

Doslov

Život začíná ve čtyřiasedmdesáti!

Prózu *Opozdilec*, kterou jste právě dočetli, lze asi nejprůhodněji označit jako komorní novelu. Na román je nejen poněkud krátká, ale také jí chybí vlastně všechno, co podle konvenčních teorií dělá tento žánr tím, čím je: košatější děj, konfigurace hlavních a vedlejších postav a jejich vnitřní vývoj. I když nepřítomnost toho posledně jmenovaného je možná jedna z mnoha schválností, které belgický autor Dimitri Verhulst, jak je jeho dobrým zvykem a jak se o něm všeobecně ví, do svého textu zakomponoval.

Dimitri Verhulst se narodil v roce 1972 v Aalstu do ne zrovna příznivých rodinných poměrů – matka od rodiny odešla, otec byl alkoholik a Dimitri trávil dětství v různých domovech a náhradních rodinách. Když dosáhl dospělosti, živil se jako animátor na Mallorce, roznašeč pizzy nebo turistický průvodce. Ne že by bylo na místě podléhat pokušení vstupovat do Verhulstova díla ztotožňováním autora s hlasem, který v něm promlouvá, a podsouvat jeho psaní terapeutickou funkci. Avšak ani autoři, ani texty se nevyskytují ve vzduchoprázdnu a tento biografický fakt může nepoučenému čtenáři aspoň naznačit, kde se takové „nesluníčkové“ psaní vzalo. Traumatické zážitky z dětství ostatně Verhulst zpracoval ve svých

dalších prózách: debutové povídkové sbírce *Pokoj tady vedle* (niz. 1999) a v autobiograficky zabarveném románu *Bohužel-nost věcí* (niz. 2006), se kterým zaznamenal první velký úspěch. Příběh z vlámské vesnice, kde malý Dimitri (Dimmetrieken) vyrůstá se svým otcem a třemi strýci a kde obzor končí v nejbližším výčepu a na budoucnost se nemyslí, protože stejně žádná nepřijde, vzbudil nadšený ohlas v Belgii i Nizozemsku a vynesl autorovi několik literárních cen a nominací. V roce 2008 ho zfilmoval Felix Van Groeningen a snímek byl oceněn na festivalu v Cannes, u nás byl uveden v rámci filmového festivalu v Karlových Varech pod názvem *Psanci osudu* a nadále se promítal pod distribučním názvem *Smolaři*. Kolem postavy matky je vystavěn Verhulstův román *Poslední mámina láska* (niz. 2010), v prostředí dětského domova se odehrává děj knihy *Kadiš pro piču* (niz. 2014). V češtině máme od Verhulsta už k dispozici jinou krátkou prózu, tentokrát se záhadným názvem *Úprdelný dny na úprdelný planetě* (přel. Veronika ter Harmsel Havlíková, 2008). Je to svérázné ztvárnění biologického vývoje lidského druhu a kritici i čtenáři se u něj museli vypořádat se sarkastickým stylem, černým humorem a jadrným a společensky nekorektním, avšak nápaditým a originálním jazykem. Tento rys Verhulstovy poetiky zaujme i čtenáře *Opozdilce*, zejména pokud s jeho první česky vydanou knihou obeznámen nebyl. Že autor své čtenáře šetřit nehodlá, dá najevo hned v první větě, když mu sdělí, že „...velice se mi přičí, že každou noc znovu seru do postele“.

Příběh, který čteme, je torzovitý, redukovaný, a vlastně dost banální. Stárnoucí muž, který z různých důvodů nemůže dále snášet soužití se svou ženou, simuluje duševní nemoc, aby se dostal z jejího dosahu. Je jen zvláštní náhoda, že se před

několika měsíci před českým vydáním *Opozdilce* objevil v českých kinech původní film Radka Bajgara *Teorie tygra*, který pracuje s takřka navlas stejnou zápletkou – přinejmenším můžeme usuzovat, že některé konflikty jsou mezinárodní, obecně lidské, a bylo by to v intencích Verhulstova „antropologického“ přístupu k tématům. Neboť člověk a jeho chování je to, co v jeho knihách stojí v centru pozornosti. Člověk pozorovaný tak, že k tomu bohatý a pointovaný děj ani není potřeba.

Knihovník s podivným jménem Désiré se po sérii karambolů, popisovaných s děsivým smyslem pro situační komiku, umocňovaným navíc trefně sarkastickými komentáři v Désirého duchu, který není zdaleka tak nemocný, jak se navenek snaží zdát, ocitá v uzavřeném vesmíru pečovatelského domu pro přestárlé s poetickým názvem *Sněženka*. Máme k dispozici mikropříběhy, vyprávěné v ich-formě, tedy z jeho úhlu pohledu – a žádné jiné. Uzavřenost životního prostoru, ve kterém hlavní postava přežívá a prožívá tyto mikropříběhy – symptomaticky tu působí motiv falešné autobusové zastávky v areálu domova, na které mohou jeho obyvatelé na chvíli podlehnout iluzi, že pro ně existuje možnost úniku –, umožňuje autorovi zobrazit prostředí jako svým způsobem patologické. Podobnou taktiku uplatnil Verhulst už v tragikomickém románu *Problemski Hotel* (niz. 2003), rovněž zfilmovaném (režie Manu Riche, 2015) a přeloženém do řady jazyků (pohříchu kromě češtiny), který se odehrává v zařízení pro žadatele o azyl. Najdeme v něm obdobné autorské postupy jako v *Opozdilci*: vypravěčskou perspektivu ich-formy a cynický černý humor, na hony vzdálený politické korektnosti. Jako by Dimitri Verhulst se škodolibou rozkoší vrhl svoje postavy do izolovaného světa a jako v laboratorním teráriu je přes sklo sledoval, jak se

v mezních situacích budou drát na povrch projevy jejich přirozené podstaty.

Podle očekávání je prostředí domova pro seniory dost kormutlivé. Skurilní každodenní scény tvoří kulisy pro Désirého šklebivě rozkacené komentáře toho, co kolem sebe vidí, ale současně mají ještě jednu funkci. Domov se totiž jeví jako odvrácená strana Désirého blahobytné měšťanské existence. Přehnaná familiárnost ošetřovatelek (a užívání mateřského plurálu!), návštěvy příbuzných, kteří koukají, aby už to měli za sebou, společenské aktivity, jež mají stařečky a stařenky udržet aspoň trochu intelektuálně na výši – to všechno Désirému leze strašně na nervy, podobně jako sousedé v jeho předchozím bydlišti, kteří jako jeden muž stříhají živé ploty a čistí terasu vysokotlakým čističem a zrovna mají náhodou nejvíc práce na zahradě, když se v Désirého domě odehrává nějaká vypjatá scéna. A stejně jako představitelé mladší generace, z nichž jednomu na televizní obrazovce vkládá Désiré do úst tento výrok: „Když jsou všickly ty plešouni dost fit na to, aby provozovali své koníčky, tak můžou stejně tak dobře makat.“ Domov pro přestárlé je prostředí, kde zákonitosti světa za jeho zdmi přestávají platit – což jeho obyvatele od toho všeho paradoxně *osvobozuje*. Což si babičky a dědečkové v místním pěveckém tělese nejvíc neužívají, když je jim konečně dovoleno prozpěvovat z plných plic sprostónárodní popěvky? „Čím významnější funkci za života zastávali,“ čteme doslova, „a čím větší byl jejich blahobyť, tím větší je jejich záliba v přisprostých písních...“

Tahle společenská kritika, navíc spojená s rodinnou tematikou, je na jednu stranu stará jako sám svět, na druhou stranu je to však v současné nizozemsky psané literatuře dost oblíbené

a s dechberoucí otevřeností probírané téma. Vzpomeňme na Arnona Grunberga, Hermana Kocha, Grieta op de Beeck, abychom zalovili jen mezi autory, jejichž díla byla v poslední době přeložena do češtiny: nejvíc v nich dostává na frak do sebe zahleděná a maloměšťácky spokojená existence střední třídy, blahobyť představovaný především vlastním domem se zahradou. Je Désirého předstíraná senilita útěk nejen od ženy, ale i od společnosti? Zdá se, že do značné míry ano. Napovědět může i postava Désirého dcery Charlotty, která si v patřičném věku – jak jinak než k velké nelibosti své matky – začala dělat věci po svém, stala se vegetariánkou, kouří cigarety, žije sice v manželství, ale uvážlivě čeká s plozením dětí. Jejím protihráčem je její bratr, Désirého syn Hugo, který, jak se zdá, naopak tento způsob existence ztělesňuje – „zoufalý čtyřicátník hledající ten správný polštář, jenž ho zbaví bolesti krční páteře.“ Ten protiklad opravdu uhodí do očí.

Všimneme-li si, jak vypadají Désirého vztahy s oběma dětmi a s ostatními obyvateli domova, zjistíme, že máme co do činění s nejrůznějšími podobami *míjení*. Charlotta z celé situace vychází díky svému závěrečnému „dialogu“ s otcem, který je však spíš monologem, ještě nejlépe – učinila aspoň pokus konečně si s ním porozumět, než se pouto mezi nimi přetrhne definitivně. Hugo to vzdává už dávno, má přece svých důležitých starostí dost (stříhat živý plot?). A bizarní figurky, kterými je domov zalidněn, na tom jsou ještě o něco hůř, ať už je to v děsech z minulosti vězící Kápo lágru Alzheimer, nebo děda, který jako jediný Désirého hru prokoukne. O nic lépe se nedaří ani navázání jakéhokoli spojení s Désirého dávnou láskou Rózou Rozendaalovou. Jeho únik do duševní nemohoucnosti na prvním místě vyřazuje z provozu základní komunikační funkci jazyka.

Asi není náhoda, že Désiré je penzionovaný knihovník, vykonává povolání, které s psaným slovem souvisí, ovládá cizí jazyky včetně humanistické latiny a má fenomenální paměť a talent k propojování informací (mimochodem, v německém překladu vyšla kniha pod návodně doslovným titulem *Der Bibliothekar, der lieber dement war als zu Hause bei seiner Frau* neboli „Knihovník, který byl raději dementní než doma u ženy“).

Jenomže: Désiré se přesně v tomto bodě zlomu stává sám poraženým ve hře, kterou se svým okolím cynicky hraje. Má-li Verhulstova próza přece jen nějaké vyvrcholení, jsou jím pravděpodobně závěrečné Charlottiny věty při posledním setkání s otcem. Jako čtenáři napjatě čekáme, zda aspoň teď Désiré svou pracně nanášenou masku nestrhne aspoň na okamžik z obličeje. Nestrhne. Autor na nás ponechává váhu rozhodnutí, zda je Désiré rafinovaný rebel, který své gesto pojal jako zdvižený prostředníček na adresu všech, kteří ztělesňují svět za zdmi domova, kde se ještě smí kouřit a zpívat sprosté písničky, anebo zbabělec, který prostě musí hrát do konce, aby si udržel to, k čemu celé jeho snažení směřuje – tedy svůj klid. Krátce řečeno: zda je postava kladná, nebo záporná. Ale ať už se nakonec rozhodneme jakkoli, vidíme, že tahle hra nemá vítěze. A to nejspíš nakonec Dimitri Verhulst příběhem o tomto „hrdinovi naší doby“ říct chtěl.

Jan M. Heller