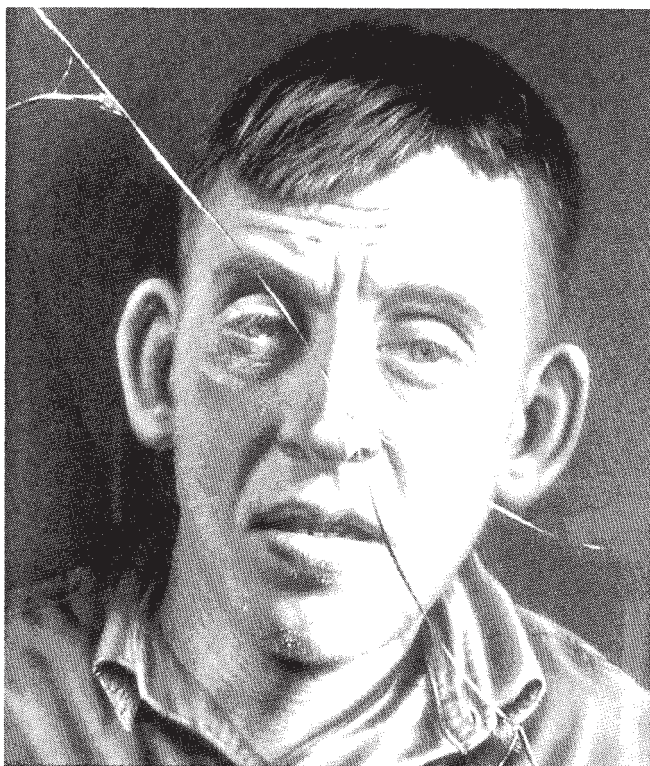
18 Aktivita a pasivita jsou tak nesporně rozlišitelné, že není zřejmé, kdo se dívá a kdo je viděn, kdo maluje a kdo je malován. – pozn. překl.

mísí pravděpodobně nemilý pocit, že tu člověk sedá na lep iluzionistovi pracujícímu s jakýmsi neprůhlednými triky. Trippovi se skutečně daří interpolovat do plochy obrazu třetí rozměr, takže člověk, který se na něj dívá, má pocit, že může překročit jeho práh; i zobrazovaný materiál, jako cypřiš černé soukenné sako mladého Marcela, jeho taftová



mašle, jedenačtyřicet oblázků a bílý sníh na poli, je v obraze až tak paranoidně přítomný, že člověk mimoděk natáhne ruku, aby se jich dotkl. Ernst Gombrich připomíná ve své obsáhlé studii o umění a iluzi historii tradovanou Pliniem starším o dvou řeckých malířích Parrhasiovi a Zeuxiovi. Zeuxis prý namaloval vinné hrozny tak šálivě věrně, že se slétali ptáci a pokoušeli se je sezobat. Parrhasios pak pozval Zeuxia do svého ateliéru, aby mu ukázal svoji práci. Když chtěl Zeuxius odhrnout závěs před deskou s obrazem, před

níž ho Parrhasios přivedl, všiml si, že závěs není skutečný, ale jen namalovaný. Gombrich v dalším objasňuje, že sugestivní síla malby *trompe-l'oeil* a očekávání vyvolávané v pozorovateli se vzájemně posilují, a svůj pasus ukončuje poznámkou, že nejpřesvědčivější *trompe-l'oeil*, na něž kdy padl jeho zrak, ‚simuloval‘ rozbitou tabuli skla před namalovaným obrazem. U Trippa nalezneme jak Zeuxiovy hrozny, tak prasklé sklo. A přece bychom se mýlili, kdybychom v něm chtěli spatřovat mistra malby *trompe-l'oeil*. Tripp tuto techniku používá



pouze jako jednu z mnoha a vždy, jako na zmíněném akvarelu *Slabá prasklina*, s výrazným vztahem k obsahu.

Malba *trompe-l'oeil* je styl, jenž dokáže s relativně nepatrnými prostředky, ať už jistým uspořádáním perspektivy či obratným rozdělením světla a stínů, vykouzlit takříkajíc z ničeho tzv. *effet du réel*. Jeho nejzkušenějšími praktiky byli jak známo *kvadraturisté*, kteří v baroku kočovali po Rakousku a Bavorech a propůjčovali rozmanitým, jinak nijak působivým interiérům vzhled paláců tím, že na zdi a stropy malovali dlouhá sloupořadí a grandiózní kupole. Pochybná pověst hochštaplerství a bezvýznamnosti, která ulpívá na zručném uměleckém projevu, jehož efekty jsou libovolně aplikovatelné, zasáhla později celé konkrétní malířství, přinejmenším od doby, kdy se začala prosazovat fotografie a s ní spojený začátek moderny. Z toho důvodu představa, že krajně exponovaných pozic lze dnes ve figurativním malířství dosáhnout stejně jako v malířství nefigurativním, je pro uměleckého kritika stěží myslitelná, zvláště když se foto- a hyperrealismus se svými postupy zobrazování směřujícími k materializaci rychle vyčerpaly.

Že Trippova práce bývá nutně spojována s tímto už uplynulým myšlenkovým proudem, je chybná asociace. Hodná zvážení mi připadá pouze domněnka, jež z ní nepřímou vychází a podle níž se inherentní kvalita Trippova obrazu, právě vzhledem k jeho čistě objektivní a afirmativní vlastnosti, nedá pravděpodobně určit podle shody se skutečností (nebo s její fotografickou kopií), již všichni pozorovatelé neomylně obdivují, nýbrž podle méně zřejmých odchylek a bodů rozdílu. Fotografický obraz proměňuje skutečnost v tautologii. Když jede Cartier-Bresson do Číny, píše Susan

Sontagová, ukazuje, že v Číně žijí lidé a že tihle lidé jsou Číňani. Co je ale pro fotografii postačující, ještě zdaleka nemusí stačit umění. Potřebuje mnohoznačnost, polyvalenci, rezonanci, zatemnění a osvětlení, krátce přesah toho, co je podle jedné nezvratné věty pravda. Roland Barthes spatřoval v dnes už všudypřítomném muži s kamerou agenta smrti a ve fotografiích cosi jako relikty nepřetržitě odumírajícího světa. Umění odlišuje od takového obchodu s mrtvolami to, že jeho téma je život v blízkosti smrti, nikoli závislost na ní. S vyhlazováním viditelného světa v nekonečných sériích reprodukcí se umění vyrovnává prostředky dekonstrukce jevových forem. Podle toho mají i obrazy Jana Petera Trippa vesměs analytické a nikoli syntetizující rysy. Fotografický materiál, z něž vycházejí, je pečlivě modifikován. Mechanický vztah ostrosti/neostrosti se ruší, Tripp cosi přidává a něco jiného škrtá. Něco posune na jiné místo, vyzdvihne, zkrátí nebo nepatrně pootočí. Pozmění barevné tóny, a místy se dopouští oněch šťastných omylů, z nichž znenadání povstane systém zobrazení, jenž se neshoduje se skutečností. Bez podobných zásahů, odchylek a rozdílů by v nejdokonalejším zpřítomnění nebylo žádných citových ani myšlenkových linií. Při studiu Trippových obrazů je navíc třeba uvážit lapidární Gombrichovo zjištění, že i realista pracující s nejpečlivější myslitelnou přesností může nanést na danou plochu jen určitý počet znaků. „A i kdyby se snažil,“ píše Gombrich, „navzájem sladit barevné stopy až za mez viditelného, bude se nakonec stejně muset spolehnout na sugesci, pokouší-li se reprodukovat něco nekonečně malého. Stojíme-li před obrazem Jana van Eycka, ... jsme přesvědčeni, že se mu podařilo zobrazit nevyčerpatelné bohatství detailů viditelného

světa. Máme dojem, že každý steh zlatého damašku, každý vlas na hlavě anděla či dřevěné vlákno namaloval zvlášť. A přece je něco takového vyloučeno, i kdyby pracoval sebeobětavěji, třeba i se zvětšovací sklem.“ Vytvoření dokonalé iluze nezávisí tudíž pouze na závratné umělecké dovednosti, nýbrž koneckonců na intuitivním řízení stavu, kdy malíř se zatajeným dechem už sám neví, zda jeho oko ještě vidí či zda se jeho ruka pohybuje.

Opakovaná zkušenost, že při krajním soustředění se zužuje dech, nastává absolutní ticho, údy ochabují a oči slepnou, přinesla do obrazů Jana Petera Trippa smrt. V dřívějších studiích kostí a lebek je nepřehlédnutelná, později je spíš ukryta ve zlověstně působících předmětech, ve tvářích portrétovaných, v prasklém skle, v hermetické formě oblázků nebo v portrétu více než padesátiletého Franze Kafky. Aby ji vyhledal, musel malíř překročit hranici. Na cestě na onen svět byl i lesní plch, který ležel jednoho rána před domovními dveřmi. Ačkoli se říká, že mrtvé je třeba malovat rychle, potřeboval Tripp v chloroformovém zápachu tlení sedm dní na obraz zachycující němé poselství nena-
dálého hosta. Sedmého dne se dávno neživé tělo ještě lehce

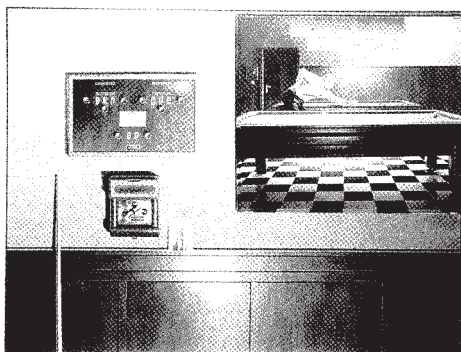


zachvělo a z drobných nozder vytekla kapka krve ne větší než špendlíková hlavička. To byl skutečný konec. Uložené v nicotě, bez podložky a pozadí, vznáší se teď zvíře s nastroženými netopýříma ušima řídkým vzduchem pryč. Černý flíček na kožíšku působí jako smuteční flór nebo páska na oči pasažéra při letním nočním přeletu severního pólu. We are such stuff as dreams are made of; and our little life is rounded with a sleep.¹⁹

Čím déle obrazy Jana Petera Trippa pozoruji, tím víc chápu, že za iluzionismem povrchu se skrývá hloubka vyvolávající hrůzu. Je takříkajíc metafyzickým podchycením reality. V sérii květinových obrazů, teprve nedávno rozpracovaných, jež přes svůj vysoký stupeň realismu daleko předstihuje pouhou botanickou ilustraci, je vyzdvihován právě tento hlubší metafyzický charakter. Z květin, které by měly být nejprve namalovány v celé nádheře svých lokálních barev, se staly oněmělé grisaille, v nichž všechna barevnost zanechala jen nadsmyslovou stopu. Jsou téměř zbaveny života, v porcelánovém posmrtném ztuhnutí. Všechny mají ženská jména a patří tím k jinému rodu. V jejich extravagantní, primadonské podobě se přenáší téměř se už rozplynuvší odlesk živé přírody. Podobně jsou i vinné hrozny na stejnojmenném obraze poslední známkou života, uspořádány ve svérázně obřadním, emblematickém stylu. Temné pozadí, lněné bílé plátno s vyšitým monogramem – bezmála tušíme, že není rozprostřeno na svatební tabuli, ale na márách či katafalku. A co vůbec je malířství s ohledem na černou smrt a bílou

19 Shakespeare, *Bouře*, I. akt, 4. jednání: Jsme utkáni z téže látky jako naše sny; a náš krátký život obléhá spánek. – pozn. překl.

věčnost jiného než jakýsi druh prosektury? Tenhle extrémní kontrast se v rozmanitých variacích vrací, například v podlahovém vzoru na belgickém obrazu biliáru z Tongerenu, jenž

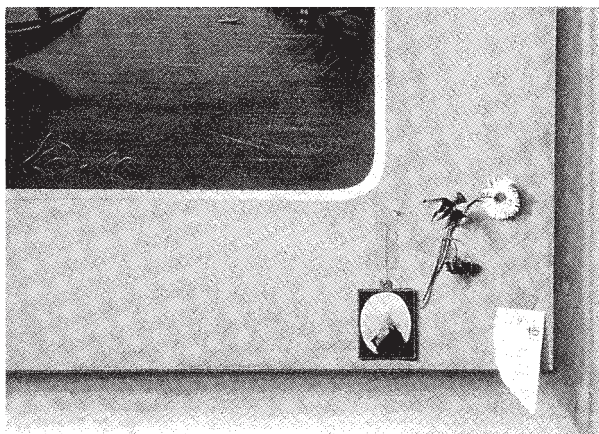


nikoli bezdůvodně naznačuje, že se malíř pouští v rámu, který si sám určil, do hry plné rizika, kdy může jediným chybným pohybem všechno zhatit. Už v jednom z prvních obrazů Jana Petera Trippa se kutálí ‚kobaltově modrá kraplaková koule‘ k postrannímu úběžníku, a v každém z následujících obrazů provádí malíř nejkomplicovanější šachové tahy a triky sem a tam mezi smrtí a životem: ‘t is all a Chequer-board of Nights and Days / Where Destiny with Men for Pieces plays / Hither and thither moves, and mates, and slays / And one by one, back in the Closet lays.’²⁰

Ke smrti se pojí i téma uplývajícího, uplynulého a ztraceného času, jenž je v obrazech Jana Petera Trippa zcela podle Proustova předpisu zrušen tím, že efemérním

20 Čtyřverší XLIX z *Robájjátu* Omara Chajjáma: Jsme jen figurky – hráč na nebeské stolicí. / Ne symbolicky, však doopravdy hrající. / Zahraje si s námi na šachovnici bytí, / v nebytí nás složí všechny v jedné krabici. – přel. Vilém Závada za jazykové spolupráce Jana Rypky.

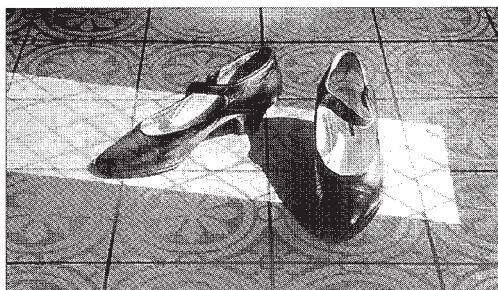
okamžikům a konstelacím je odepřen průběh. Červená rukavice, vyhořelá zápalka, perlová cibule na krájecím prkýnku, tyhle věci s sebou nesou všechn čas a jsou díky náruživě trpělivé práci malíře takřkajíc navždy spaseny. Aura vzpomínek, jež je obklopuje, jim propůjčuje charakter památky, v níž krystalizuje melancholie. Interiér v La Cadiere d'Azur ukazuje vybílenou zeď a část ztmavlého



olejotisku s obtížně identifikovatelným motivem plavby člunu po vodě. K širokému sádrovému rámu olejotisku simulujícímu paspartu je připevněna miniaturní malba na slonovině, poprsí v doslovném slova smyslu, neboť tvář portrétovaného je k nepoznání poškrábána a vidět je pouze trup v modré uniformě neznámého hrdiny. Kromě toho je k rámu připevněn svazček usychajících květin (okamžitě mi připomněl věneček pro štěstí, který uvila Karoline von Schliebenová 16. května 1801 s Heinrichem von Kleistem na Brühlově terase v Drážďanech, jehož jedna fotografie se

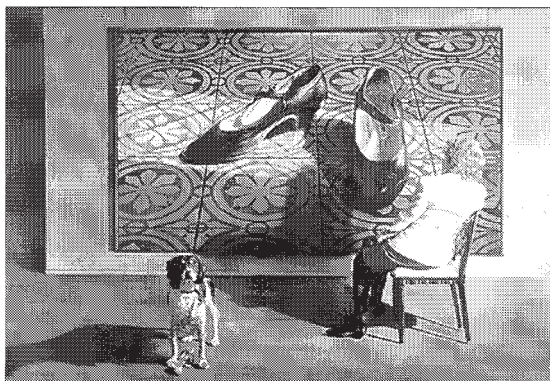
spolu s útržkem z kalendáře s datem patnáctého května, kdy se malíř narodil, dodnes dochovala.

Ztracený čas, bolest vzpomínky a vyobrazení smrti jsou tu shromážděny ve schránce se suvenýry jako citáty z vlastního života. Vzpomínka není v podstatě nic jiného než citát. A citát vložený do nějakého textu (nebo obrazu) nás nutí, jak píše Eco, abychom si připamatovali své znalosti jiných textů a obrazů a znalosti světa. To opět vyžaduje čas. Pokud jej vynaložíme, vstoupíme do času vyprávění a času kultury. Pokusme se to nakonec ukázat na obraze *La déclaration de guerre* o rozměrech 370 × 220 cm, na němž je vidět pár dámských bot stojících na kachlové podlaze. Bleděmodrý a přírodně bílý ornament kachlí, šedé linie



spár, kosočtverečná síť okenní vitráže, již šíří sluneční světlo po prostřední části obrazu, na němž stojí černé boty mezi dvěma plochami stínů, to vše dává dohromady geometrický vzor takové složitosti, že jej nelze ani slovy popsat. Z tohoto vzoru ilustrujícího stupeň obtížnosti různých poměrů, propojení a propletenců a z tajuplného páru černých bot vzniká jakási obrazová hádanka, již nebude pozorovatel neznalý předcházejících událostí asi schopen vyřešit. Jaké

ženě ty boty patřily? Kam odešla? Dostaly se ty boty do vlastnictví nějaké jiné ženy? Nebo nejsou nakonec ničím jiným než paradigmatem fetiše, jež je malíř nucen udělat ze všeho, co maluje? Je těžké říct o tomhle obraze víc než to, že se přes svůj reprezentativní formát a domnělou jednoznačnost uzavírá do nejprivátnější sféry. Boty své tajemství nevydávají. O dva roky později však malíř tuhle obrazovou hádanku posune o něco dál, přinejmenším směrem k veřejnosti. V díle podstatně menšího formátu (100 × 145 cm) se vynoří velký obraz ještě jednou, nikoli jako pouhý citát, nýbrž jako zprostředkující předmět zobrazení. Zabírá teď dvě třetiny plátna a zjevně visí na svém místě, a před ním, před *La déclaration de guerre*, sedí zády k pozorovateli a po straně v bílé polstrovaném mahagonovém křesle ohnivě rusovlasá žena, elegantně oblečená, ale přece jen unavená po



celodenní námaze. Jednu ze svých bot si vyzula – a jsou to stejné boty, které pozoruje na obraze. Původně, jak jsem si nechal vysvětlit, držela tuhle vyzutou botu v levé ruce, potom ležela vpravo vedle křesla na zemi, a nakonec úplně zmizela.

Ta žena s jednou botou je tu sama se sebou a se záhadným vyhlášením války, sama až na věrného psa po svém boku, jenž se přirozeně o namalované boty nezajímá a dívá se nám z obrazu přímo do očí. Rentgenový snímek by ukázal, že už jednou stál uprostřed obrazu. Mezitím trochu cestoval a přinesl s sebou jakési dřevěné sandály z 15. století, respektive ze svatebního obrazu visícího v londýnské Národní galerii, jež namaloval roku 1434 na potvrzení své role svědka Jan van Eyck pro Giovanniho Arnolfiniho a Giovannu Cenamiovou, svěřené mu do morganatického manželství „z levé ruky“. Na rámu kulatého zrcadla, v němž je celá scéna vidět ještě



jednou obráceně, zredukovaná do miniaturního formátu, stojí *Johannes de Eyck his fuit*. V popředí, poblíž levého dolního okraje obrazu, leží vedle malého psíka, který se do kompozice dostal zřejmě jako symbol manželské věrnosti, onen zvláštní doličný předmět, dřevěný sandál. Rusovlasá žena, jež rozjímá na obraze Jana Petera Trippa nad historií svých bot a nad neobjasnitelnou ztrátou, netuší, že vyjevení tajemství leží za ní – v podobě analogického předmětu z dávno uplynulého světa. Pes, nositel tajemství, který lehce překonává propasti času, protože pro něj není rozdíl mezi 15. a 20. stoletím,



ví leccos přesněji než my. Jeho levé (domestikované) oko je na nás pozorně upřeno; pravé (divoké) má o špetku méně světla, působí zapadle a cize. A přece máme pocit, že právě tohle zastíněné oko do nás vidí.

