

Zbláznit se do literatury

S chilským spisovatelem Alejandrem Zambrou, patřícím ke generaci, jež dospívала na sklonku Pinochetovy diktatury, jsme mluvili o zfalšované paměti, o tom, jak se daří literatuře v politicky konzervativní zemi, a také o jeho vztahu k Robertu Bolaňovi a Nicanoru Parrovi.

ANEŽKA CHARVÁTOVÁ

Cítíte se být součástí spisovatelské generace, kterou kritici podle názvu jedné kapitoly vašeho románu *Způsoby návratu domů* pojmenovali „generace dětí“, nebo ji nazývají přímo „generace dětí diktatury“? Anebo se vám ta nálepka nelíbí?

Tak trochu obojí. Naše generace vyrostla s pocitem, že naše životní zkušenost není nijak zajímavá, a vlastně ani legitimní. Spadli jsme do jakési pasti – sice jsme vyrůstali v diktatuře, ale přitom jsme nebyli jejími oběťmi. Protože oběti jsou ti mrtví, nevěstní. Diktatura pro nás byla zničující, protože zpochybňovala naše vzpomínky. Připadali jsme si vytěsnění na okraj a z toho vyplývaly naše postoje, například cynismus a melancholie. Když naše generace začala psát, zjistili jsme, že jsme si vzájemně mnohem podobnější, než jsme si mysleli i než jsme chtěli. Nejprve jsme vyprávěli o své zkušenosti prostřednictvím života svých rodičů. Nešlo jen o politické rozčarování nebo nedůvěru k církvi, také jsme vnímali, že naši rodiče nedokážou vyjádřit, že jsou nešťastní. Vychovávali nás otcové, kteří se zdáli velmi silní, ale byli odtaziti a často nepřítomní. A rozhodně odmítali projevit jakoukoliv slabost.

Nebylo to podobné i v jiných zemích?

Projevuje se to všude, jen různými způsoby. V Chile se teď připomíná padesát let od Pinochetova puče a pravdy, o nichž jsme se domnívali, že byly odhaleny, jsou opět zpochybňovány. Sílí konzervatismus a podnikatelský sektor se odmítá vzdát svých privilegií... Ale vrátíme se k literatuře.

V dílech chilských spisovatelů vaší generace lze vystopovat společné rysy a témata: protagonisté jsou často dospívající, nesdílejí ideály svých rodičů, mají s nimi komplikované vztahy, bojují s prekarizací... Vy jste považován za vůdčí osobnost této generace.

Takovému označení bych se rád vyhnul, ale je pravda, že když v roce 2011 vyšla kniha *Způsoby návratu domů*, přinesla nová témata, do té doby o takových problémech nikdo nepsal. I když vlastně existoval román Alejandry Costamagny Potichu nebo Předčasné paměti od Rafaela Gumucia. A také v poezii se objevovaly nové věci. Nechci si tedy uzurpovat průkopnickou roli. Moje kniha reflektuje témata, která člověk promýšlí kolem třicítky: je to román o tom, jak se proměňuje význam slova „syn“. Existují dvě životní etapy, kdy se jeho význam zcela naplňuje: jedna velmi dlouhá, končící dospíváním, a druhá pozdější, když rodiče hodně zestárnou. To se opět stáváš synem, protože synovskou povinností je také postarat se o rodiče. Ale kolem třicítky člověk vnímá slovo „syn“ až nepřijemně. A to je případ protagonisty *Způsobů návratu domů*: je mu třicet, ale vztah k otci stále nedořešil a teď si uvědomuje, že nemůže pořád existovat a psát z pozice syna. Je to něco jako ztroskotání projektu „syn“. Zásadním problémem je přitom nemožnost oddělit dětství od diktatury. Protože vzpomínky na dětství fungují podobně jako beletrie: nepamatujeme si přesně, nejsme si vzpomínkami úplně jistí, vzpomínky si vymýšlíme...

Je to tak trochu zfalšovaná paměť...

Přesně tak. A také je dětství trochu jako diktatura. Rodiče rozhodují. I když nejsou autoritativní, představují autoritu. Takže naše dětství bylo jako diktatura v diktatuře. Měl jsem skvělou babičku z matčiny strany, ale ostatní dospělí mi připadali nudní, protože jsem neviděl, že by spolu něco podnikali. My děti jsme si žily celkem svobodně, běhaly jsme venku, hádaly jsme se, usmířovaly... Dokud jsme nepřekročili vymezené hranice, představované domem a blízkým okolím, byli jsme svobodní.

Kdežto naši rodiče se svobodně nechovali. Nezdravili třeba souseda. Já se přátelil s jeho synem, ale rodiče si zachovávali odstup. Kromě výjimek vztahy neplynuly přirozeně, byly pokroucené. Nezvali se sousedi, společenský život se moc nevedl. Když jsi dítě, takoví rodiče ti připadají nudní. Jenže v dospívání si uvědomíš, že se tak chovali proto, že žili v podělaném světě mrtvých strachy. Nebylo snadné se s někým spřátelit, dovolit, aby se o tobě někdo cizí dozvěděl spoustu věcí. A tyhle obavy dospělých dítě vnímalo jako fádnost.

Svět vyvolávající strach se objevuje také ve Cvičebnici, kde se často opakují slova mlčet, mlčení. Nic se nesmí říct nahlas.

Ano, a umím si představit, jak těžké bylo tuhle knížku přeložit. Slovo „silencio“, mlčení, se těžko rozlišuje od „silenciamiento“, umlčení. Jak píšou ve Cvičebnici, mlčení může jednou znamenat spikleneckví, jindy solidaritu a podobně. V knížce *Soukromý život stromů* si protagonista hraje na to, že nemá rodinu. To je pro dvacetileté velmi typické. Znamená to předstírat, že neměl dětství. S dětstvím se nějak vypořádává i vypravěč románu *Způsoby návratu domů*. Když kniha vyšla, měla úspěch, ale vyrojila se také spousta kritik a připomínek, z nichž nejčastější byla tato: je to kniha o diktatuře, a přitom se tam vůbec nepíše o mrtvých. Ono se tam o nich píše, ale jinak, o jiných. Také vadil humor: To je problém reflexe diktatury: jako by se muselo předpokládat, že neexistoval běžný život. Pokud budeš psát o každodennosti, může to na někoho působit, jako byste tvrdili, že ta doba byla normální, jako byste obhajovali tehdejší poměry. Přece ta doba nemohla být tak hrozná, když děti mohly běhat venku, a nic se jim nestalo... Je to složité, a právě literatura dokáže takovou složitost vyjádřit, a přitom druhého neparalyzovat. Dětem se často říká: Ty o tom nic nevíš, nic jsi nezažil, tehdy jsi ještě ani nebyl na světě... Nám to říkali pořád. Když jsme se o něčem bavili, když jsme vyjadřovali politické názory, hned říkali: Ale prosím tě, o tom nemáš ponětí. A hotovo, konec rozhovoru. My jsme si těmi dospělými připadali hrozně utlačováni, ale zároveň nešlo s nimi nesouhlasit.

A teď, když se toho ve vašem životě tolik změnilo – oženil jste se, přestěhoval do Mexika a narodil se vám syn –, jste začal novou etapu? Dá se říct, že obsáhlý a velmi oceňovaný román *Chilský básník* znamenal završení jedné etapy a teď začíná další, kterou charakterizuje název nejnovější, žánrově těžko zařaditelné knihy *Dětská literatura*?

První etapu uzavírá *Cvičebnice*. Chilský básník je spíš nový začátek. *Cvičebnice* je nihilistická, tvrdá věc... Je to jakoby konec díla. Dal jsem do ní hodně ze sebe, určité zoufalství. I její humor má blíž k sarkasmu. Když jsem ji psal, neuměl jsem si představit, co bude potom. Ale musel jsem psát dál, psaní vždycky bylo mou radostí.

A jak vás napadlo napsat experimentální dílo v podobě didaktického testu s otázkami a možnostmi odpovědí?

Experimentální tvar nejméně překvapil mé přátele básníky. Vždycky jsem vymýšlel podobné hravé projekty. Jistě, většina těch věcí nevyšla. Už dávno jsem třeba napsal text nazvaný *Osobnostní hodnocení*, který jsem pak částečně využil v *Chilském básníkově*, kde vyprávěč na základě učitelského hodnocení sepisuje jakousi ironickou osobnostní charakteristiku dítěte. Souvisí to i s chilskou poezií, v níž se vždycky hodně experimentovalo. Připomeňme třeba to, co dělal Nicanor Parra...

Vnímám ve vašem díle spoustu jeho vlivů, hodně jsem při četbě myslela

na jeho báseň *Změny jmen*. Vy si také rád pohráváte se slovy a měníte zavedené a zkosnatělé výrazy, uvažujete nad chilismy a mexikanismy, snažíte se vrátit slovům neotřelý smysl. Ostatně říká se, že všichni Chilané jsou básníci...

S Nicanorem Parrou jsem měl výjimečný vztah, velmi silný a živý, hodně jsem se od něho naučil. Několik let jsem s ním pracoval. Byl vždycky velkorysý. Redigoval jsem jeho překlad *Krále Leara*, zprvu udělaný pro divadlo, pak vydaný jako volná autorská verze pod názvem *Lear*, král a žebrák. Navštěvoval jsem Nicanora u něho doma v Las Cruces, vždycky jsme si sedli a rozebírali nějaký kousek překladu. Já byl pověřený tím vyrvat mu text z rukou, aby už nic nepředělával... Jenže většinou mě nakazil svými pochybnostmi. Je neskutečné, jak člověk, kterému tehdy bylo devadesát pět let, žil svým dílem. Občas se o Nicanorovi říká, že s ním nebylo lehké vyjít. Ale mně se s ním mluvilo snadno, protože měl stejný humor jako moje babička z matčiny strany. I já mám podobný. Bylo snadné naladit se na stejnou strunu. Podobnou ironii dobře zachycuje chilský režisér Raúl Ruiz. Ve *Cvičebnici* je Nicanorův vliv asi nejpatrnější. Některé části mají vyložené parrovský tón – třeba text o dětech, které otec klasifikuje a dělí do různých skupin.

Také tam vnímám vliv hravých experimentů skupiny OuliPo, Perecových výčtů, Cortázarových hříček...

Já v tom vidím hlavně výraznou lidovou tradici, ta mě vždycky zajímala. Problémem avantgard je, že zastarávají. Ale objevené výrazové prostředky zůstávají, jen už nevyvolávají takový efekt překvapení. Část avantgardní tvorby se pokouší být stále nová. A jiná část se obrací ke čtenářům, hledá si nové publikum na území dosud literaturou nekolonizovaném. A to mě obrovsky zajímá. Na *Cvičebnici* je zvláštní, že je ohromně populární.

I mimo Chile? Rozumějí tomu humoru i čtenáři odjinud? Loni *Cvičebnice* vyšla ve druhém vydání v Barceloně a některé pasáže jsou pozměněné. Překládala jsem z elektronické chilské edice, teprve při revizi jsem měla v ruce knihu vydanou v Barceloně a s hrůzou jsem zjistila, že některé věci jsou jinak. Proč?

To má snadné vysvětlení. Některé části jsem napsal nově anglicky pro anglický překlad, protože jsme si s překladatelkou, se kterou si velmi dobře rozumím, uvědomili, že něco by asi nefungovalo. Tak jsem se rozhodl zkusit něco nového, bavilo mě třeba hrát si se slovesem „to be“. Napsal jsem tři cvičení založená na použití slovesa „to be“ v různých kontextech – „you are bad“, „you are wrong“ a tak dále –, a protože se mi líbila, převzal jsem je do barcelonského vydání.

I Guillermo Cabrera Infante do svých *Tří truchlivých vtygrů* zpětně přidával slovní hříčky vzniklé při překladu do angličtiny... Ale chtěla jsem se zeptat na vašeho dalšího krajana, Pedra Lemebela...

Zrovna teď jsem na něho hodně myslel. Hodně lidí se mě v souvislosti s *Dětskou literaturou* ptá na některé aspekty, které na ně působí nově, i když já si myslím, že nijak nové nejsou, třeba na to, jak v textu funguje koncept mužství, jak se s ním spojuje přecitlivělost nebo kýčovitost... Spisovatelé jako Pedro Lemebel či Manuel Puig nebo režiséři jako Almodóvar vytvořili nový obraz mužství, který jsme přejali i my, heterosexuální spisovatelé. Tradiční obraz mužství nám totiž dávno připadal směšný, naprosto nedostatečný. Samozřejmě, že i ta tradiční představa mužů, kteří nedokážou sdělovat své pocity, má opodstatnění, existují i uzavření, mlčenliví muži. Já k takovým nepatřím mimo jiné proto, že jsem vyrostl



Alejandro Zambra o potomcích diktatury a významech mlčení

na literatuře, která šla proti těmto tradičním představám. S rozbitím mlčícího, nepřístupného muže souvisí i rozbití diktátora, kterého máme každý v sobě, rozbití autoritativního diskursu. Díla, jako je to Lemebelovo, otřásla zažitými představami a vytvořila nový repertoár obrazů.

Chile je smutně konzervativní země, ale chilská literatura ne, ta je zdravá, pořád zkoumá další možnosti, neuzavírá se. Když jsem objevil Pedra Lemebela, nejdřív mě zaujal žánr jeho psaní, kterému říkáme španělsky „kronika“ – texty o zajímavých společenských, kulturních, historických jevech, vnímaných z velmi osobního pohledu. Lemebel pozvedl žánr kroniky na úroveň seriózních literárních forem. Lemebelova idea mužství zahrnuje i gaye. Stejně jako otcovství zahrnuje i něhu. Nepatřím k těm, kteří teď najednou objevují feminismus. Už když jsem začal v roce 1994 studovat v Santiagu na univerzitě, existovala tam katedra genderových studií, četly se texty, vášnivě se debatovalo, učili nás interpretovat Gabriela Mistral feministicky. Ve třetíku jsem měl na hispanoamerickou literaturu Soledad Bianchi, a ta nám dávala čist Lemebelovy texty. V přednáškách o poezii se rozebírali domorodí básníci. Není to nic, co by se teď nově vynořilo. A bylo to hodně důležité – studiem exilové

literatury, spisovatelek, mapučské poezie nebo kronik se zpochybňoval kánon...

Kdy jste se dostal k Robertu Bolaňovi?

Toho jsem četl, když mi bylo dvaadvacet. Právě jemu vděčím za to, že mě přivedl k současné próze. Já tehdy hodně četl romány, ale samé klasiky. Podstatná pro mě byla hlavně poezie. Četl jsem úplně všechno, co vycházelo, a ze všech dob. Od antiky až k tomu, co psala spolužačka. Ale moc jsem knihy nekupoval. V Chile byly – a pořád jsou – hodně drahé. Držel jsem se spíš poezie.

Asi rok jsem hodně chodil do knihkupectví El juguete falso, protože majitelé tam měli samé dobré věci. Samozřejmě brzy zkrachovali. Já jsem tehdy měl spoustu různých nápadů na knihy. A o jednom takovém nápadu jsem pověděl knihkupci z El juguete falso. A on mi pak řekl: „Na, tohle napsal Bolaño, chilský spisovatel, který žije ve Španělsku.“ A podával mi Nacistickou literaturu v Americe. „Je to trochu jako ty tvoje projekty. Ta knížka je opravdu zvláštní, ničemu se nepodobá. Ten autor je skvělý, píše prózu plnou poezie...“ A knihu mi půjčil. Protože on mi knížky půjčoval. Samozřejmě jsem je musel číst opatrně, aby se to na nich nepoznalo a mohl je pak prodat jako nové. Přečetl jsem to a od té doby čtu Bolaña

pořád. V Chile ale tehdy rozhodně nebyl tak slavný jako teď, vedla se o něm spousta polemik, jestli je vůbec možné považovat ho za chilského spisovatele a podobně. Když vyšli Divocí detektivové, už mi bylo jasné, že Bolaño čte stejnou literaturu jako já, spoustu poezie, básníky jako Enrique Lihn nebo Nicanor Parra – to byli jeho oblíbenci. Vnímá jsem ho jako takového staršího bratra. A také to byl jakýsi spojovník či převodovka, člověk, který pro vás objevuje nové autory. Jako Jorge Luis Borges. Borges mi nikdy nepřipadal jako paralyzující vliv. Nebral jsem ho tak vážně. Dokázal čtenáře přivést k dalším autorům, jako byl Marcel Schwob, Rodolfo Wilcock, pomáhal objevovat literární svět. A něco podobného pro mě znamenal Bolaño.

Také jsem díky Bolaňovi objevila spoustu spisovatelů. Ostatně mám pocit, že i o vás mluvil jako o příslibu 21. století.

Ne, to ne. Nejblíží k Bolaňovi jsem se ocitl, když v posledních letech svého života psal kritiky do jednoho příšerného chilského deníku, který se jmenuje Las últimas noticias. Je to takový bulvární plátek.

Proč psal tam?

Díky jedné výrazné osobnosti, editorovi Andrési Breyworthovi. Tomu bylo ukradené, jak vypadá zbytek novin, jen když mu nechají volnost v kulturní rubrice. A do té jeho kulturní rubriky jsem začal přispívat. V pondělí tam psal Bolaño, ve čtvrtek Enrique Vila-Matas. Jen kvůli tomu, že je tenhle editor přemluvil. Také tam přispíval Juan Villoro. A já tam začal publikovat někdy v pětadvaceti. Osobně jsem se s Bolaňem nikdy neseznámil, asi ode mě ani nic nemohl číst. Ale vzpomínám si na nadšení, když jsme roku 1998 četli s několika básníky, co se obvykle o romány moc nezajímali, všichni zároveň Divoké detektivy. Měli jsme pocit, že Bolaño píše o právě tak nevýznamných životech, jako jsou ty naše, a to nás hrozně nakoplo. Samozřejmě je to skvělý román, ale nejvíc se pamatuji na tuhle radost – hele, o čem všem se dá psát, i o tomhle.

A jak se stalo, že jste začal publikovat v barcelonské Anagramě, což bylo nakladatelství, které objevilo a vydávalo Bolaña?

To byl takový nešťastný příběh se šťastným koncem. Když jsem napsal svůj první román, udělal jsem, co je běžné – oběhl chilské nakladatele. Naprostý krach. Buď vůbec neodpověděli, nebo napsali, že nemají zájem. Ten projevila jen jedna nakladatelka, jenže její nakladatelství se zase nelíbilo mně. A pak mě napadlo poslat rukopis do Anagramy. Nejenom kvůli Bolaňovi, ale protože vydávali spoustu skvělých autorů, dobře pracovali s texty... Nevyžádaný rukopis jsem nazdařbůh poslal klasickou poštou, což mě stálo majlant. A měl jsem kliku, dostal ho do ruky přímo nakladatel Jorge Herralde. Ten neměl jediný důvod, proč by mě měl vydat, úplně neznámého Chilana, ale prostě se mu ta kniha líbila.

Je to výborné nakladatelství, navíc po vás nevyžaduje, abyste se staral o vlastní propagaci, nenutí vás zakládat si účty na sociálních sítích jako americká nakladatelství, kde teď vycházejí mé překlady. To odmítám. Anagrama je v tomhle ohledu velmi seriózní. A také na mě nikdy netlačili kvůli mému vyjadřování. Píšu mluvenou chilskou španělštinou...

Jistě, i když teď už i trochu mexicky...

Je to jazyk mého syna. V Anagramě s tím nikdy nebyl problém. Je to určitě nejlepší místo, kde jsem se mohl ocitnout. Vzpomínám si, jak jsem tehdy řešil dilema: buď si koupím hrozně drahou knížku, Joyceův životopis vydaný v Anagramě, nebo za ty peníze pošlu do Anagramy svůj rukopis. Nedávno jsem tuhle

historiku vyprávěl své editorce z Anagramy, moc se nasmála a tu Joyceovu biografii mi dala.

Považujete se ještě za chilského spisovatele, když teď žijete v Mexiku? Původní „literatura synů“ se změnila v „literaturu otců“. Snažíte se víc reflektovat třeba mexická traumata, o která také není nouze?

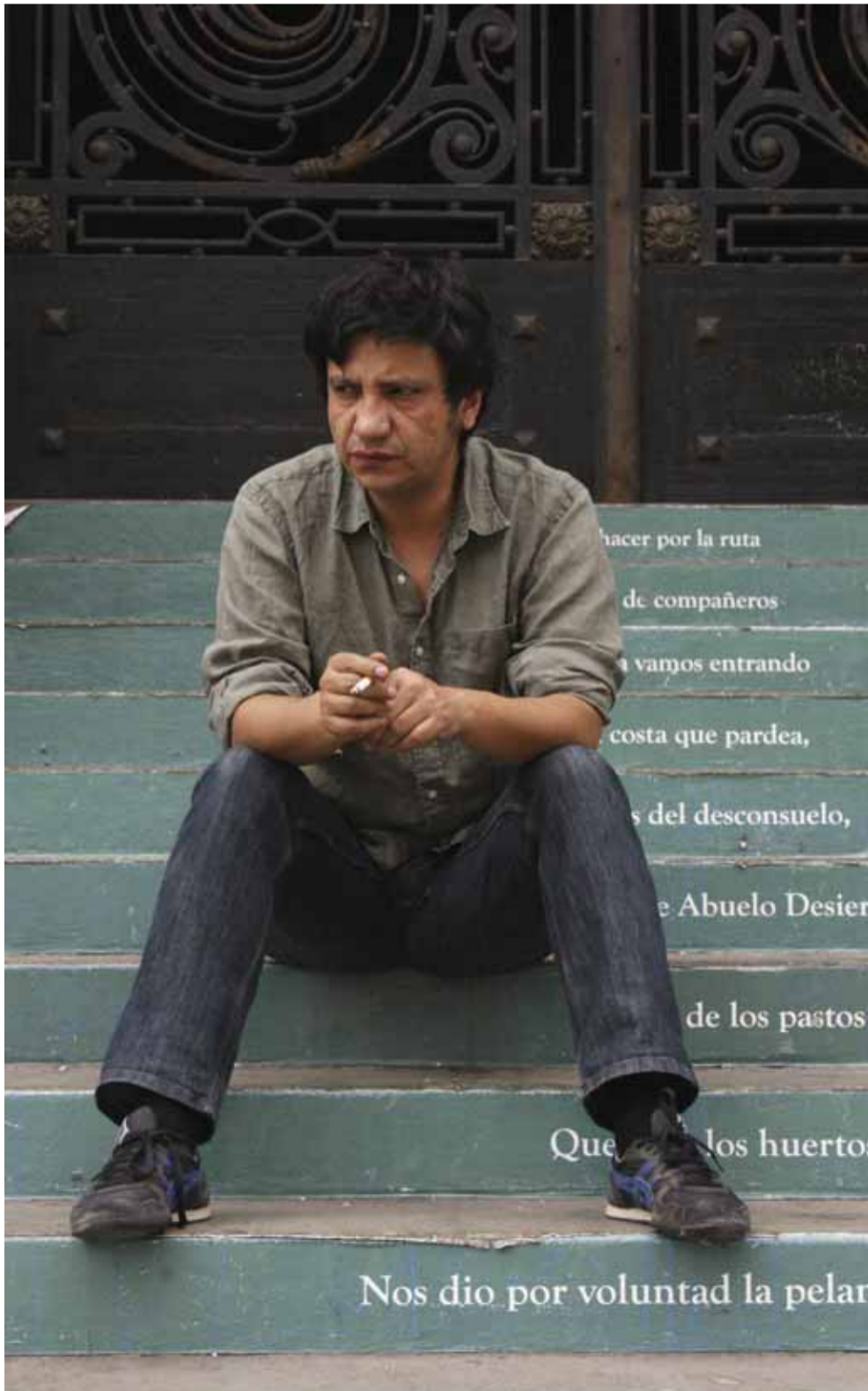
Co se týče traumat, nyní vládne jakýsi globální paralyzující pocit složitosti. A spisovatel ho vnímá a reflektuje z určitého úhlu, z určitého místa s určitou historií. Literatura obsahuje vždy vnitřní i vnější, já i my. Proč a jak říkat já, proč a jak říkat my... Teď, když jsem se stal otcem, myslím si, že hlavní je štěstí. Ostatně samo štěstí je velmi těžko definovatelné, protože vždy sousedí s utrpením, s křehkostí... Samozřejmě postupně měním své postavení ve světě. Ale nemyslím si, že bych nějak změnil své psaní. Například téma otcovství souvisí s tématem nevlastních otců, do něhož se přelévá.

„Otcímství“ je velké téma románu Chilský básník. Mám pocit, že macecha a otcím prohrávají v bitvě o legitimitu. A to mi dnes připadá jako ústřední téma. Co je legitimní, co znamená autorství, co znamená otcovství. Píšu o tom z různých pozic, někdy hravěji, jindy vážněji, občas explicitněji, jindy implicitněji. Hlavně v prvním románu Bonsaj. Na začátku jsme mluvili o tom, jak rodiče říkají: „Ty jsi nic nezažil.“ A když jsme pak studovali literaturu, zase nám říkali: „Ty jsi nic nečetl.“ Nežil jsi, nečetl jsi. Tak nám jako protagonistům Bonsaje nezbyvalo než si vymýšlet. Chtěli jsme někam patřit a jediná možnost, jak toho dosáhnout, bylo lhát a předstírat, že máme vzdělání, že patříme do nějaké kultury, a tu zároveň zevnitř přetvářet, horlivě a úzkostně, vášnivě. Všiml jsem si, že pro mou a mladší generaci je také typické, že jsme se nestali spisovatelé díky určité výchově, že nejsme výsledkem vzdělání. Nepocházíme z rodin s velkou knihovnou. Nikdo nás v dětství ke knížkám nevedl. My jsme literaturu přijali tak, že jsme se do ní bláznivě zamilovali, zbláznili jsme se do literatury.

To se myslím stalo i Bolaňovi, že se zbláznil do literatury...

I v tomhle smyslu je Bolaño náš starší bratr. Literatura nestojí na poslušnosti. Není to vertikální police s knihami. Člověk objeví něco, co k němu promlouvá, a vši silou k tomu přilne, jako fanatik. Jako když se vám líbí nějaká málo známá hudební skupina a pak zjistíte, že ji zná pár dalších lidí, a začnete se s nimi bavit. A tak se zrodí určitá komunita. Takové komunity se časem stávají nezničitelnými.

Alejandro Zambra (nar. 1975) je chilský spisovatel žijící v Mexiku. Pro jeho raná díla *Bonsaj* (2006), *La vida privada de los árboles* (Soukromý život stromů, 2007) a *Formas de volver a casa* (Způsob návratu domů, 2011) je charakteristický úsporný styl. Experimentálním rázem se vyznačuje kniha založená na chilských maturitních testech *Facsimil* (2014; český právě vychází pod názvem *Cvičebnice*). Po několikasetstránkovém opusu *Poeta chileno* (Chilský básník, 2020) následovala próza *Literatura infantil* (Dětská literatura, 2023), složená z krátkých zápisků z doby, kdy se autor stal otcem: *autor převrací svou perspektivu a místo „literatury synů“ píše „literaturu otců“*.



Alejandro Zambra. Foto Cristián Ortega Puppo