

Salman Rushdie



Jazyky pravdy

ESEJE 2003—2020



Přeložila Martina Neradová

Jazyky pravdy

Vyšlo také v tištěné verzi

**Pa
se
ka**

Salman Rushdie

Jazyky pravdy – e-kniha

Copyright © Paseka, 2023

Všechna práva vyhrazena.
Žádná část této publikace nesmí být rozšiřována
bez písemného souhlasu majitelů práv.

Jazyky pravdy

ESEJE 2003–2020

Salman Rushdie

Jazyky pravdy

ESEJE 2003–2020

Přeložila Martina Neradová

Tato kniha vychází s laskavou podporou
Ministerstva kultury České republiky.



**MINISTERSTVO
KULTURY**

LANGUAGES OF TRUTH

Copyright © 2021, Salman Rushdie

All rights reserved

Translation © Martina Neradová, 2023

ISBN tištěné knihy: 978-80-7637-360-0

ISBN ePUB: 978-80-7637-454-6

ISBN MOBI (Kindle): 978-80-7637-455-3

ISBN PDF: 978-80-7637-456-0

*Věnováno příští generaci,
Nabile a Rose*



ČÁST
PRVNÍ

ZÁZRAČNÉ PŘÍBĚHY

1

DŘÍVE NEŽ KNIHY tu byly příběhy. Nejprve se nezapisovaly. Někdy se dokonce zpívaly. Rodily se děti, ještě ani neuměly mluvit, a už jim rodiče zpívali písničky, třeba o vajíčku, které se skutálelo ze zdi, nebo o chlapci a dívce, kteří vylezli na kopec a pak spadli dolů. Jak děti rostly, žadonily o příběhy téměř stejně často jako o jídlo. Tehdy přišel čas na husu, která snášela zlatá vejce, chlapce, který prodal krávu za hrst kouzelných fazolí, nebo neposlušného králíčka, který vnikl do hospodářovy zahrady a zle na to doplatil. Děti se do těchto příběhů zamilovaly a chtěly je poslouchat stále dokola. Když byly starší, objevily je v knihách. A našly tam i příběhy, které doposud neslyšely – o holčičce, která spadla do králíčí nory, o starém hloupém medvědovi, věčně ustrašeném prasátku a zachmuřeném oslíkovi, o záhadné mýtní budce nebo o místě, kde žijí divočiny. Poslouchaly a četly příběhy a zamilovaly si je; zamilovaly si Mickeyho,

jenž se ocitl v noční kuchyni s kouzelnými pekaři, kteří vypadali do jednoho jako Oliver Hardy, do Petra Pana, který si myslel, že smrt bude strašně velké dobrodružství, do Bilba Pytlíka, který na horském úpatí zvítězil v luštění hádanek nad podivným tvorem, jenž ztratil svého miláčka, a skutečnost, že si zamilovaly příběhy, v těchto dětech probudila něco, co jim bude dávat sílu celý život: představivost.

Děti se do příběhů zamilovaly snadno a samy v nich žily; každý den si vymýšlely nové a podnikaly nájezdy na hrady, dobývaly národy a pluly po modrém oceánu a v noci se jim zdály sny plné draků. Stali se z nich vypravěči, byly nejen příjemci, ale také autory příběhů. Ale jak vyrůstaly, příběhy je začaly pomalu opouštět – uklizené v krabicích na půdě jim sešly z očí a pro někdejší děti bylo náhle obtížnější vyprávět i vyprávěné přijímat, bylo pro ně, bohužel, náhle obtížnější zamilovat se. Některým se zdálo, že příběhy nejsou důležité, že jsou nepotřebné: pohádky pro mrňata. To byli nešťastníci, které je třeba litovat a snažit se nevidět v nich hloupé, nudné, omezené nuly.

Domnívám se, že knihy a příběhy, které si zamilujeme, z nás dělají ty, kým jsme, neboli abych to nepřeháněl, že když si zamilujeme nějakou knihu nebo příběh, tak či onak nás to změní a milovaný příběh se stává součástí našeho vidění světa, součástí způsobu, jakým nahlížíme věci, vynášíme soudy a činíme volby v každodenním životě. V dospělosti, kdy se už tak snadno nezamilováváme, nám možná zbude jen hrstka knih, které budeme schopni milovat doopravdy. Snad proto se dopouštíme tolika mylných úsudků.

Navíc tyhle lásky nejsou ani nepodmíněné, ani věčné. Jak stárneme, může se stát, že nás kniha přestane oslovovat a naše láska uvadne. Nebo naopak náhle, jak náš život dostává tvar

a jsme snad schopní většího porozumění, doceníme knihu, kterou jsme kdysi zavrhlí; možná náhle slyšíme její hudbu, necháme se uchvátit její písní. Když jsem ještě na univerzitě četl skvělý román Güntera Grasse *Plechový bubínek*, nedokázal jsem ho dočíst. Než jsem mu dal druhou šanci, prášilo se na něj v knihovně celých deset let, načež se stal jednou z mých vůbec nejoblíbenějších knih: jednou z těch, o nichž by se dalo říct, že je miluji. Někdy si položte otázku, jaké knihy doopravdy milujete. Zkuste si to. Z odpovědi se dozvíte leccos o tom, kým momentálně jste.

Vyrůstal jsem v Bombaji, v indickém městě, které už dnes vůbec nevypadá jako kdysi, dokonce si změnilo jméno na mnohem méně libozvučné Mumbaj, v době, která se natolik liší od přítomnosti, že se zdá neskutečně vzdálená, či dokonce fantaskní: ve skutečné verzi mytického zlatého věku. Děťství, jak nám připomíná A. E. Housman v „Kraji podoby ztracené“, je země, do které jsme všichni kdysi patřili a kterou všichni nakonec ztratíme:

Do srdce vzduch morový
vane z dálné země:
co jest to za vrch modravý,
za věže, statky ve mně?
Toť kraj podoby ztracené,
jejž prostý zářít zřím.
Znám jeho cesty radostné,
kam už se nevrátím.

Příběhy a knihy, které ke mně doputovaly ze Západu až do daleké Bombaje, mi připadaly vskutku zázračné. Pro kluka z tropů byla „Sněhurka“ Hanse Christiana Andersena se

střepey kouzelného zrcadla, které vnikaly lidem do krevního oběhu a měnily jejich srdce v led, o to děsivější, že on znal led jen z lednice. Mimořádné potěšení vyvolaly v dítěti, jež vyrůstalo bezprostředně po rozpadu Britského impéria, „Císařovy nové šaty“. A pak tu byl *Huckleberry Finn*, pro bombajského chlapce neodolatelný, neboť hlavní hrdina oplýval nebyvalou svobodou jednání, byť mi nešlo na rozum, proč uprchlý otrok Jim nastupoval na vor plující po Mississippi tekoucí na jih, jestliže chtěl uniknout z otrokářské říše na Sever, kde panstvo otroky nevladilo.

Možná že příběhy odjinud vždycky působí jako pohádky; jisté je, že k velkým zázrakům literatury patří její schopnost zavádět nás „jinam“, od podvodního světa Malé mořské víly až po Dorotčinu zemi Oz, a přimět nás, abychom se tam zabydleli. Já jsem to ale ke skutečně zázračným příběhům nikdy neměl příliš daleko a vždy se mi zdálo, že mám jako spisovatel velké štěstí, že jsem jimi byl obklopený odmalička.

Některé z nich měly svůj původ v náboženství, ale protože jsem vyrůstal v nevěřící domácnosti, vnímal jsem je pouze jako krásné příběhy. To neznamená, že jsem jim nevěřil. Když jsem si vyslechl mýtus o *samudra manthan*, příběh o tom, jak velký bůh Indra stloukl Mléčnou dráhu, k čemuž použil jako tlouk bájnou horu Mandara, aby přinutil velký oceán mléka na nebi vydat nektar nesmrtelnosti – *amrtu*, ambrózii, začal jsem se na hvězdy dívat jinýma očima. V tom neskutečně vzdáleném čase mého dětství, dříve než světelné znečištění skrylo většinu hvězd před zraky městských obyvatel, bylo ještě možné, aby chlapec v bombajské zahradě zvedl hlavu k noční obloze, zaposlouchal se do nebeské hudby a díval se s pokornou radostí na široký pás galaxie. Představoval jsem si, jak z něho odkapává kouzelný nektar. Když otevřu pus,

možná mi do ní jedna kapka spadne a potom budu nesmrtelný i já.

V tom spočívá krása zázračných příběhů a jejich potomka – krásné literatury: člověk ví, že se jedná o dílo vzešlé z fantazie, a tudíž dílo *nepravdivé*, ale současně může věřit, že obsahuje hlubokou pravdu. V takových chvílích se hranice mezi magickým a skutečným vytrácí.

Nebyl jsem z hinduistické rodiny, ale přesto jsme se domnívali, že i my máme k velkým hinduistickým příběhům volný přístup. V den každoročního svátku Ganapatiho, kdy mnohočetný průvod nesl figuríny Ganéši, boha se sloní hlavou, na pláž Čaupatí, aby božstvo ponořil do vody, se mi zdálo, že Ganéša patří i mně; spíš než jako příslušník panteonu „konkurenční“ víry se mi jevil jako symbol kolektivní radosti a ano, také jednoty města. Když jsem se dozvěděl, že Ganéša natolik miloval literaturu, že sedával u nohou indického Homéra, mudrce Vjásy, a stal se písařem, který zapsal velký epos nazvaný *Mahábhárata*, přivlastnil jsem si ho ještě víc; a když jsem vyrostl a napsal román o chlapci Salímovi s neobvykle velkým nosem, zdálo se přirozené ztotožnit tohoto vypravěče *Dětí půlnoci*, jakkoli pocházel z muslimské rodiny, s nejliterárnějším ze všech bohů, který měl shodou okolností místo nosu přímo chobot. Stírání hranic mezi náboženskými kulturami v tehdejší staré, vpravdě sekulární Bombaji nyní působí jako další z věcí, jíž se minulost Indie liší od její hořké, dusivé, cenzorské, sektářské přítomnosti.

Mahábhárata i její doplněk *Rámájana*, dva nejrozsáhlejší zázračné příběhy ze všech, jsou v Indii stále živé, žijí v myslích Indů a mají význam pro jejich každodenní život, podobně jako byli starořečtí a starořímsí bozi kdysi přítomní v představách Západu. Dříve, a není to tak dávno, jste mohli

v západním světě udělat narážku na Nessovu tuniku a každý si hned vzpomněl, že umírající kentaur Nessos poradil Déianeire, ženě Hérakla nebo Herkula, aby svému manželovi dala jeho tuniku, přičemž dobře věděl, že je otrávená a zabije ho. Kdysi všichni věděli, že po smrti Orfea, největšího ze všech básníků a pěvců, pokračovala ve zpěvu jeho uřatá hlava. Tyto a mnohé další obrazy tu byly k dispozici coby metafory, jež lidem pomáhaly chápat svět. Umění neumírá spolu s umělcem, říkala Orfeova hlava. Píseň má delší život než pěvec. A Nessova tunika nás upozorňovala, že i ten nejvzácnější dar může být nebezpečný. Dalším takovým darem byl samozřejmě trójský kůň, který nás všechny naučil bát se Řeků, i když přicházejí s dary. Některé metafory ze zázračných příběhů Západu přece jen přežily.

Ale v Indii mého dětství byly živé všechny zázračné příběhy a stále živé jsou. Dnes už ani není třeba číst *Rámájana* nebo *Mahábhárata* celou; možná že někoho ta zpráva potěší, protože *Mahábhárata* je nejdelší báseň světové literatury – s více než dvěma sty tisíci verši je desetkrát delší než *Ílias* a *Odysea* dohromady, zatímco *Rámájana* se skládá z přibližně padesáti tisíc veršů, což je stále dvaapůlkrát více než obě zmíněná Homérova díla. Pro mladší čtenáře je tu naštěstí nesmírně populární série komiksů *Amar čitra kathá* neboli „nesmrtelné obrázkové příběhy“, která nabízí suverénní ztvárnění obou klasických eposů. A pro dospělé vznikla televizní verze *Mahábháraty* o devadesáti čtyřech dílech, která při svém prvním uvedení v devadesátých letech minulého století týden co týden zastavila provoz v celé zemi a sledovaly ji stovky milionů diváků.

Nutno přiznat, že vliv těchto příběhů není vždy pozitivní. Sektářská politika hinduistických nacionalistických stran,

jako je Indická lidová strana (BJP), využívá rétoriky minulosti k fantazírování o návratu k „Rámrádže“, „vládě pána Rámy“, údajně zlatému věku hinduismu bez nepříjemností, jako jsou vyznavači jiných náboženství, kteří všechno zbytečně komplikují. Zpolitizování *Rámájany* a hinduismu obecně se stalo v rukou bezcharakterních sektářských vůdců nebezpečnou záležitostí. Tento fakt výstižně ilustruje útok na knihu *The Hindus* (Hinduisté) – vysoce erudované dílo z pera jedné z největších odbornic na sanskrť Wendy Donigerové – a politováníhodné rozhodnutí nakladatelství Penguin India v reakci na fundamentalistickou kritiku stáhnout vydané výtisky z oběhu a celý náklad poslat do stoupy.

Problémy se ale netýkají jen politiky. V některých pozdějších verzích *Rámájany* nechají jednoho dne pán Ráma a jeho bratr Lakšmana Sítu samotnou v lesní chýši, zatímco se vydají na lov zlatého jelena, aniž vědí, že jelen je ve skutečnosti převtělený *rákšasa*, démon. Lakšmana nakreslí kolem chýše *rékhu*, magický kruh, který má Sítu ochránit v době jejich nepřítomnosti; kdokoli se pokusí překročit jeho hranici (kromě Rámy, Lakšmany a Sítu), uhoří v plamenech, které z něj vyšlehnou. Ale když se na Sítině prahu objeví král démonů Rávana v přestrojení za žebravého mnicha, Sita z kruhu vyjde, aby ho obdarovala almužnou. Tak se jí Rávana zmocní a unese ji do svého království Lanky, čímž přinutí Rámu s Lakšmanou k rozpoutání války za Sítino osvobození. Úsloví „překročit *Lakšmanovu hranici*“ se stalo metaforou pro situace, kdy člověk překročí hranici přípustného či správného, zajde příliš daleko, pošetile podlehne obrazoborectví a přivolá na sebe strašlivé následky.

Před několika lety došlo v Dillí k nyní notoricky známému napadení a hromadnému znásilnění tříadvacetileté studentky,

která posléze zemřela na hrozivá poranění. Hned v prvních dnech po této strašné události se jeden z ministrů federální vlády nechal slyšet, že kdyby dotčená mladá žena „nepřekročila *Lakšmanovu hranici*“ – jinak řečeno, kdyby onoho večera nenastoupila do autobusu s přítelem a raději zůstala sedět doma v koutě –, nic by se jí nestalo. Později své vyjádření odvolal, protože vzbudilo veřejné pobouření, ale to, že metaforu použil, odhalilo, že mnoho mužů v Indii stále věří v omezení a hranice, které by ženy neměly překračovat. Zde je namístě dodat, že ve většině tradičních podání *Rámájany*, včetně původní verze básníka Válmíkiho, není o *Lakšmanově hranici* ani slovo. Apokryfní zázračný příběh může být nicméně někdy stejně silný jako příběh kanonický.

Teď bych se ale rád vrátil k svému dětskému já, okouzlenému příběhy, jejichž výslovným a jediným účelem bylo vyvolat právě takové okouzlení. Chci přejít od velkých náboženských eposů k nevyčerpitelné zásobárně nactiutrhačných, záludných, tajuplných, vzrušujících, komických, bizarních, fantastických a velmi často mimořádně sexistických vyprávění, která jsou rovněž součástí východní pokladnice, a to (nejen, ale i) z toho důvodu, že ukazují, kolik potěšení skýtá literatura, jakmile se oprostí od Boha. Jeden příklad za všechny: k nejpozoruhodnějším charakteristikám příběhů, které dnes tvoří sbírku *Tisíc a jedna noc*, patří téměř naprostá absence náboženství. Hodně sexu, moře nezbedností a fůra prohnanosti, netvoří, džinové a obrovští draví ptáci, občas hektolitry krve a spousta násilí, ale Bůh nikde. Právě proto je islamističtí karatelé nemohou vystát.

V Egyptě v květnu 2010, jen sedm měsíců před povstáním proti prezidentu Husnímu Mubáarakovi, se skupina islamistických právníků doslechla o novém vydání *Alf lajla wa*

lajla (jak zní původní název v arabštině) a podala oficiální stížnost požadující stažení nákladu a zákaz knihy, protože obsahuje několik zmínek o sexu, čímž „vybízí k nemravnostem a hříchu“. Naštěstí se svou iniciativou neuspěli a Egypťany začaly vzápětí zaměstnávat vážnější záležitosti. Ale pravda je, že měli kus pravdy. V té knize je skutečně několik zmínek o sexu a její postavy se očividně zabývají více provozováním sexu než praktikováním zbožnosti, což bezesporu můžete označit za vybízení k nemravnostem, jak to tvrdili zmínění právníci, pokud se díváte na svět deformovaným prizmatem puritána. Já sám takové vybízení vítám jako pozvánku, kterou se vyplatí přijmout, ale není těžké pochopit, že ty, kdo nemají rádi hudbu, humor ani rozkoš, něco takového pobouří. Je vskutku skvělé, že si tenhle starodávný text, ta nádherná sbírka zázračných příběhů, zachoval schopnost pobouřit fanatiky i po více než dvanácti stech letech od chvíle, kdy poprvé spatřil světlo světa.

Knihy, které se dnes obvykle říká *The Arabian Nights* (Arabské noci), ve skutečnosti v arabském světě nevznikla. Svůj původ má patrně v Indii; také indická kompendia mají slabost pro rámcové příběhy, „matrjoškové“ příběhy v příbězích a bajky. Kolem osmého století n. l. si příběhy našly cestu do perštiny a podle dochovaných útržků informací se tehdy sbírka jmenovala *Hazár afsán* neboli „tisíc příběhů“. V jednom dokumentu z Bagdádu je zmíněna jak tato sbírka, tak rámcový příběh o zlém králi, který každou noc zabije jednu konkubínu, dokud se jedné z manželek odsouzených ke zkáze nepodaří oddálit popravu vyprávěním různých zkazek. Zde také poprvé narazíme na jméno Šahrazád. Ani jeden výtisk *Hazár afsán* se bohužel nezachoval. Kniha tak představuje důležitý „chybějící článek“ v dějinách světové literatury,

legendární svazek, jehož prostřednictvím se zázračné příběhy Indie rozšířily na západ, kde se nakonec potkaly s arabštinou a změnily se v *Tisíc a jednu noc*, knihu s mnoha verzemi, z nichž žádná není uznávaným kánonem, a potom putovaly ještě dál na západ, kde se nejprve objevily francouzsky, ve verzi z osmnáctého století v překladu Antoina Gallanda, který do sbírky zařadil mnoho příběhů, jež v arabské verzi nebyly, například „Aládín a kouzelná lampa“ nebo „Alí Baba a čtyřicet loupežníků“. Z francouzštiny se tyto příběhy dostaly do angličtiny a z angličtiny putovaly do Hollywoodu, který vládne vlastním jazykem, a pak už byly samý létající koberec a Robin Williams v roli džina. (Za zmínku mimochodem stojí, že v *Arabských nocích* žádné létající koberce nejsou. Leckde jinde ve východní tradici je ale najdeme. Pověst například praví, že jeden takový koberec vlastnil král Šalamoun. Koberec uměl měnit velikost a dokázal nabýt dostatečných rozměrů, aby se na něj vešla celá armáda: první vojenské letectvo na světě. Avšak všechny koberce v *Arabských nocích* jsou nehybné a nevykazují známky jakékoli aktivity.)

Z této velké vypravěčské migrace vychází značná část světové literatury až po magický realismus jihoamerických fabulátorů, takže když jsem pak sám použil některé z osvědčených literárních prostředků, měl jsem pocit, že uzavírám kruh a vracím tuhle vypravěčskou tradici do jejího vzdáleného domova, do země, z níž původně vzešla. Přesto želim ztráty *Hazár afsán*, sbírky, která by, kdyby se přece jen našla, završila příběh příběhů, to by byl nález za všechny peníze! Možná by přinesl rozluštění záhady tkvící v samém jádru rámcového příběhu, či spíše v jeho úplném závěru, a já bych znal odpověď na otázku, kterou si kladu celá léta: Staly se Šahrazád a její sestra Dunjazád nakonec,

po tisíci a jedné noci, vražedkyněmi a zabily své krvežíznivé manžely?

Přiznávám, že na *Arabských nocích* mě nejprve zaujal právě jejich krvavý aspekt. Pojďme si trochu započítat.

Kolik žen vlastně zabili tenhle král, tenhle Šáhrijár, sásánovský vladař ostrova či poloostrova „Indie a Číny“, a jeho bratr Šáhzemán, svrchovaný vládce barbarského Samarkandu? Všechno to začalo, alespoň jak příběh praví, když Šáhzemán přistihl svou ženu v náručí palácového kuchaře, jenž se vyznačoval především tím, že byl a) černý, b) mohutný a c) umaštěný od omastku. Přesto, či právě proto si královna Samarkandu zjevně velice užívala, a tak ji i jejího milence Šáhzemán rozsekal na kusy, zanechal je na loži slasti a zamířil k bratrovi, kde nedlouho poté náhodou spatřil svou švagrovou, Šáhrijárovu královnu, u fontány v zahradě ve společnosti deseti dvorních dam a deseti bílých otroků. Jedna desítka byla zabraná do uspokojování té druhé a naopak, ale královna povolala svého osobního milence z koruny příhodně umístěného stromu. Tenhle odporný chlápek byl, ano, jistě, a) černý, b) mohutný a c) uslintaný! Jak ti si užívali, jedna desítka a druhá desítka, královna a „mouření“! Ach, té zlo vůle a proradnosti ženského plémě a nevysvětlitelné přitažlivosti mohutných, ošklivých, ucintaných černochoů! Šáhzemán řekl bratrovi, co viděl, načež dvorní dámy, bílí otroci a královna našli svou smrt, když je osobně popravil Šáhrijárův nejvyšší hodnostář neboli vezír. „Uslintaný“ černý milenec Šáhrijárový sťaté královny podle všeho uprchl; jak jinak si vysvětlit, že nefiguroval na seznamu popravených?

Král Šáhrijár a král Šáhzemán se nevěrnému ženskému pokolení rádně pomstili. Po dobu tří let se noc co noc ženili s neposkrvněnými pannami, připravili je o věneček a vzápětí

nařídili jejich popravu. Není jasné, jak si při téhle krvavé řeži počínal Šáhzemán v Samarkandu, zato o Šáhrijárových metodách je známo ledacos. Ví se například, že vlastním provedením exekucí byl pověřen samotný vezír – Šahrazádin otec, Šáhrijárův moudrý ministerský předseda. Všechna ta krásná mladá těla o hlavu kratší; všechny ty padající hlavy a krky, z nichž stříkala krev. Vezír byl kultivovaný džentlmen disponující nejen velkou mocí, ale také soudností, ba dokonce útloučností – muselo to tak být, jak jinak by mohl vychovat tak dokonalou, tak zázračně nadanou, všemožně úspěšnou, heroicky statečnou a nezištnou dceru, jakou byla Šahrazád? A totéž platí i pro Dunjazád, její mladší sestru, ani na tu by se nemělo zapomenout. Dunjazád, další hodná, chytrá, slušná dívka. Co musí udělat s duší otce tak znamenitých děvčat, když je přinucen popravít stovky mladých žen, podřezávat dívčí hrdla a dívat se na proudy životodárné krve? Jakápak skrytá zuřivost asi kypěla v jeho jemnocitné hrudi? O tom se nedozvíme nic. Víme ovšem, že poddaní začali Šáhrijára hluboce nenávidět a prchali z hlavního města s veškerým ženským příbuzenstvem, a tak uběhly tři roky a v metropoli žádná panna nezůstala.

Žádná, vyjma Šahrazád a Dunjazád.

Tři roky: tisíc devadesát pět nocí, tisíc devadesát pět mrtvých královen na vrub Šáhrijára, dalších tisíc devadesát pět na vrub Šáhzemána, nebo tisíc devadesát šest, pokud byl zrovna přestupný rok. Přikloňme se ale k nižšímu počtu. Řekněme, že to bylo tisíc devadesát pět. A nezapomeňme započítat prvních třiatdvacet obětí. Ve chvíli, kdy se na scéně objevila Šahrazád, vzala si krále Šáhrijára a poručila své sestře Dunjazád, aby se posadila u nohou manželské postele a po dovršení Šahrazádinu deflorace se dožadovala pohádky

před spaním... V té chvíli měli Šáhrijár a Šáhzemán na svědomí dva tisíce dvě stě třináct mrtvých. Jen jedenáct z nich byli muži.

Šáhrijárovi po svatbě se Šahrazád natolik učarovaly její příběhy, že se zabíjením žen přestal. Šáhzemán, nezkracený literaturou, se mstil dál a každé ráno nechal zamordovat pannu, již se zmocnil předchozí noci, aby ženskému pohlaví názorně předvedl převahu mužů nad ženami, mužskou schopnost oddělit smilstvo od lásky a nevyhnutelnou provázanost, alespoň pokud šlo o ženy, sexuality se smrtí. V Samarkandu masakr pokračoval nejméně dalších tisíc a jednu noc, protože teprve na konci celého cyklu Šahrazádiných příběhů – kdy největší vypravěčka ze všech vypravěčů prosila, aby byla ušetřena, nikoli pro svůj talent, ale kvůli třem synům, které Šáhrijárovi během oněch bájných let porodila, a kdy jí, poslední z tisíce devíti set sedmi manželek, Šáhrijár vyznal lásku a přestal předstírat vražedné úmysly –, teprve tehdy dokonal své dílo i Šáhzemán; konečně očištěn od bažení po krvi požádal líbeznou Dunjazád o ruku a bylo mu vyhověno.

Podle mých propočtů činil tou dobou celkový počet mrtvých minimálně tři tisíce dvě stě čtrnáct. Jen jedenáct z nich byli muži.

Zamysleme se nad Šahrazád, jejíž jméno znamená „narozena ve městě“ a jež byla bezpochyby dívkou z velkoměsta oplývající lstivostí a sršící vtípem, střídavě sentimentální a cynickou, zkrátka nejlepší soudobou urbánní vypravěčkou, jakou jste mohli potkat. Šahrazád, která polapila prince do sítě nekonečného příběhu. Šahrazád vyprávějící zkazky, aby si zachránila život, bojující fikcí proti smrti, socha Svobody postavená ze slov místo kovu. Šahrazád, která proti otcově vůli trvala na tom, že se zařadí do průvodu mizejícího

v králově smrtícím budoáru. Šahrazád, která si vytyčila heroický úkol zkrotit krále a zachránit své sestry. Která měla víru, která musela mít víru v muže pod fasádou vražedného monstra a ve vlastní schopnost obnovit jeho ryzí lidskost vyprávěním příběhů.

Jaká to žena! Není těžké pochopit, jak a proč se do ní král Šáhrijár zamiloval. A k tomu zcela jistě došlo, stal se otcem jejích dětí, a jak ubíhaly noci, pochopil, že je jeho vyhrožování popravou plané, že už by nedokázal poručit svému vezírovi, Šahrazádinu otci, aby ji vykonal. Jeho surovost otupila mimořádně nadaná žena, která po tisíc a jednu noc riskovala vlastní život, aby zachránila životy jiných, která věřila, že se její fantazie může postavit brutalitě a překonat ji nikoli silou, ale, světe, div se, zcivilizováním.

Král byl klikář! Ale (a to zůstává největší nezodpovězenou otázkou *Arabských nocí*) proč se proboha zamilovala ona do něho? A proč se její mladší sestra Dunjazád, ta, která seděla u nohou manželské postele tisíc a jednu noc, dívala, jak její sestru klátí vrahounský král, a poslouchala její příběhy – Dunjazád, věčná posluchačka, ale také voyeurka –, proč souhlasila s tím, že se provdá za Šáhzemána, muže ještě krvežiznivějšího než jeho pohádkami okouzlený bratr?

Jak tyhle ženy chápat? Jejich příběh je prosycený mlčením, které se domáhá prolomení. Dozvídáme se následující: po odvyprávění posledního příběhu se Šáhzemán a Dunjazád vezmou, ale Šahrazád si klade jednu podmínku – Šáhzemán musí opustit své království a nastěhovat se do paláce svého bratra, aby sestry mohly zůstat spolu. Šáhzemán tak učiní s radostí a Šáhrijár místo něj dosadí na samarkandský trůn téhož vezíra, který je nyní jeho tchánem. Když vezír přijede do Samarkandu, lidé ho rozjařeně vítají a všichni místní

potentáti se modlí, aby jim vládl dlouhé roky, což se také stane.

A já se ptám, když se nad tím pradávným příběhem zamýšlím, jestli není možné, že dcera od začátku kula pikle s otcem. Není možné, že Šahrazád a vezír potají zosnovali spiknutí? Protože díky Šahrazádině strategii přestal Šáhzemán kralovat Samarkandu. Díky Šahrazádině strategii přestal být její otec dvořanem a nedobrovolným popravčím a stal se králem vlastní říše, milovaným králem, a navíc moudrým mužem, mužem míru, který nahradil krvavou stvůru. A potom si, bez vysvětlení, přišla Smrtka současně pro Šáhrijára i Šáhzemána. Přišla si pro ně Smrtka, „rozbíječka rozkoše, ničitelka národů, pustošitelka příbytků, hromaditelka hřbitovů“, a jejich paláce ležely v troskách a na trůn usedl moudrý panovník, jehož jméno se nedozvíme.

Ale jak a proč ta pustošitelka přišla? Jak se stalo, že oba bratři zemřeli zároveň, což nepřímou vyplývá z textu, a proč pak jejich paláce skončily v troskách? A kdo byl jejich nástupce, kdo byl onen Moudrý a Nejmenovaný?

To se nedozvíme. Ale opět, zkuste si představit, jak ve vezírovi po mnoho let, kdy je nucen prolévat krev nevinných, narůstá hněv. Představte si ty roky, které vezír prožil ve strachu, jeden tisíc a jednu noc strachu, zatímco jeho dcery, maso jeho masa, krev jeho krve, dlí osamocené v Šáhrijárově ložnici a jejich osud visí na vlásku dějové linky.

Jak dlouho bude takový muž čekat na pomstu? Bude čekat déle než tisíc a jednu noc?

Moje teorie vypadá takto: oním moudrým králem byl vezír, tou dobou panovník Samarkandu, který se vrátil domů, aby převzal vládu nad Šáhrijárovým královstvím. A oba králové zemřeli najednou buď rukou svých manželky, nebo vezíra.

Ale je to jen teorie. Možná že odpověď se nachází v oné velkolepé ztracené knize. Možná ne. Můžeme se jen dohadovat.

Tak jako tak, konečný počet mrtvých je tři tisíce dvě stě šestnáct. Třináct z nich byli muži.

KDYŽ JSEM DOPSAL své paměti nazvané *Joseph Anton*, přepadl mě velký hlad po beletrii. Ne po ledajaké beletrii, ale po beletrii tak nespoutaně fantaskní, jako byly mé paměti důsledně realistické. Moje nálada se zhoupla z jednoho konce oblouku opisovaného literárním kyvadlem na druhý. A já se začal rozpomínat na příběhy, kvůli nimž jsem se kdysi zamiloval do literatury, na příběhy plné nádherné nerealističnosti, které nebyly pravdivé, ale právě proto vyjadřovaly pravdu, a to často krásnějším a nezapomenutelnějším způsobem než ty, které se spoléhaly na pravdivost. Takové příběhy se ani nemusely odehrávat kdysi dávno. Mohly se stát v přítomném okamžiku. Včera, dnes nebo pozítří.

Jeden z těchto zázračných příběhů pochází ze souboru kašmírských povídek psaných sanskrtem *Kathásaritságara* neboli „Oceán příběhů“, jehož názvem jsem se nechal inspirovat, když vznikala má kniha pro děti *Hárún a Moře příběhů*. Přiznávám, že tenhle příběh jsem ukradl a vložil do románu. Odehrál se nějak takhle:

„Bylo nebylo, v jedné daleké zemi měl jeden urozený muž dluh u obchodníka. Šlo o vysokou částku. A když pak muž nečekaně zemřel, obchodník si pomyslel, že už své peníze neuvidí. Jistý bůh ho ale obdařil darem převtělení – v těch končinách měli spoustu bohů, nejen jednoho –, a tak obchodníka napadlo, že nechá svou duši převtělit do mrtvého, aby ten mohl vstát ze smrtelného lože a dluh splatit. Svě tělo zanechal na bezpečném místě, nebo si to aspoň myslel, a jeho

duše přeskočila do těla zesnulého. Ale když pak v tomto těle kráčel do banky, musel projít přes rybí trh, kde ho zahlédla velká mrtvá treska ležící na pultě a ta se dala do smíchu. Když lidé slyšeli, jak se mrtvá ryba směje, poznali, že na kráčejícím mrtvém muži cosi nehraje, a napadli ho, protože ho podezírali z posedlosti ďablem. Tělo mrtvého bylo brzo neobyvatelné a duše obchodníka ho musela opustit a vrátit se zpátky k opuštěné schránce. Jenže tu mezitím našli jiní lidé, a protože ji považovali za obyčejnou mrtvolu, zapálili ji, jak je v oné části světa zvykem. A tak obchodník přišel o tělo i o peníze a jeho duše nejspíš dodnes bloudí po tržišti. Možná se ale převtělil do mrtvé ryby a odplaval do oceánu příběhů. Ponaučení z tohoto příběhu zní: Nepokoušejte osud, protože se vám to může šeredně nevyplatit.“

Bajky – včetně těch o mluvících mrtvých rybách – patří k nejodolnějším trvalkám východního kánonu a ty nejlepší jsou, na rozdíl od dejme tomu bajek Ezopových, naprosto nemorální. Nekážou o pokoře a skromnosti, umírněnosti a upřímnosti nebo abstinenci. Nezaručují vítězství počestnosti. Z toho důvodu působí pozoruhodně moderně. Někdy vítězí padouši.

Ve sbírce bajek v Indii známé jako *Pañčatantra* vystupuje párek mluvících šakalů: hodný či hodnější Karataka a zlý intrikán Damanaka. Na počátku knihy oba slouží lvímu králi, ale Damanakovi se nezamlouvá, že se lev přáteli s jiným dvořanem, buvolem, a tak lvovi namluví, že buvol je nepřítel. Lev nevinné zvíře zavraždí a šakal tomu přihlíží.

Konec příběhu.

V šakalích bajkách se dočteme také o válce vran se sovami, v níž jedna vrána předstírá, že zradila své souputnice, a přidá se k sovám, aby zjistila, v jaké jeskyni přebývají. Vrány

potom u všech východů z jeskyně zapálí ohně a všechny sovy se udusí.

Konec příběhu.

Ve třetí bajce muž zanechá své dítě v péči kamarádky promyky, ale když se vrátí, spatří na její tlamě krev a zabije ji, protože se domnívá, že jeho dítě napadla. Později zjistí, že promyka ve skutečnosti zabila hada, aby jeho dítě zachránila. To už je ale bohužel mrtvá.

Konec příběhu.

Mnohé z drobných Ezopových moralit o vítězství tvrdšíjné pomalosti (želva) nad arogantní rychlostí (zajíc), o hloupém, bezdůvodném vyvolávání paniky (chlapec křičící „vlk, vlk!“) nebo o zabití husy, která snášela zlatá vejce, se ve srovnání s touhle tarantinovskou krutostí jeví vyložene jako limonády. A pak že je Východ mírumilovný a mystický.

Jako přistěhovalce mě vždy uchvacovalo, jak se stěhují příběhy, a tyhle šakalí bajky cestovaly téměř tak daleko jako příběhy z *Arabských nocí* a dočkaly se své arabské a perské verze, v níž se jména šakalů proměnily na Kalíla a Dimna. Dostaly také hebrejskou a latinskou podobu a nakonec pod názvem *Bidpájovy bajky* vyšly anglicky a francouzsky. Na rozdíl od příběhů *Arabských nocí* se ale vytratily z povědomí moderního čtenáře, snad proto, že je resignace na happy end diskvalifikovala v očích společnosti Walt Disney.

Jeich síla přesto přetrvává; je tomu tak proto, aspoň se domnívám, že jsou to navzdory množství nestvůr a kouzel příběhy, které přesně vystihují lidskou povahu (třebaže ve formě antropomorfních živočichů). Najdeme tu celý lidský život, statečný i zbabělý, počestný i hanebný, upřímný i záłudný; tyhle bajky si kladou tu největší otázku, na kterou se literatura snaží odpovědět od nepaměti: Jak reagují obyčejní lidé,

když se v jejich životě objeví něco výjimečného? Odpověď zní: Někdy to moc nezvládáme, ale jindy v sobě objevíme možnosti, o jejichž existenci jsme neměli tušení, postavíme se výzvě čelem a přemůžeme netvora; Běowulf zabije Grendela i jeho ještě hrůzostrašnější matku, Červená Karkulka zabije vlka, Kráska nalezne ve zvířeti lásku a zvíře přestane být zvířetem. Tak vypadá obyčejné kouzlo, lidské kouzlo, opravdový zázrak zázračného příběhu.

SNAŽÍM SE POUKÁZAT na něco, co dnes už docela vyšlo z módy. Panuje všeobecná shoda, že žijeme ve věku literatury faktu. To vám řekne každý nakladatel, každý knihkupec. Co víc, od fikce se odvrací i sama fikční literatura. Mám na mysli seriózní beletrii, ne tu druhou. V té druhé se fiktivnosti stále daří, stále se stmívá, lidé hrají hunger games a Leonardo da Vinci není nic než kód. Seriózní beletrie se přiklonila k realismu ve stylu Eleny Ferrante a K. O. Knausgärda, k fikci, která po nás chce, abychom věřili, že vyvěrá téměř, ne-li úplně z autorovy osobní zkušenosti, kdežto se zázračnem, abych tak řekl, ji nepojí nic. Ale velký český spisovatel Milan Kundera před mnoha lety ve slavné eseji vyslovil názor, že román má dva rodiče: Tristrama Shandyho a Clarissu Harloweovou. *Clarissa* Samuela Richardsona položila základ velké tradici realistického románu, zatímco *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* Laurence Sterna daly vzniknout menšímu pramínku, ehm, divnějším knih. Literární svět zaplnily Clarissiny děti, říká Kundera, přestože, podle jeho názoru, většina nových originálních děl měla vzniknout na Shandyho straně – na straně ptákovin, jasnozřivosti, komiky a výstřednosti. (O Ernestu Hemingwayovi je známo, že si vybral jiného literárního rodiče: „Veškerá americká literatura

pochází z jediné knihy a tou je *Huckleberry Finn*.“ To je sice svobodnější a mytičtější dílo než *Clarissa*, ale obecně vzato jde také o realistický román. Je třeba rovněž podotknout, že Kunderova volba opomíjí dílo, jemuž je *Tristram Shandy* hluboce zavázán: Cervantesova *Dona Quijota*. Předobrazem Sternova strýčka Tobyho a kaprála Trima jsou zjevně don Quijote a Sancho Panza.)

Kundera tvrdil, že možnostmi realistického románu se důkladně zabývalo tolik autorů, že na tomto poli prakticky není co nového objevovat. Pokud má pravdu, pak je realističká tradice odsouzena k nekonečnému opakování sebe sama. Pro inovaci, pro *novátorství* – nezapomínejme, že předpoklad novátorství je přímo obsažen v anglickém výrazu pro román: „novel“ – se musíme obrátit k nerealistu a musíme hledat nové cesty, jak přes lež dospět k pravdě. Zázračné příběhy mého dětství mě naučily, že je to nejen možné, ale že takových cest existuje mnoho, jejich možnosti jsou téměř nekonečné a všechny jsou zábavné. Jak jsem řekl, širitelé škvárů v literatuře, ale i ve filmu pochopili, jakou moc má fantazie, jenže jedině, co jsou schopni poskytnout, je obrazotvornost redukováná na dvojrozměrnost komiksového seriálu. Pro mě je fantazie způsobem, jak dodat realitě další rozměry, jak k obvyklým třem přiřadit čtvrtou, pátou, šestou a sedmou dimenzi; je pro mě způsobem, jak obohatit a prohloubit naše prožívání reality, nikoli jak z ní uniknout do fantazijního světa superhrdinů a upírů.

Všichni západní spisovatelé, které nejvíc obdivuji, romanopisci jako Italo Calvino a Günter Grass, Michail Bulgakov a Isaac Bashevis Singer, hodovali u bohatě prostřeného stolu vlastních tradic s jejich vlastními zázračnými příběhy a nacházeli cesty, jak vnést do reality fantaskno, aby byla živější

a kupodivu i pravdivější. Grassův příklon k bajkám a jeho mluvící platejsové, myši a žáby, k jejichž použití se tak často uchýloval, vychází z jeho ponoru do zázračných německých pohádek, jak je sebrali bratři Grimmové. Calvino sám sebral a snad i částečně vymyslel řadu italských zázračných příběhů, které vydal pod názvem *Italské pohádky*, a celá jeho tvorba je prodchnutá jazykem italských bajek. V Bulgakovově nesmrtelném příběhu *Mistr a Markétka* o ďablovi, který přišel do Moskvy, a ve výborných jidiš příbězích Isaaca Singera, plných golemů a dybbuků, posedlosti a přízračného pronásledování, spatřujeme, stejně jako v Chagallově umění, hluboké okouzlení pohádkami z ruského, židovského a slovanského světa. Mnohá z největších děl posledních sta let, od pohádek Hanse Christiana Andersena přes dílo Ursuly Le Guinové po černočerné noční můry Franze Kafky, vznikla z prolínání reality a fantaskna, skutečného a nadpřirozeného světa.

Mnohým mladým spisovatelům jako by dnes nad psacím stolem visela mantra „piš, co znáš“, což má za následek, jak může dosvědčit každý, kdo kdy zažil kurzy tvůrčího psaní, tuny papíru o pubertálních úzkostech teenagera z předměstí. Já bych jim radil něco trochu jiného. O tom, co znáte, pište pouze tehdy, pokud je to doopravdy zajímavé. Jestliže bydlíte v podobné čtvrti jako Harper Leeová nebo William Faulkner, pak se rozhodně neostýchejte vyprávět rozohněné příběhy z vaší osobní Yoknapatawphy a pravděpodobně zjistíte, že nadsmrti nemusíte vytáhnout paty z domova. Ale pokud to, co znáte, zas až tak zajímavé není, nepište o tom. Pište o tom, co neznáte. To lze udělat dvěma způsoby. Prvním je opustit domov a hledat dobré příběhy jinde. Melville a Conrad je našli na moři a v dalekých krajinách a také Hemingway s Fitzgeraldem museli odejít za hranice, aby našli svůj hlas

ve Španělsku nebo na Riviéře, ve Východním nebo Západním Vejci. Druhou možností je rozpomenout se, že fikce je fiktivní, a zkusit si něco vymyslet. Všichni jsme snící bytosti. Dejte snům písemnou podobu. A když z toho nebude nic než *Stmívání* nebo *Hunger Games*, papír roztrhejte a zkuste snít o něčem lepším.

Ani paní Bovaryová, ani létající koberec neexistovaly, ba co víc, vznikly úplně stejně. *Někdo si je vymyslel*. Já jsem pro, aby se ve vymýšlení pokračovalo. Pouze když do fikce vpustíme fiktivnost, do představ představivost a do snů snění, můžeme doufat, že dospějeme k něčemu novému a vytvoříme fikci, která bude, tak jako kdysi, zajímavější než fakta.

2

V ROMÁNU *HÁRÚN A MOŘE PŘÍBĚHŮ*, který jsem napsal pro svého tehdy desetiletého syna, křičí rozčilený desetiletý chlapec na svého otce vypravěče: „Co s příběhy, které nejsou ani pravdivé?“ V následující knize jsem se pokusil odpovědět na tuto otázku a prozkoumat, proč potřebujeme příběhy a čím to je, že nás naplňují, třebaže víme, že jsou vymyšlené. To je téma, o němž přemýšlím většinu své spisovatelské kariéry: téma vztahu mezi světem fantazie a takzvaným světem reálným a otázka, jak přecházíme od jednoho k druhému a zase nazpátek. Pět let před *Hárínem* jsem psal o divadelní hře *Jednosměrné kyvadlo* od N. F. Simpsona, která je jedním z mála kvalitních britských příspěvků absurdnímu divadlu. Muž ve hře obdrží balíček s maketou soudní síně londýnského Hlavního trestního soudu, známého jako Old Bailey. Maketa

je v životní velikosti, ale nejdřív ji musí sestavit z dodaných dílů; sotva ji smontuje v obývacím pokoji, octne se uvnitř před soudem. Soudní úředník uvede, že v jistý den nebyl obžalovaný, náš hrdina, „na tomto světě“. „V jakém světě tedy byl?“ ptá se soudce a dostane se mu odpovědi: „Zdá se, že ve svém vlastním.“

(Poznámka na okraj: na ty, kdo nečetli *Háríma a Moře příběhu*, jistě udělá velký dojem, že se objevil v televizním seriálu *Ztraceni*, kde sehrál roli knihy čtené postavou jménem Desmond ve „flash-sidewayích“ /pohledech stranou/ do paralelní časové roviny během letu 815 společnosti Oceanic. Doufám, že některým čtenářům bude takhle věta dávat smysl, protože mně ho rozhodně nedává. Na otázce „Co s příběhy, které nejsou ani pravdivé?“ by se bezpochyby dala postavit zajímavá přednáška o *Ztracených*.)

I když nežijeme jen ve svých představách, všichni tam rádi tu a tam zavítáme. Ve filmu Jeana-Luca Godarda *Alphaville* vyrazí soukromé očko Lemmy Caution ve Fordu Galaxy na cestu do mezihvězdného prostoru. Dorotku Galeovou zanechá se tornádo do země Oz. Jak a proč tyhle výlety podnikáme my ostatní?

Máme vrozenou potřebu jídla, střechy nad hlavou, lásky, písňe a příběhu. Dvě poslední položky jsou pro nás stejně zásadní jako první tři. Můj přítel, který se zabýval hrozivým zacházením se sirotky v Ceaușescově Rumunsku, zjistil, že děti, které mají co jíst a kde spát, ale nic víc, neprojdou normálním vývojem. Jejich mozek se nevyvine, jak má. Možná že coby jazykové živočichové tíhneme k písničkářům a příběhům

instinktivně; potřebujeme příběhy a písničky a vyhledáváme je ne proto, že jsme k tomu od malička vedeni, ale z přirozené potřeby. A zatímco na Zemi existují jiní tvorové, o nichž lze říct, že zpívají – mám na mysli trylkování zpěvných ptáků, vytí vlků nebo pomalou táhlou píseň velryb v hloubi oceánu –, nic dalšího, co plave, plazí se, chodí nebo létá, nevypráví příběhy. Člověk je jediný živočich vypravěč.

Zpěv je lidský hlas použitý nepřirozeným způsobem – způsobem, který není dán všem, mně například dán nebyl – s cílem vyvolat tentýž dojem, jaký v nás vyvolává krása. Příběh je nepřirozený nástroj, který používáme k přemítání o lidském životě, je to náš způsob, jak se přes vymyšlené vyprávění dobrat pravdy. Jsme jediný živočišný druh, který od počátku využívá příběhy, aby sám sobě vysvětlil sama sebe. Lidé sedící v Platónově jeskyni si vyprávěli příběhy o stínech na jeskynní stěně a zkoušeli si představit, jak vypadá svět tam venku. Lidé neuměli objasnit svůj původ, a tak jeden druhému vyprávěli příběhy o božstvech nebe a božstvech slunce, o bozích předků a bozích spasitelích, o neviditelných otcích a matkách, kteří vysvětlovali základní otázku našeho původu a poskytovali vodítko v podobně základní otázce morálních zásad. V mýtech a pověstech jsme stvořili své nejstarší zázračné krajiny, Ásgard a Valhallu, Olymp a Kailáš, a vtělili jsme do nich své nejniternější myšlenky o své vlastní podstatě i o svých pochybnostech a obavách.

Hárún a Moře příběhů je bajka o jazyce a tichu, o příbězích a antipříbězích, kterou jsem napsal i proto, abych svému malému synkovi vysvětlil pozdvižení, které se tehdy rozpoutalo kolem mého románu *Satanské verše*. Dvacet let po *Hárúnovi* se mě můj další syn zeptal: „Kde mám svou knihu já?“ Na tuto otázku existují jen dvě odpovědi. První zní: „Chlapče,

život není fér.“ Asi se shodneme, že to nepůsobí zrovna přívětivě. Druhou odpovědí je napsat další knihu; a tak jsem napsal *Luku a Oheň života* a znovu se toulal po zázračných krajích, po smyšlených světech, v nichž tak rádi dlíme v dětství i v dospělosti.

Když jsem dvacet let po *Hárúnovi* začal pracovat na *Lukovi*, hodně jsem přemýšlel o „Lewisi Carrollovi“ neboli reverendovi Charlesi Lutwidgeovi Dodgsonovi, autorovi kraje divů, a v jedné věci jsem se od něho poučil: na jeho druhé knize o Alence – *Alence za zrcadlem* – bylo nejlepším, že nebyla *Návratem do kraje divů*. Šest let po vydání *Alenky v kraji divů* si reverend uložil náročný úkol vytvořit úplně jiný fantazijní svět s vlastní vnitřní logikou.

Nevracejte se tam, kde už jste byli. Najděte si další důvod, proč zamířit někam jinam.

Rozhodl jsem se, že se pokusím o totéž. Komerčně vzato to možná nebyl nejchytřejší tah. „Nepiš knížky, tati. Piš knižní řady,“ radil mi můj dvanáctiletý syn Milan. Ve věku *Harryho Pottera* a *Stmívání* má nepochybně pravdu.

Ještě něco málo k *Alence za zrcadlem*. V době, kdy kniha vyšla, už byla první *Alenka* nesmírně populární a nebezpečí, že pokračování zklame obdivovatele původního díla, bylo tudíž velmi vysoké; notabene samotná *Alenka* – Alice Pleasance Liddellová – mezitím vyrostla a už nebyla tou holčičkou, která 4. července roku 1862, kdy plula v loďce spolu se svými dvěma sestrami a reverendem Dodgsonem, škemrala o pohádku a dočkala se příběhu *Alenčina dobrodružství v podzemní říši*, který byl o tři roky později publikován v mnohem obsáhlejší knižní podobě, běžně známé pod názvem *Alenka v kraji divů*. Mnohá z nejlepších děl dětské literatury byla napsána pro konkrétní holčičku nebo chlapečka: J. M. Barrie

napsal *Petra Pana*, aby udělal radost chlapcům Daviesovým, A. A. Milne napsal *Medvídko Pú* o nejoblíbenější hračce svého synka Christophera Robina a Lewis Carroll napsal *Alenku* pro Alice. Ale v době, kdy vznikala *Alenka za zrcadlem*, už musel psát v upomínku na Alenku, na tu panovačnou malou holku, která věčně někoho hubuje a je si natolik jistá pravidly života a slušného chování, že o nich nezapochybuje ani ve světě, jehož pravidla znát nemůže.

Alenka, kterou si stvořil pro sebe, se mu nicméně stále zjevovala ve snech: „Jen ve snu občas Alenka se mi zjeví, líbezný přelud, jenž o mém smutku neví a za bílého dne se nikdy neobjeví.“

Můj úkol byl snazší. *Luku a Oheň života* jsem psal pro nové dítě, jímž jsem se nechal vést. A měl jsem štěstí, mám to štěstí, že mé dětství bylo prodchnuté tradicí zázračných příběhů, včetně hrdinských pověstí o válečníku Hamzovi a dobrodruhu Hátimovi z kmene Tajj, tulácích, kteří si vzali víly, bojovali se skřety, stínali hlavy drakům a občas čelili nepřátelům, kteří přiletěli na obřích kouzelných amforách. Poutníkem po říších divů jsem byl odmalička – a jsem jím stále.

Jestliže převládá realistická tradice, stojí za to vyšetřit si chvílku na obhajobu alternativy – na obhajobu oné druhé velké tradice. Stojí za to podotknout, že fantazie není rozmar. Fantaskno není ani naivita, ani únik. Říše divů není útočiště, dokonce nemusí jít ani o atraktivní nebo příjemné místo. Může jít – a obvykle také jde – o místo masakrů, vykořisťování, krutosti a strachu. Kafkova *Proměna* je tragédie. Petra Pana chce zabít kapitán Hák. Jenička a Mařenku chce upéct čarodějnice v temném lese. Babičku Červené Karkulky rovnou sežere vlk. Albuse Brumbála zavraždí a Pán prstenů plánuje zotročit celou Středozem. Létaující koberec krále

Šalamouna, který byl podle pověstí sto kilometrů dlouhý a sto kilometrů široký, se jednou roztřásl, aby krále potrestal za hřích pýchy, čímž poslal na smrt čtyřicet tisíc lidí, kteří z něj spadli. (Nebylo to poprvé, co obyčejní lidé trpěli za hříchy svých vládců. Kraj divů může mít stejné nedostatky jako planeta Země.)

Když tyhle pohádky posloucháme, víme, že jsou „neskutečné“, protože koberce nelétají a čarodějnice v perníkových chaloupkách neexistují, ale ony současně „skutečné“ jsou, protože vyprávějí o skutečných věcech: o lásce, nenávisti, strachu, moci, statečnosti, zbabělosti a smrti. Jen se ke skutečnosti dostávají jinudy. Jsou skutečné, i když víme, že nejsou.

Moderní fantaskní literatuře, krajím divů, pohádkám a lidovým zkazkám předcházela mytologie. Zkraje byly pověsti náboženskými texty. Starořecké mýty byly původně starořeckým náboženstvím. Ale možná že teprve ve chvíli, kdy lidé tyto mýty přestali chápat doslovně, kdy přestali věřit, že Zeus skutečně metá opravdové blesky, byli schopní (byli jsme schopní) uvěřit jim tak, jak věříme literatuře – neboli uvěřit jim mnohem silněji, přistupovat k nim s podvojnou vírou/nevírou, s níž přistupujeme k fikci, ke „skutečné neskutečnosti“. A mýty začaly okamžitě odhalovat svoje nejhlubší významy, do té doby překryté vírou.

Velké mýty řecké, římské a severské tradice přežily smrt věrouk, které je kdysi posilovaly, protože dokázaly předávat myšlenky v úžasné zkratce. Když jsem psal román *Zem pod jejíma nohama*, učarovala mi legenda o Orfeovi, největším básníku, který byl zároveň největším pěvcem, o osobnosti, v níž se píseň a příběh spojily v jedno. K převyprávění mýtu o Orfeovi stačí stovka slov, ne-li ještě méně: Orfeova láska k najádě Eurydice, pronásledování Eurydiky včelařem

Aristaeem, její smrt na hadí uštknutí, její sestup do pekla, Orfeova cesta za brány smrti, jeho pokus Eurydiku zachránit, jeho šance navrátit ji životu, kterou dostane, na oplátku za své nedostižné pěvecké umění, od vládce podsvětí pod podmínkou, že se neohlédne, jeho osudové ohlédnutí. Ale jakmile se do příběhu ponoříte, bude se vám zdát téměř nevyčerpatelně bohatý, neboť jeho jádro tvoří trojúhelníkové napětí mezi třemi nejvznešenějšími otázkami života: láskou, uměním a smrtí. Je to příběh, který lze donekonečna převracet a pokaždé objevíte něco jiného. Dozvíte se z něj, že umění pramenící z lásky může být silnější než smrt. Ale také to, že smrt může porazit sílu lásky bez ohledu na umění. Nebo to, že jedině umění dokáže zprostředkovat smír mezi láskou a smrtí, který je středobodem veškerého lidského života.

Jeden příběh je součástí hned několika mytologií: příběh o okamžiku, kdy se lidé museli naučit obejít se bez bohů. Ve skvělé studii řeckých a římských bájí Roberta Calasse *Svatba Kadma s Harmonií* nám autor říká, že bohové naposledy sestoupili z Olympu, aby se zapojili do lidského hemžení, právě u příležitosti sňatku vynálezce abecedy Kadmy s nymfou Harmonií. Potom jsme zůstali ponecháni sami sobě. V severské mytologii se praví, že když se skácí strom světů, mohutný jasan Yggdrasil, bohové svádějí boj s nepřáteli vybranými k tomuto účelu, ničí je a jsou jimi ničeni, a potom je po nich. Smrt bohů si vyžádá, aby na jejich místo nastoupili hrdinové, lidé. V tomto okamžiku nalézáme ve starořečtině a staronorštině nejstarší legendy o dospívání, o tom, jak se dozvídáme, že nevyhnutelně přijde čas, kdy nás naši rodiče, naši učitelé, naši strážci přestanou úkolovat, kdy nás přestanou chránit. Přijde čas, kdy je nutné opustit říši divů a dospět.

DĚTÍ TRISTRAMA SHANDYHO, abych použil Kunderův termín – nebo děti Quijota či Šahrazád –, možná není tolik jako děti Clarissy Harloweové, ale setkáte se s nimi v každé literatuře, ve všech koutech světa a ve všech epochách. Jsou všude, od ďáblem sužované Moskvy v Bulgakovově *Mistru a Markétce* po dybbuky posedlé vesnice Isaaca Bashevisa Singera, od francouzských surrealistů po americké fabulisty, od Johathana Swifta po Carmen Marii Machadovou, Karen Russellovou a Helen Oyeyemiovou, a tvoří alternativní, radostnou, karnevalovou „velkou tradici“ stojící po boku tradice realistické. V nedávných dějinách literatury byli nejznámějšími vyznačiči této tradice jihoameričtí spisovatelé praktikující takzvaný magický realismus. Termín „magický realismus“ je užitečný, pokud se vztahuje k romanopiscům latinskoamerického boomu, jako jsou Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Manuel Puig, Carlos Fuentes, Isabel Allendeová a samozřejmě Gabriel García Márquez, a snad také k jejich předchůdcům, jako byli Juan Rulfo, Jorge Luis Borges a Machado de Assis. Přesto je to pojem problematický, protože pro většinu lidí znamená totéž co žánrová fikce fantasy. Jak jsem se pokusil doložit, fantaskní literatura není žánrová fikce a svým způsobem není o nic méně realistická než fikce naturalistická; jen se k realitě dostává jinými dveřmi. Naturalistický román rozhodně umí být únikovou literaturou: přečtete si pár románů pro ženy a uvidíte, co tím mám na mysli. K pravdě se čistě mimetickými prostředky nedopracujete. Obraz může zachytit stejně dobře štětec jako fotoaparát. Hvězdné nebe na malířském plátně není o nic méně pravdivější než na fotografickém snímku; a pokud je malířem van Gogh, lze namítnout, že bude mnohem pravdivější, byť mnohem méně „realistické“. (Já říkám van

Gogh, Američané říkají „VenGou“, jako by šlo o konkurenta půjčovny stěhovacích vozů U-Haul, ale měli byste vědět, že Holanďané mu říkají „Van Choch“, což zní, jako když Ind chrchlavě vyplivne proud betelové šťávy do bombajské strouhy. Natrénujte si to.) Fantaskní literatura – zázračné příběhy, bajky, lidové pohádky, magicko-realistické romány – vždy obsahovala hluboké pravdy o lidských bytostech, jejich nejlepších vlastnostech i nejpevněji zakořeněných předsudcích: například dejme tomu o ženách.

Místo ženy v kraji divů, kde ztělesňuje nejvyšší mravnost (uvězněná princezna) nebo nejvyšší nemravnost (čarodějnice), výmluvně popsaly jedny z nejbrilantnějších autorek a kritiček moderních zázračných příběhů, například autorka románů a povídek Angela Carterová nebo britská kritička a spisovatelka Marina Warnerová. Vzhledem k tomu, že princezny v nesnázích čekající na záchranu mě příliš nezajímají, zaměřím se na čarodějnice. Warnerová upozorňuje, že ikonografie čarodějnice byla vždy ze sta procent domácí povahy. Špičatý klobouk patřil ve středověku k běžným pokrývkám hlavy, koště se našlo v každé domácnosti, a dokonce i úlohu údajně démonického „spřízněného“ ducha obvykle zastávala obyčejná kočka. Znamení čarodějnice – domnělá třetí bradavka nebo „cecík“, z kterého měl pít ďábel – bylo možné v době, kdy mateřská znaménka a bradavice nebyly ničím výjimečným, nalézt na těle každé druhé ženy. Ve skutečnosti stačilo vznést obvinění. Stačilo ukázat prstem a prohlásit ženu za čarodějnici a důkazy se našly prakticky v každé domácnosti.

Podle konvenčních představ je čarodějnice ošklivá žena, znetvořená stařena nebo babice s ohnutými zády; takovou nalezneme v pohádkách bratří Grimmů. Ale nejméně v jedné z nich – ve „Sněhurce“, kde se zlá královna upřeně dívá

do kouzelného zrcadla a pokládá smrtící otázku: „Kdo je na světě nejkrásnější?“ – spatříme na scénu vstupovat postavu, která se stane v renesanční malbě a literatuře častějším motivem: spatříme krásnou čarodějnici. (Pravda, krásné čarodějnice se tu a tam vyskytly už mnohem dříve, například v řecké mytologii, kde kouzelnice Kirké polapí Odyssea a jeho mužstvo a mnohé z jeho lodníků promění ve vepře. Kirké ostatně doputovala i do Indie, kde se objevila ve výše zmíněném souboru bajek a vyprávění *Kathásaritságara*, v kašmírském „Oceánu příběhů“ sestaveném Sómadévou, v němž se stává démonkou, jejíž kouzelná flétna proměňuje muže ve zvířata.)

Spojení dvou druhů ženské moci, erotické a okultní, v podobě krásné čarodějnice – nahrazení babice čarodějkou – kulminovalo v době vrcholné renesance, kdy tímto typem žen zalidnil svou rozsáhlou epickou báseň *Zuřivý Roland* Ariosto a kdy se k tomuto tématu opakovaně, snad až obsesivně, vraceli tehdejší umělci – za všechny vzpomeňme Dossu Dossio a jeho *Kirké*. Když jsem psal *Čarodějku z Florencie*, snažil jsem se zjistit, co pro ženu znamenalo, jestliže se o ní roznesly zvěsti, že je schopna dvojího očarování, co to znamenalo, jestliže byl sex provázán s kouzlem. Na jednu stranu takové propojení zjevně posilovalo moc dotčených žen. „Čarodějka“ z mého románu, která má údajně schopnost konat zázraky, je málem prohlášena za svatou a o její svatosti je napůl přesvědčen dokonce i mediceský papež v Římě. Mimoto se z ní mužům podlamují kolena touhou, neboť oplývá nesmírnou fyzickou krásou. Ale podezření z čarodějnickví bylo, jak jsem naznačil, historicky vzato pro ženy velice nebezpečné, a jestliže došlo ke změně kurzu, jestliže se změnila nálada veřejnosti, tíž lidí, kteří vás ještě včera uctívali jako světici, se přišli o den později podívat, jak vás upalují, o čemž svědčí příklad Johanky

z Arku. I já jsem psal o ženě, která balancovala na ostří nože téhle zranitelné síly, a nakonec se musela dát na útek, aby se zachránila, a velmi mě překvapilo, že velká část fantaskní literatury pojednává o strachu z žen či jejich uctívání, jež není ničím jiným než iluzorním rubem strachu.

Ve studii *The Witch Must Die* (Čarodějnice musí zemřít) předkládá Sheldon Cashdan teorii, že ženské postavy z lidových pohádek představují smrtelné hříchy: marnivost královny ze „Sněhurky“ – „zrcadlo, zrcadlo“, závistivost dvou ošklivých sester v „Popelce“ a chamtivost rybářovy ženy z pohádky bratří Grimmů, která vyvrcholí požadavkem, aby se stala papežkou, čímž zruší kouzlo, jímž mluvící kambala přičarovala rybářovi nevýslovné bohatství odměnou za to, že ušetřil její život. Všechno zmizí – palác, šperky, zlato – a rybář se ženou jsou zpět v chatrči (v německém originálu Grimmové použili slovo „nočník“), v níž žili předtím.

ZÁZRAČNÉ PŘÍBĚHY NÁM sdělují pravdu o nás samých, pravdu, která je často těžko stravitelná; odkrývají předseudečnost, zabývají se libidem, vynášejí na světlo naše nejniternější obavy. Takové příběhy rozhodně neslouží jen k pobavení dětí a mnohé z nich ani původně nebyly dětem určeny. Když se námořník Sindibád s Aládinem vydali do světa, nebyly to postavičky z Disneyovék.

Nicméně žijeme ve věku bohatém na literaturu pro děti i dospělé, kteří jsou mladí duchem. Říším divů se daří od Sendakova *Tam kde žijí divočiny* až po postreligiózní jiné světy Philipa Pullmana, od Narnie, kam vstupujeme přes skříň, až po podivné světy, do nichž se vjíždí přes mýtní budku, od Bradavic až po Středozem. A v mnoha takových dobrodružstvích, včetně mých dvou příspěvků, se hrdiny stávají děti,

často proto, aby zachránily svět dospělých; děti, jimiž jsme kdysi byli, děti, jimiž hluboko v nitru zůstáváme, děti, které rozumí krajím divů a znají pravdu o příbězích, zachraňují dospělé, kteří na tyto pravdy zapomněli.

PRÓTEUS

Edward Bond a mlčení Shakespearovo

S PŘIBÝVAJÍCIMI LÉTY SI občas začínám připadat jako japonský básník a filozof Bašo, který stráví mnoho let putováním po *Úzké cestě na daleký sever* ve stejnojmenné divadelní hře Edwarda Bonda, aby na cestě našel moudrost, a když se ho zeptají, k jakému poznání dospěl, odpoví: „Dospěl jsem k poznání, že na dalekém severu není co poznávat.“ Moudrostí cesty je zjištění, že na cestě není co poznávat, přičemž sama moudrost není víc než velkolepá iluze.

Edward Bond byl jednou z velkých postav zlatého věku britského divadla sedmdesátých let dvacátého století, jeho vize byla bezútešná a nekompromisní, ale vždy bohatá na dramatické události. Lidé si ho dnes pamatují jako autora divadelní hry *Spaseni*, v níž na jevišti ukamenují dítě či, přesněji řečeno, v níž herci hází kameny na kočárek, o němž si diváci myslí, že v něm leží dítě, ačkoli tam žádné dítě není, a pochybovat by se dalo i o kamenech, protože to byly koneckonců

rekvizity, a fiktivní povaha akce byla zřejmá ze skutečnosti, že se odehrávala na jevišti, zatímco lidé – někteří oblečení lépe než jiní, protože Londýňané jsou schopní obou extrémů – to všechno sledovali z levných i drahých sedadel, ostatně to nebyl zápas gladiátorů v Římě, ani Londýn za časů, kdy se na místě, kde je dnes Marble Arch, shromažďovaly davy lidí, aby radostně přihlížely popravám na šibenici známé jako Tyburn Tree; kdepak, tohle bylo divadlo Royal Court na Sloane Square a kolem divadla se rozprostíral odvázaný Londýn sedmdesátých let, jedoucí na plný plyn, létající, jak se v oné známé písni praví, z jedné strany na druhou jako kyvadlo. Fiktivnost fikce je přitom důležitá věc; fiktivnost je jádrem transakce, smlouvy mezi dílem a jeho diváky, v níž dílo přiznává svou nepravdivost a současně slibuje odhalit pravdu, zatímco publikum dočasně zapomíná, že nevěří tomu, čemu věřit nemá, aby objevilo věci, jimž stojí za to věřit. Tak to lidé dělají, když prožívají literární dílo na jevišti nebo v knize, aniž si to uvědomují, a i když se náhodou rozpomenou, nepovažují to za podstatné, považují to za *přirozené*, ačkoli je to pravý opak, je to *nepřirozené*, je to trik, *konstrukt*. I čtení nebo sledování představení je tvůrčí činnost, je to účast na fikci, *at' zatleská, kdo věří ve víly*, bez které kouzlo nefunguje a Zvonilka umírá. Děti tohle vědí, ale pak vyrostou a zapomenou, jako malí Darlingové zapomněli na Petra Pana.

Nicméně skandály si lidé pamatují, není-liž pravda, a proto si pamatují Bondovo ukamenované dítě. Málokdo si ovšem vzpomene na jeho mimořádného *Leara*, který vyzval Shakespeara na zápas v těžké váze a tak či onak se mu podařilo vydržet do konce, nenechat se převálcovat a vyváznout z toho s remízou, s plichtou. Stejně tak si lidé nepamatují, i když možná ano, možná si několik lidí vzpomene na Bondovu

divadelní hru *Bingo*, v níž se objeví sám Shakespeare, po něvadž před tímhle chlapíkem se žádný spisovatel neschová. (I já mám na dveřích do pracovny mosazné klepadlo ve tvaru Shakespearovy busty, abych s ním při každém příchodu poklepal a uvědomil si, že nevstupuji do svého, nýbrž do Shakespearova hájemství, neboť není klepadla, které by barda dokázalo omezit či uvěznit, a tak z něj seskočí a opanuje místnost za dveřmi stejně, jako opanoval všechny místnosti v chudém, bohatém domě literatury.)

Bondův Shakespeare ve hře *Bingo*, již si lidé možná pamatují nebo nepamatují, se opije s Benem Jonsonem, s Bondovým Jonsonem, který přijel navštívit Shakespeara dlíciho v záhadném stratfordském ústraní, aby přišel na kloub záhadě stejně tajemné jako zdroj Shakespearovy geniality – konkrétně záhadě jeho mlčení.

(Lidé tráví spoustu času přemýšlením o záhadě nezáhadě skutečného autorství Shakespearových her, uvažují, zda je napsal Francis Bacon, nebo Christopher Marlowe nebo, což je má nejoblíbenější teorie, *nikoli William Shakespeare, kterého známe, ale jeho jmenovec*, avšak pravda je prostá, Shakespeare byl zkrátka Shakespeare. Skutečnost, že to byl samouk, provinční herec a pisálek, který neuměl správně napsat vlastní jméno, možná působí nesnesitelně, ale je to tak.)

Edward Bond pochopil, že záhadou hodnou pozornosti je Shakespearovo mlčení, rozhodnutí největšího génia v dějinách anglické literatury rezignovat na svou genialitu, na vrcholu kariéry odejít z divadla, které řídil, přestat psát, vzdát se herectví i Southwarku, čtvrti divadel, hazardních doupat, nevěstinců a kohoutích zápasů těšící se pochybné pověsti, čtvrti, kterou musel milovat, protože ji nevyměnil za spořádanější ani poté, co se stal nejúspěšnějším dramatikem své

doby, a když se přece jen odstěhoval, nebylo to daleko. A pak zničehonic, někdy v roce 1613, usoudil, že je jeho dílo uzavřeno, všeho nechal a bez jediného ohlédnutí se vrátil do Stratfordu, kde po další tři roky vedl maloměstský, avšak podle všeho spokojený život měšťanského nevzdělance, život s Anne Hathawayovou, život a smrt s Anne, které v poslední vůli odkázal svou druhou nejlepší postel, což patrně není tak urážlivé, jak to vypadá, neboť v alžbětinských buržoazních domácnostech, jako byla ta Shakespearova a Annina, byla podle některých badatelů nejlepší postel vyhrazena mimořádně váženým hostům a jako taková zůstávala neposkvřená a nepoužitá pro případ nečekaného příjezdu hraběte, či dokonce královny nebo krále, zatímco druhá nejlepší postel byla ložem manželským, ložem, v němž se milovali ti dva, paní Hathawayová a génius, který nedokázal správně napsat své jméno a při jedné příležitosti, v době, kdy ještě neexistovala ustálená ortografie a pravopisné soutěže, se podepsal jako Chackspaw.

Mlčení Shakespearovo: zdomácnělé ztlumení písňe líbezného Willa, kouzelníka, jenž stejně jako jím stvořený kouzelník Prospero opustil ostrov plný hluku, zlomil kouzelnou hůl a zřekl se svého umění, jenže proč? Nevíme. Žádné důvody nám nezanechal. Ale pokud máme věřit v jeho genialitu, lze se domnívat, že jeho posledním geniálním postřehem bylo zjištění, že dospěl na konec, že je čas přestat. A tak přestal, silou velkolepé, byť nikoli líbezné vůle.

Nezanechal po sobě žádné dopisy, deníky, první verze svých textů, žádné sešity s výpisky, žádný životopis, nic než dílo, své nevyčerpateľné dílo. I to byla součást Shakespearovy geniality – postaral se, aby ho jeho mlčení přežilo, a proto zlikvidoval veškerá svá tápání, klopýtnutí, zaváhání

a vysvětlování; musel to udělat sám, protože ničíte-li takový materiál, musíte to udělat osobně, nežádejte nikoho, aby to udělal za vás, až tu nebudete, jelikož vám nevyhoví, udělají totéž, co Max Brod udělal Kafkovi, nebo pro Kafku, zveřejní věci, které jste chtěli spálit, v rozporu s vašim výslovným přáním vydají *Proces*, *Zámek*, *Ameriku* a *Dopisy Felicii* i *Dopisy* té druhé dívce, *Mileně*, a hotovo.

Je ovšem možné, že Kafka věděl, co se uděje, protože o tom s Maxem hovořili a Max Brod mu řekl, že pokud se stane vykonavatelem jeho poslední vůle, nepublikovaná díla nezničí, a přesto se Kafka nenechal odradit, do této funkce jej jmenoval a požádal ho, aby „spálil všechno“, dopisy Mileně a Felicii stejně jako *Proces*, *Zámek* a *Ameriku*, požádal ho o to, třebaže dobře věděl, že to neudělá.

Shakespeare byl ale jiný, nebyl jako Kafka, většina Kafkových mistrovských děl ležela ladem až do jeho smrti; Shakespeare řekl, co říct chtěl, básně byly napsané a hry zinscenované, a jakmile si zvolil mlčení, byl odhodlaný už nikdy nepromluvit, dokonce ani po své smrti. Nechtěl, aby se četly jeho nehotové věci, nepravé věci, nechtěl být interpretován a vysvětlován na základě zkoumání svých duševních pochodů, ale pouze na základě své tvorby, nevyčerpatelné, nevyšetřitelné tvorby. Zmlkl, protože neměl co říct, léta, která mu zbývala, spálil, jako by to byly rukopisy, a nedal ani v nejmenším najevo, že by ho to trápilo; zdálo se, že je ve Stratfordu docela spokojený, do Londýna se pak už nikdy nevrátil, pokud je známo, a dokonce ani nikdy nepřišel na žádné divadelní představení, přestal být, kým býval, ale nijak mu to nevadilo, zůstával v klidu s Anne. V Bondově *Bingu* Shakespeara navštíví Ben Jonson, společně vyrazí na flám, královsky se opijí a cestou domů Shakespeare nastydně a umře, ale ještě