

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Románské literatury

Jarmila Horáková

**Tvůrčí dráha Petra Popesca v kontextu
rumunské poválečné literatury**

Literary Creation of Petru Popescu in the
Context of Romanian Post-war Literature

Disertační práce

vedoucí práce - PhDr. Libuše Valentová CSc.

2014

Na tomto místě chci poděkovat vedoucí práce PhDr. Libuši Valentové CSc. za její cenné připomínky a odbornou podporu po celou dobu doktorského studia a během vzniku této práce včetně jazykové pomoci s rumunským resumé.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Abstrakt

Během komunistického režimu v Rumunsku byly na literaturu a její autory kladeny normativní požadavky, které výrazně omezovaly tvůrčí svobodu. Spisovatelé se však snažili různými způsoby vymanit z prosazovaného socialistického realismu a vrátit literatuře její estetickou funkci. Tento vývoj sleduje úvodní kapitola práce. Jedním z autorů, kteří přispěli k obrodě prózy v šedesátých letech, byl Petru Popescu inspirovaný městským prostředím a americkou literaturou. Svými romány dokázal vyjádřit životní pocity poválečné generace mladých Rumunů. Přes veškeré úspěchy emigroval v roce 1974 do USA, kde se prosadil jako anglicky píšící scenárista a prozaik. Další části práce představují jeho tvorbu od básnického debutu až po současnost a reflektují změny ve volbě témat a vypravěčských postupů (na základě literární teorie F. K. Stanzela). Jedna kapitola je rovněž věnována obecným otázkám spojeným s exilem, spisovatelovou identitou, jazykem a adaptačními strategiemi.

Klíčová slova: *monografie, poválečná literatura, exilová literatura, komunistický režim, červencové teze, Ceaușescova politika, dvojjazyčnost, konzumní literatura, role vypravěče, fikce a non-fikce, adaptace, identita, literatura faktu*

Abstract

During the communist era in Romania the literature and its authors had been under pressure of normative demands, which substantially restricted freedom of writing. The authors tried to escape the official socialist realism and restore the esthetic function of literature. In the introduction chapter of this work this evolution is described. One of the authors trying to restore the esthetic function of Romanian prose in the 60s was Petru Popescu inspired by the urban background and American literature. His novels express the emotions of the Romanian post-war young generation. Although being successful in his homeland he emigrated to the USA in 1974, where he made a career as an English writing scenarist and novelist. Other chapters of this thesis describe his work from his poetic debut until his latest work. They reflect the changes in his choices of topics and narrative methods applying the F. K. Stanzel's literary theory. One of the chapters deals with general questions related to exile, writer's identity, selection of the languages and adaptation strategies.

Key words: *monograph, post-war literature, exile literature, communist regime, July Thesis, Ceaușescu's regime, bilingualism, popular fiction, narrator's role, fiction and non-fiction, adaptation, identity, creative nonfiction*

OBSAH

ÚVOD	8
1. KONTEXT RUMUNSKÉ POVÁLEČNÉ LITERATURY	
1. 1. Rumunsko ve druhé polovině 20. století	12
1. 1. 1. Léta 1945 – 1948	13
1. 1. 2. Léta 1948 – 1965	15
1. 1. 3. Ceaușescova éra	17
1. 2. Rumunská literatura v letech 1948-1989 a její charakteristické rysy	21
1. 2. 1. Literární vývoj v první polovině 20. století	21
1. 2. 2. Padesátá léta	23
1. 2. 3. Léta 1960 – 1971	27
1. 2. 4. Sedmdesátá léta	31
1. 2. 5. Osmdesátá léta	35
2. PETRU POPESCU A JEHO STĚŽEJNÍ ROMÁNY	
2. 1. Stručný životopis Petra Popesca	37
2. 2. Debutové básnické sbírky	39
2. 2. 1. <i>Bůh mezi paneláky</i>	39
2. 2. 2. <i>Jazzová nátura</i>	41
2. 3. Esejistika	44
2. 4. Povídková tvorba	48
2. 5. Román <i>Spoutaný</i>	52
2. 5. 1. Románový debut	52
2. 5. 2. Obraz Bukurešti v románu <i>Spoutaný</i>	60
2. 5. 3. Recepce románu <i>Spoutaný</i> v rum., českém a slovenském prostředí	65
2. 6. Román <i>Jak sladké je zemřít pro vlast</i>	69
2. 7. Román <i>Bakchický konec</i>	82
2. 8. Poslední rumunské romány	93
3. VYBRANÉ OTÁZKY EXILOVÉ LITERATURY	
3. 1. Pojem „exil“	96
3. 2. Periodizace a lokalizace exilu	98
3. 3. Kulturní identita a jazyk v exilu	100
3. 4. Mytizace exilu	104
3. 5. Rumuni ve Spojených státech amerických	106

4. TVORBA PETRA POPESCA V USA	
4. 1. Hledání nových témat	108
4. 2. Memoáry (<i>Návrat</i>)	112
4. 3. Další anglicky psané prózy	119
4. 4. Román <i>Náhradník</i>	121
5. DÍLO PETRA POPESCA Z HLEDISKA LITERÁRNÍ TEORIE	
5. 1. Vypravěč v Popescových románech a pamětech	128
5. 2. Odraz nefikční skutečnosti v Popescově díle	139
ZÁVĚR	145
REZUMAT	150
POUŽITÁ LITERATURA	156
PŮVODNÍ ZNĚNÍ CITÁTŮ	164

ÚVOD

Petru Popescu v začátcích své literární kariéry patřil k neúspěšnějším a nejlépe prodávaným autorům rumunské literatury druhé poloviny šedesátých a počátku sedmdesátých let, protože svými romány dovedl oslovit své vrstevníky, poválečnou generaci narozenou již do nesvobodného režimu. Přes veškeré úspěchy v Rumunsku a kontakty sahající k nejvyšším mocenským kruhům se rozhodl během stipendijního pobytu zůstat v zahraničí a díky tomu, že na univerzitě vystudoval anglistiku, se jeho další tvorba stala součástí anglosaské literatury. Zpočátku pracoval jako scenárista v Hollywoodu, počátkem devadesátých let se mu podařilo upoutat na sebe pozornost dobrodružnou literaturou faktu. Koncem století a během první dekády nového tisíciletí vydal své paměti a několik anglicky psaných próz (mj. pro mládež). V roce 2009 překvapil rumunsky psaným románem, určeným pro jeho dávné čtenáře z doby před emigrací na Západ.

Tento spisovatel není v Rumunsku jednoznačně přijímán a hodnocen. Mezi staršími generacemi má jeho jméno stále zvuk, zatímco v případě mladších čtenářů i literárních kritiků lze narazit na naprostou neznalost tohoto autora. Rumunské literární prostředí si velmi potrpí na vytváření literárních kánonů a často v hodnocení daného tvůrce hrají roli sympatie, mnohdy vyjadřované naprosto otevřeně v situacích, kdy bychom spíše předpokládali objektivitu a kritický odstup.

Petra Popesca tak nenajdeme v nejznámějších „kanonických“ dějinách rumunské literatury uznávaného literárního historika a kritika Nicolae Manolesca, byť se jeho díly jako recenzent zabýval, naopak je mu věnována kapitola v dějinách rumunské poválečné literatury od Alexe Ștefănescu, který - soudě nejen podle pozitivního hodnocení Popescových románů, ale i na základě řady vyjádření v tisku - patří k Popescovým přátelům, a rovněž ve velmi obsáhlých dějinách rumunské poválečné literatury Mariana Popy, jež přehnanými sympatiemi k Popescovi netrpí, na druhou stranu vzhledem k vyčerpávajícímu charakteru této práce do ní musel být zařazen i s ohledem na to, že se v ní nacházejí i mnohem méně významní spisovatelé.

Petru Popescu jako heslo figuruje v celé řadě různých slovníků rumunských spisovatelů počínaje několikadílným akademickým slovníkem

rumunské literatury, přes slovník rumunského románu až po slovník rumunského literárního exilu. V roce 2013 o něm byla vydána první monografie. Jedná se o publikovanou doktorskou disertační práci obhájenou na univerzitě v Albě Iulii. Nicméně její autor, gymnaziální profesor Dinu Bălan, přistupuje k Petru Popescovi s neskryvanými sympatiemi, proto nelze tento zdroj považovat vždy za zcela spolehlivý a dostatečně kritický.

Z výše nastíněných důvodů je zřejmé, že dílo Petra Popesca je zajímavým předmětem literárního výzkumu, protože leží na pomyslné hranici zapomnění přes veškeré úspěchy doma a v exilu. I poté, co jeho knihy byly v Rumunsku staženy z knihkupectví, knihoven a oficiálního oběhu, stále kolovaly jejich výtisky mezi rumunskými čtenáři; mezi obzvláště populární patřil román *Dulce ca mierea e glonțul patriei* (Jak sladké je zemřít pro vlast). Režim v roce 1989 padl a Petru Popescu sice obnovil své kontakty s vlastí, kde vyšly reedice jeho starších románů a překlady tvorby v angličtině, ale na dávné výsluní se v záplavě literatury vydávané po revoluci již nedokázal zcela vrátit.

Jeho životní i literární osudy jsou svým způsobem příznačné pro literáty a intelektuály z Rumunska a ze zemí za „železnou oponou“ obecně. Značná část z nich zvolila raději emigraci než život v totalitním režimu, byť důvody k opuštění vlasti se často diametrálně lišily a měnily se z generace na generaci. Samozřejmě také situace v jednotlivých zemích východního bloku byla odlišná. V Rumunsku vládl velmi tuhý režim, který po dvou vlnách teroru stalinského typu v padesátých letech a po relativním uvolnění v letech šedesátých, dospěl v posledním dvacetiletí k přísně sledované společnosti, v níž byl jakýkoliv zárodek disentu či samizdatu, běžného v ostatních komunistických režimech včetně samotného SSSR, velmi tvrdě potlačován.

To vedlo k tomu, že Rumunsko patřilo k zemím, z nichž emigroval téměř nejvyšší počet spisovatelů a intelektuálů na počet obyvatel. Řada z nich se na Západě prosadila, často i ve svém původním oboru, a mezi ty úspěšné můžeme řadit i Petra Popesca, byť za svůj odchod musel zaplatit ztrátou davů věrných čtenářů a nutností přeorientovat se na jiný druh literatury, s nímž měl šanci uspět v Novém světě. O tom, že se mu podařilo prosadit se v americkém literárním prostředí, není v současné době pochyb, byť nedosáhl věhlasu svých krajanů, jako byli Mircea Eliade či Eugen Ionescu a Emil Cioran usazení ve Francii.

Fenoménu rumunského literárního exilu v USA jsem se věnovala již ve své diplomové práci, kde jsem blíže představila několik vybraných autorů. Z nich mě nejvíc zaujal právě Petru Popescu svým zdánlivě bezproblémovým přechodem do nového prostředí, v němž vyměnil rumunštinu za angličtinu a dále úspěšně pokračoval v literární tvorbě. Tato práce si proto klade za cíl hledání a snad i nalezení odpovědi na několik otázek spojených s autorovou tvůrčí dráhou jak v Rumunsku, tak v exilu, kde žije dodnes. Do jaké míry zapadal do kontextu rumunské literatury přelomu šedesátých a sedmdesátých let nebo z ní vybočoval? Nakolik mají romány z jeho mládí, které ve své době patřily mezi bestsellery, šanci oslovit současného čtenáře? Mají v sobě nějaké nadčasové univerzální poselství, které rezonuje i o pár desítek let později, nebo jsou pouhým „svědectvím“ o literatuře své doby vhodným jen pro literární badatele a jejich zkoumání? Nakolik se změnila autorova poetika a především jakým vývojem prošla jeho témata po odchodu do exilu a při snaze uspět v novém prostředí? A v neposlední řadě se nabízí otázka spojená s jeho posledním, rumunsky psaným románem, zdali se mu podařilo znovu oslovit čtenáře své generace, pro něž tento román psal.

Předkládaná práce je členěna do několika kapitol. První je věnována rumunské poválečné literatuře. Její součástí je stručný nástin historického vývoje v Rumunsku od konce druhé světové války do roku 1989 a dále představení hlavních tendencí v rumunské literatuře tohoto období včetně stručné charakteristiky nejdůležitějších autorů (nejen prozaiků, ale i básníků, protože např. uvolnění v šedesátých letech se nejprve projevilo právě v poezii), byť se zdaleka nejedná o vyčerpávající přehled, což rozsah této práce neumožňuje a ani to není jejím cílem. Tato kapitola má především nastínit politické, společenské a kulturní klima doby, do níž spadá tvorba Petra Popesca před jeho emigrací. Další rozsáhlá část práce se již věnuje autorovi samému počínaje stručným načrtnutím jeho životopisu, přes debutové sbírky poezie a povídky po jeho nejvýznamnější romány, jimiž se nasmazatelně zapsal do povědomí čtenářů v komunistickém Rumunsku.

Druhá polovina práce se zabývá Popescovou exilovou tvorbou. Otevírá ji nejprve kapitola zabývající se exilem jako fenoménem druhé poloviny 20. století, jeho rozdělením z hlediska doby, důvodů odchodu do exilu a začlenění do prostředí nové vlasti, s čímž souvisí rovněž otázka identity a jazyka, která je

pro aktivního spisovatele, jenž se nevzdal svého povolání, zásadní. Další část se věnuje vybraným dílům Petra Popesca, jež vytvořil v exilu. Pro účely našeho zkoumání je zajímavá především tvorba, která má nějakou souvislost s původní vlastí. Poslední kapitola analyzuje autorovy romány za využití literárněteoretických konceptů Lubomíra Doležela, Franze K. Stanzela a Tzvetana Todorova. Na závěr je pak připojen seznam citátů v původním znění, rumunském či anglickém (v textu jsou uvedeny česky buď v překladu autorky práce, nebo je využít existující český překlad).

V neposlední řadě bych na tomto místě chtěla poděkovat vedoucí práce PhDr. Libuši Valentové CSc. za trpělivé vedení a cenné připomínky při jejím vzniku, řadě dalších kolegů rumunistů z akademického i neakademického prostředí za podporu a Anežce Kindlerové za korekturu anglického abstraktu. Za účelem přípravy této práce jsem v letním semestru 2008/2009 využila možnost stipendijního pobytu na Bukurešťské univerzitě, kde jsem shromáždila řadu podkladů a měla možnost konzultovat toto téma s odborníkem na rumunskou poválečnou literaturu prof. Eugenem Negriciem.

1. KONTEXT RUMUNSKÉ POVÁLEČNÉ LITERATURY

1. 1. Rumunsko ve druhé polovině 20. století

Politické události v Rumunsku po roce 1945 měly dalekosáhlý dopad jak na kulturu, tak i na hospodářskou, společenskou či vědeckou oblast, proto na začátek zařazujeme kapitolu věnovanou historickému a politickému vývoji v Rumunsku od druhé světové války do roku 1989, která by v případě normálního, svobodného vývoje společnosti neměla v práci tohoto zaměření zásadní opodstatnění. Nicméně totalitní režim sovětského typu prakticky ovládal celou veřejnou sféru a v různé míře, která se v jednotlivých zemích lišila, vstupoval také do pracovních a soukromých životů občanů. Literatura byla navíc, v době neexistence či omezeného dosahu televize, využívána jako jeden z hlavních nástrojů propagandy.

Americká badatelka Katherine Verdery ve své studii o identitě a kulturní politice v ceaușescovském Rumunsku uvádí: „V politickém režimu tohoto druhu, kde psané texty hrály velmi významnou roli především proto, že vyhlášeným cílem byla přeměna společnosti, musel být jejich tvůrce součástí režimu.“¹ Nicméně k pozici intelektuála v socialistickém systému dodává: „jsou potřební, protože jejich schopnosti určují společenské hodnoty, a zároveň nebezpeční, protože mohou mít jinou představu než ústředí o tom, v čem by měla jejich práce spočívat.“²

O úzké provázanosti politiky a kultury v letech 1945-1989 není podle obrazného vyjádření Gabriela Dimisiana pochyb: „Kdo blíže zkoumá rumunskou kulturu během čtyřiceti let komunismu, konstatuje její nerovnoměrný vývoj citlivý na celkovou atmosféru a střídání období přituhování se skutečnými sibiřskými mrazy a oživení s příchodem jara. Výkyvy na politickém barometru se odrážely v kulturní oblasti.“³ Tvůrci duchovních hodnot tak byli vydáni napospas těmto výkyvům a sebemenší zmírnění ideologického dohledu využívali co nejrychleji a v maximální možné míře.

¹ Verdery, Katherine. *National Ideology Under Socialism*. Berkeley: University of California Press, 1991, s. 91.

² Ibidem, s. 88.

³ Dimisianu, Gabriel. „Înghet și dezgheț cultural“. In: *Primul simpozion internațional de studii românești din Cehia*. Eds. Valentová, Libuše, Bojoga, Eugenia. Praha: Univerzita Karlova a Česko-rumunská společnost, 2005, s. 33.

Každý aktivní literát proto musel na danou situaci reagovat, pokud chtěl nadále tvořit a být vydáván. Buď se přizpůsobil oficiálním požadavkům (minimálně jedním či dvěma texty v duchu oficiální doktríny), nebo narážel na hranice cenzury, případně si osvojil určitý druh autocenzury, a v krajním případě zvolil odchod do exilu. Eugen Negrici k této otázce uvádí: „nic z toho, co se děje v literatuře vyvíjející se pod totalitní vládou, nemá přirozené vysvětlení. Přímou nebo nepřímou je vše obrannou, zoufalou nebo vynalézavou odpovědí, reakcí či námitkou, zkrátka lstí za účelem přežití.“⁴

Z těchto důvodů zde nastíníme hlavní dějinné události ve druhé polovině 20. století, poněvadž jejich vliv na literární život i na osudy jednotlivých autorů byl poměrně zásadní. A to od září roku 1944, kdy Rumunsko obsadila Rudá armáda, jež s sebou přinášela a násilně prosazovala sovětský státní model. Převážně agrární společnost bez dělnické základny, v níž měla ilegální meziválečná Komunistická strana pouze kolem tisícovky členů, tak nuceně změnila svůj charakter.

1. 1. 1. Léta 1944-1948

Do druhé světové války Rumunsko vstoupilo po straně hitlerovského Německa a vystoupilo z ní v srpnu 1944 převratem proti maršálu Antonescovi, který zemi ovládal spolu s úzkým kruhem několika generálů. K uzavření dohody o příměří došlo až 12. září téhož roku v Moskvě, když už Rudá armáda obsadila většinu země, a znamenala tak bezpodmínečnou kapitulaci před SSSR a oficiální zapojení do antihitlerovské koalice. Rumunští vojáci poté bojovali na západní frontě, osvobozovali Maďarsko, Československo a Rakousko, jejich ztráty na životech patřily mezi Spojenci k jedněm z nejvyšších. Na československém území osvobodila rumunská armáda od německé okupace Velehrad, Kyjov, Bzenec, Kroměříž, Hulín, Valašské Klobouky, Kojetín a řadu dalších obcí a dostala se až k Humpolci a Havlíčkovu Brodu.⁵ Celkem bylo na boje v Československu nasazeno 248 430 vojáků, jejichž ztráty (včetně nezvěstných a raněných) v období mezi 18. prosincem 1944 a 12. květnem 1945 představovaly 66 495 mužů.⁶

⁴ Negrici, Eugen. *Literatura română sub comunism. Proza*. București: Editura Fundației Pro, 2006, s. 11.

⁵ Felix, Jiří. *Česko-rumunské styky v datech*. Praha: Česko-rumunská společnost, 2000, s. 23.

⁶ Rotaru, Jipa, König, Carol, Duțu, Alexandru. *Armata română în al doilea război mondial/Romanian army in World War II*. București: Meridiane, 1995, s. 189.

Rumunsko se muselo smířit se ztrátou území jižní Dobrudže vrácené Bulharsku, severní Bukoviny začleněné do Ukrajinské sovětské republiky a Besarábie, která byla spojena s Podněstřím, přičemž tento útvar se stal Moldavskou sovětskou socialistickou republikou. Rumunsko platilo válečné reparace a vydržovalo na svém území Rudou armádu. V politickém životě nabývala na síle nyní již legální Komunistická strana Rumunska (KSR), která nejprve spolupracovala s ostatními předválečnými politickými stranami (v rámci Národní fronty ustavené na podzim 1944), ale postupně je vytlačovala z jejich pozic. Probíhalo zatýkání armádních a policejních velitelů, kteří nesouhlasili s politikou a postupy KSR. Bylo obnoveno Ministerstvo propagandy, jež zastavilo vydávání padesáti novin a časopisů. KSR postupně opanovala jednotlivá ministerstva a armádu. Jejím generálním tajemníkem byl Gheorghe Gheorghiu-Dej, ale stranu ve skutečnosti ovládali Ana Paukerová a Vasile Luca, kteří se vrátili z emigrace ze SSSR. Po válce byla také provedena pozemková reforma: rolníci dostali půdu, avšak po několika letech o ni znovu přišli v rámci kolektivizace zemědělství.

V roce 1946 byl odsouzen maršál Ion Antonescu spolu se svými nejbližšími spolupracovníky k trestu smrti. První svobodné volby na podzim roku 1946 byly zmanipulovány. O rok proběhlo masové zatýkání oponentů režimu a docházelo k postupné systematické likvidaci politické opozice.⁷ V ekonomické oblasti tyto události doprovázel rozvrat hospodářství, v roce 1947 vypukl v důsledku sucha hladomor a byla vyhlášena peněžní reforma spojená s povinností obyvatel odevzdat veškeré valuty a zlato. Změnám bránila už pouze osobnost krále Mihaie, jenž nakonec nuceně abdikoval. Dne 30. prosince 1947 byla vyhlášena Rumunská lidová republika.

⁷ Už od roku 1945 byla rumunská vláda nucena tolerovat represe proti několika kategoriím občanů: 1) rumunským zajatcům Rudé armády zadrženým po 23. srpnu 1944; 2) bývalým legionářům a sympatizantům krajní pravice; 3) Sasům a Švábům ze Sedmihradska a Banátu, jejichž osudy inspirovaly německou spisovatelku a nositelku Nobelovy ceny pocházející z Rumunska Hertu Müllerovou k napsání románu *Rozhoupáný dech* na základě vzpomínek pamětníka těchto událostí. Viz: Valentová, Libuše. „Rumunský gulag 1948-1964“. In: *Studia Balcanica Bohemo-Slovaca VI, sv. I., Příspěvky přednesené na VI. mezinárodním balkanistickém symposiu v Brně ve dnech 25.-27. dubna 2005*, Matice moravská, Brno 2006, s. 191-199.

1. 1. 2. Léta 1948 - 1965

V roce 1948 se RKS sloučila se Sociální demokracií, přejmenovala se na Rumunskou dělnickou stranu (*Partidul Muncitoresc Român*) a vytvořila Frontu lidové demokracie pro zajištění vítězství ve volbách. Do roku 1950 probíhalo znárodnování nejprve velkých podniků, posléze došlo i na služby a obchody. Dalším krokem pro zvýšení stavu dělnické třídy byla industrializace. První pětiletka vyhlášená na období 1951-1955 se nesla ve znamení budování těžkého průmyslu. Počet městského obyvatelstva se téměř zdvojnásobil.

V letech 1948-1952 probíhaly ve straně vnitřní boje a čistky, v jejichž rámci byli odstaveni Ana Paukerová a Vasile Luca (oba židovského původu). V roce 1952 převzal Gheorghe Gheorghiu-Dej funkci premiéra. Vedení země schválilo novou ústavu podle sovětského vzoru z roku 1936. Státní policii nahradila milice a pro boj s reakcí byla zřízena Ústřední správa lidové bezpečnosti (*Dirrecția Generală a Securității Poporului*, zkráceně nazývaná *Securitate*), v níž působila řada sovětských poradců.

Od roku 1949 probíhala kolektivizace po dobu následujících třinácti let. Rolníci, kteří se postavili na odpor, byli zatýkáni a vězněni, v mírnějších případech označeni za kulaky a vyhnáni do jiné, méně úrodné části země.⁸ Zatčení a uvěznění se nevyhnulo ani představitelům starého režimu bez ohledu na věk či délku období politické nečinnosti. Z měst byli třídní nepřátelé deportováni na venkov, především do stepi Bărăgan ležící severovýchodně od Bukurešti.

Dalším proslulým místem likvidace odpůrců režimu se stala stavba kanálu Dunaj – Černé moře zahájená v roce 1949; podílelo se na ní čtyřicet tisíc vězňů a dvacet tisíc svobodných dělníků. K nejtvrdějším vězením patřila nápravná zařízení v Sighetu Marmației, v Pitești,⁹ Aiudu, Gherle či Jilavě. Jejich síť byla poměrně rozsáhlá a zahrnovala řadu specializovaných věznic.¹⁰ Došlo ke zrušení řecko-katolické (uniatské) církve, k níž se hlásilo především v Sedmihradsku téměř půldruhého miliónu věřících. Její majetek podlehl konfiskaci a většina kněží, kteří odmítli sjednocení s pravoslávím, byla uvězněna. Nový režim chtěl zlikvidovat i

⁸ Důsledky těchto osobních tragédií zachytil např. Fănuș Neagu v novele „Acasă” (Doma).

⁹ V Pitești probíhal obzvláště krutý převýchovný experiment, kdy týraní vězňů byli donuceni stát se sami mučiteli dalších spoluvězňů. Po propuštění na svobodu nebyl téměř nikdo z nich ochoten o těchto zážitcích mluvit. Shromážděná svědectví publikoval počátkem osmdesátých let exilový novinář Virgil Ierunca v knize *Fenomenul Pitești*, která se po roce 1990 dočkala už čtyř vydání.

¹⁰ Valentová, Libuše, op. cit., s. 195.

katolickou církev na území Rumunska: byl vypovězen konkordát s Vatikánem, zastaven katolický tisk a zrušeny církevní školy a nemocnice.

Největší deník *Scânteia* měl náklad téměř jeden milión výtisků. Západní knihovny a informační střediska musely ukončit svou činnost. Za poslech cizího rozhlasu hrozilo až dvacet pět let nucených prací, navíc od roku 1952 fungovaly rušičky rozhlasových vln. Byl sestaven seznam zakázaných knih z let 1917-1944 a už v roce 1949 se na něm nacházelo téměř devět tisíc titulů.¹¹ Po reformě školství se na školách začala povinně vyučovat ruština a vznikla Večerní univerzita marxismu-leninismu. Nový režim zasahoval do vědy a výzkumu, např. interpretace dějin musela být přehodnocena v souladu s marxistickou koncepcí. V rumunském jazyce byly potlačovány latinské prvky a naproti tomu vyzdvihovaly slovanské vlivy.

Po Stalinově smrti se Gheorghiu-Dej obával změn a opuštění nastoleného kursu, proto se zbavoval politických rivalů. Polské nepokoje a maďarská revoluce v roce 1956 měly ohlas u maďarské menšiny v Rumunsku, čehož vedení státu využilo k oslabení jejich správních pravomocí. Za pomoc a podporu při potlačování maďarského povstání Chruščov souhlasil se stažením sovětských vojsk z Rumunska. To vedlo k upevnění tvrdé linie a rozpoutalo další vlnu teroru, přestože stalinismus a jeho praktiky byly formálně odsouzeny. Zároveň se Rumunsko začalo názorově vzdalovat od SSSR – důrazem na industrializaci země (přestože Sovětský svaz si v rámci dělby práce v RVHP přál zachovat zemědělský charakter Rumunska, Polska a Maďarska), posilováním vztahů s Čínou, snahou o vývoz na Západ a celkovým zlepšováním vztahů se západní Evropou a USA.

Proces derusifikace byl završen v roce 1963, kdy došlo ke zrušení Institutu Maxima Gorkého, ulice a města byla znovu přejmenována rumunskými názvy (např. Braşov se od roku 1950 jmenoval Oraşul Stalin /Stalinovo město/ a v roce 1960 se znovu vrátil k původnímu názvu). Zároveň byl potvrzen latinský charakter rumunštiny a opět mohli být vydáváni klasici jako Mihai Eminescu, Nicolae Iorga, Titu Maiorescu aj., kteří byli známi svými protiruskými postoji. Gheorghe Gheorghiu-Dej zemřel v roce 1965. V té době se již v Rumunsku objevovaly první známky liberalizace. Rumunští politici se distancovali

¹¹ Alex. Ştefănescu uvádí, že k 1. listopadu 1948 bylo v Rumunsku zakázáno 8438 titulů, což znamenalo milióny knih nejrůznějšího zaměření. Viz Ştefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*. Bucureşti: Maşina de scris, 2005, s. 24.

od Moskvy, ale neměli v úmyslu nechat situaci zajít tak daleko jako v sousední Jugoslávii.

1. 1. 3. Ceaușescova éra

Nicolae Ceaușescu se narodil v roce 1918 v obci Scornicești v rolnické rodině jako třetí z deseti dětí. Do ilegální komunistické strany vstoupil již v patnácti letech. Kvůli tomu strávil několik let ve vězení, během války byl držen v koncentračním táboře v Târgu Jiu, kde se sblížil s Gheorghiu-Dejem. Po roce 1945 budoval stranickou organizaci v Dobrudži a později působil jako regionální tajemník v rodném Olténsku. Koncem čtyřicátých let se vrátil do celostátní politiky, podílel se na kolektivizaci venkova a působil v nejvyšších funkcích státního aparátu.¹²

Roku 1965 byl zvolen do funkce generálního tajemníka. Odsoudil politiku svého předchůdce a ochránce. Došlo k přijetí nové ústavy a ke změně názvu státu na Rumunská socialistická republika (*Republica Socialistă România*). Na Gheorghiu-Deje navázal Ceaușescu v autonomní politické linii a apelováním na národní a vlastenecké hodnoty. Povolil soukromé obchody a restaurace. Provedl čistky v armádě a bezpečnostním aparátu. Své pravomoci posílil převzetím dalších funkcí. Uvolnění režimu bylo patrné především v kultuře. Vymizela ruština a naopak byla podporována výuka západních jazyků.

V hospodářské oblasti podporoval Ceaușescu industrializaci, jež však neměla oporu v dostatečných zásobách surovin. Zemědělství se v té době dařilo, obyvatelstvo bylo dobře zásobeno spotřebním zbožím, rostly mzdy a životní úroveň obecně. Byly rehabilitovány jak oběti čistek z padesátých let, tak ze třicátých let z moskevských procesů (např. Alexandru Dobrogeanu-Gherea, Marcel Pauker aj.). V zahraniční politice Ceaușescu odmítl přerušit styky se státem Izrael, navázal diplomatické kontakty se SRN a nepřipojil se ke vstupu vojsk Varšavské smlouvy do ČSSR, respektive k této akci ani nebyl přizván.¹³ Tuto invazi poté veřejně odsoudil. Výsledkem byl nárůst podpory strany, v roce 1970 bylo jejími členy deset procent dospělé populace země. Rumunsko v té době navštívil britský premiér Harold Wilson, francouzský prezident Charles de Gaulle

¹² Více viz Tejchman Miroslav. *Nicolae Ceaușescu. Život a smrt jednoho diktátora*. Praha: Lidové noviny, 2004.

¹³ Viz Retegan, Mihai. *1968. Ve stínu Pražského jara*. Přel. Jitka Lukešová. Praha: Argo, 2002.

a především v roce 1969 prezident USA Richard Nixon. Rumunsko se v roce 1972 stalo členem Mezinárodního měnového fondu a Světové banky.

Roku 1971 navštívil Ceaușescu Čínu a severní Koreu, kde ho velmi zaujaly tamní podoby komunistického režimu a přístup k obyvatelstvu. Snažil se, inspirován kultem osobnosti tamních vůdců, zavést totéž v Rumunsku ve vztahu ke své osobě. Po návratu z Asie vyhlásil nový politický kurz v tzv. „tezích z července 1971“, označovaných za „malou kulturní revoluci“. Přinesly s sebou přísnější kontrolu uměleckých a kulturních aktivit, vzdělávání a tisku. Začal prosazovat urychlení industrializace země za cenu zanedbávání výroby spotřebního zboží a zemědělství. V nejvyšších státních funkcích byl zaveden rotační systém, který měl zabránit přístupu k moci Ceaușescovým oponentům. Členové jeho rodiny získávali pozice ve státním aparátu po odstavení jiných funkcionářů. V roce 1974 byla zřízena funkce prezidenta, kterou si Ceaușescu vyhradil pro sebe.

V sedmdesátých letech se začala projevovat krize v průmyslu. Bylo nutné dovážet ropu a železnou rudu pro gigantický těžký průmysl a továrny na stroje, letadla a lodě. Rostla zadluženost země – v roce 1980 představovala deset miliard dolarů. V druhé polovině sedmdesátých let vznikla v důsledku záplav potravinová krize. V roce 1977 došlo k velkému zemětřesení, které poškodilo především hlavní město (patnáct set mrtvých, pětatřicet tisíc zničených budov). Vázlo zásobování, stouply ceny a klesala životní úroveň, což vedlo ke stávkám a protestům. V roce 1977 stávkovalo třicet tisíc horníků v údolí řeky Jiu. Ceaușescu osobně přijel uklidňovat situaci a slíbil nápravu, k níž však nedošlo.

Rumunský prezident se počátkem osmdesátých let orientoval na zlepšování vztahů se socialistickými zeměmi – navštívil komunistické státy východní Evropy, Asie a jižní Ameriky. Pokusil se urovnat vztahy se Sovětským svazem, které se postupně omezovaly jen hospodářskou spoluprací (od roku 1979 dodával SSSR do Rumunska ropu, ale tyto dodávky postupně klesaly). Navštívil také Západ, kde po připojení k Mezinárodnímu měnovému fondu vyjednal pro Rumunsko doložku nejvyšších výhod. Po zběhnutí šéfa zahraniční rozvědky generála Mihaie Pacepy za „železnou oponu“ se ukázalo, že rumunská rozvědka aktivně prováděla zastrašování a teroristické akce vůči rumunským emigrantům (zbití Moniky Lovinescu před jejím domem v Paříži, výbuch v sídle rádia Svobodná Evropa v Mnichově).

Byly rozpuštěny mnohé vědecké instituce a zakázány styky se zahraničím. Elena Ceaușescu se stala členkou Rumunské akademie věd a Nicolae Ceaușescu jejím čestným členem. Nejznámějším rumunským disidentem byl v sedmdesátých letech spisovatel Paul Goma. Poprvé se ocitl ve vězení v roce 1956 a tuto zkušenost popsal v románu *Ostinato*, který mohl vyjít pouze v zahraničí, protože nesmlouvavě stavěl na pranýř stalinismus padesátých let. Goma také protestoval proti okupaci ČSSR a vyjádřil solidaritu s Chartou 77. Tzv. „Gomovo hnutí“ podpořilo přibližně dvě stě lidí, kteří podepsali otevřený dopis adresovaný vedoucím představitelům režimu.

V osmdesátých letech se Ceaușescu postupně dostával do mezinárodní izolace. Ekonomice se v důsledku nepromyšleného plánování nedařilo, přesto se pro vedení státu stalo splacení dluhů naprostou prioritou zahraniční politiky. Z toho důvodu byl drasticky omezen dovoz zboží a téměř veškeré výrobky se vyvážely. Přísná úsporná opatření zahrnovala zavedení přidělového systému na základní potraviny, zákaz jejich dovozu, zrušení veřejného osvětlení, razantní omezení vytápění a dodávek elektrického proudu.

Zároveň však pokračovala výstavba megalomanských objektů – byl dokončen kanál Dunaj-Černé moře a Ceaușescu nechal zbourat historické centrum Bukurešti za účelem postavení druhé největší budovy na světě¹⁴ – Paláce lidu (*Casa Poporului*). Vznikl rovněž plán na sblížení životní úrovně obyvatel venkova a měst, v jehož rámci mělo zaniknout třináct tisíc vesnic a jejich obyvatelé se měli přestěhovat do bytových domů ve střediskových obcích.

Koncem osmdesátých let docházelo k ojedinělým protestům a stávkám. V roce 1987 stávkovali dělníci ze tří brašovských závodů. Požadovali především zlepšení ekonomické situace. Generální tajemník oznámil v roce 1989 splacení dluhů a nastolení komunismu v horizontu několika let, zbídačelé obyvatelstvo tomu však již nevěřilo. Pád totalitních režimů ve východní Evropě se tak nevyhnul ani Rumunsku, které bylo jedním z posledních.

Revoluce začala v polovině prosince v Timișoare v maďarské komunitě (spontánními shromážděními na obranu populárního kněze Lászla Tökése, jemuž hrozilo vystěhování na venkov) a postupně se šířila do dalších měst za nemalého přispění zahraničních rozhlasových stanic, které obyvatelstvo o těchto událostech

¹⁴ Největší budovou na světě, pokud jde o rozlohu, je budova Ministerstva obrany USA tzv. Pentagon.

informovaly. Vývoj nabral rychlý spád a revoluce vyvrcholila odsouzením manželů Ceaușescových k popravě zastřelením, která proběhla vzápětí po vynesení rozsudku 25. prosince 1989.

1. 2. Rumunská literatura v letech 1948-1989 a její charakteristické rysy

1. 2. 1. Literární vývoj v první polovině 20. století

Jednou z hlavních charakteristik rumunské literatury je asynchronní vývoj. Vzhledem ke geografické poloze Rumunska, které je relativně vzdáleno od významných západoevropských kulturních center, se nové literární směry v rumunské literatuře projevovaly s jistým zpožděním a často i ve značně odlišné podobě než v zemi původu. Reakcí na tento stav jsou období, kdy se plodná literární generace snaží usilovnou činností toto „zaostávání“ dohnat. V 19. století se jednalo o generaci „osmačtyřicátníků“ (*pașoptiști*), která položila základy moderní rumunské literatury, ve 20. století nastal obdobný rozkvět kulturního a literárního života v meziválečném období. Po ukončení první světové války a vzniku Velkého Rumunska mohly tvůrčí elity země napnout své síly k rozvoji různých literárních forem a žánrů, jejichž nedostatečnost na poli literatury palčivě pociťovaly. Meziváleční autoři dokázali vymanit rumunskou literaturu ze zajetí provinčnosti, konzervativnosti a zahledění do venkovských tradic v duchu sámanătoristických¹⁵ a poporanistických¹⁶ východisek a pozvednout ji na evropskou úroveň.

Rumuni se aktivně zapojili do evropských avantgardních hnutí, jako např. zakladatel dadaismu Tristan Tzara (vlastním jménem Samuel Rosenstock, 1896-1963). Zásadní roli v procesu otevírání vůči cizím vlivům a modernizace sehrál literární kritik Eugen Lovinescu, 1881-1943). Vedle publikace souhrnných a monografických prací vedl také literární časopis *Sburătorul* (1919-22 a 1926-27) a pořádal ve svém bytě pravidelná setkání stejnojmenného literárního kroužku, kam docházeli spisovatelé, kteří zde četli a navzájem hodnotili svá díla. Tato setkání ukončila až Lovinescova smrt v roce 1943.

¹⁵ Sámănătorismus (rozsévačství) – sociálně-politický a literární směr, jehož název pochází od časopisu *Sămănătorul* (Rozsévač), který vycházel v letech 1901-1910. Z estetického hlediska se jednalo o neoromantismus s prvky realismu. Požadoval po literatuře mravní obrodu ve formě návratu k tradicím, folklóru a národním dějinám. Hlásal nutnost původní literatury čerpající náměty výhradně z vesnického prostředí jako jediného zdroje zdravých literárních hodnot. V určité fázi poskytl inspiraci řadě uznávaných autorů jako Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu, Barbu Delavrancea, Ioan Slavici či Octavian Goga.

¹⁶ Poporanismus (národovectví) – politický a literární směr, který měl blízko k ruským narodníkům. V estetické rovině odpovídal kritickému realismu, odmítal idealizaci typickou pro sámănătorismus.

Poezie měla za sebou v té době více než stoletou tradici, mezi válkami se posunula směrem k avantgardním experimentům a dalším formám. Výrazné vakuum však existovalo v próze, konkrétně pokud jde o její nejcharakterističtější útvar: román. Zatímco v západoevropských literaturách a koneckonců i v české literatuře se druhá polovina 19. století nese v duchu realistické prózy, v Rumunsku byla situace odlišná. Dokonce natolik, že literární teoretici a kritici soudili, že román je útvar, který není Rumunům vlastní a že jejich charakteru více odpovídá básnická a dramatická tvorba či kratší prozaické texty.¹⁷ Petru Popescu to ve svých teoretických textech o románu zdůvodňoval tím, že hlavními čtenáři románů byli měšťané a představitelé buržoazie. Poněvadž však v Rumunsku byla tato společenská vrstva poměrně slabá, neexistovala po románu taková poptávka jako v západní Evropě.¹⁸

Za přelomový je pokládán rok 1920, kdy vyšel román *Ion* sedmihradského prozaika Livia Rebreana řazený k realistickému proudu. Postupně v meziválečném období vyšla celá řada románů a próz různých typů: psychologické (Hortensia Papadat-Bengescu, Gib Mihăescu), dekadentní (Matei Caragiale), avantgardní (Urmuz), gidovsko-proustovské (Camil Petrescu), kriticko-realistické (George Călinescu), autentické (Mircea Eliade), mýtické (Mihail Sadoveanu), sci-fi (Felix Aderca) atd. Uvedené příklady zdaleka nevyčerpávají celou škálu tohoto období označovaného za „zlatý věk“ rumunského románu.

Mnoho knih z meziválečného dvacetiletí se později ocitlo na seznamu nežádoucích titulů a byly po dlouhou dobu pro čtenáře nedostupné. I přesto z této tradice těžila literatura během komunistického období, především v šedesátých letech, kdy došlo k politickému i kulturnímu uvolnění a v rámci nastolení kurzu větší nezávislosti na Moskvě se část dříve zakázaných klasiků mohla vrátit do edičních plánů nakladatelství, avšak zdaleka ne všichni a řada děl zůstala „na indexu“ až do roku 1989.

¹⁷ Páleníková, Jana. *Rumunský mezivojnový román. Teorie a realita*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2011, s. 4.

¹⁸ Popescu, Petru. *Între Socrate și Xantipa*. București: Editura Eminescu, 1973, s. 19-20.

1. 2. 2. Padesátá léta

Během druhé světové války politické události poněkud zastínily literární život, který neměl ani poté šanci vrátit se do svých předchozích kolejí. Znemožnila to přítomnost Rudé armády a postupný přechod k novému politickému uspořádání. Už v roce 1945 došlo k zatýkání osobností politického a kulturního života spojených s předchozím režimem a zároveň k prvním odchodům do exilu. Podle odhadů Laurenția Ulicie se v letech 1945-1948 usadilo v zahraničí padesát spisovatelů (mezi nejvýraznější osobnosti z této vlny patří bezpochyby Mircea Eliade, Emil Cioran či Eugen Ionescu).¹⁹ V poválečném Rumunsku se stačila výrazněji prosadit pouze druhá vlna surrealistů v čele s básníkem Gellem Naumem.

Od roku 1948 přešla literární produkce plně do rukou komunistického režimu. Ideologicky nevhodná literatura byla zakázána a nově vznikající díla propagandistického charakteru se nesla ve znamení socialistického realismu (*proletcultism*). Ztratil se kontakt mezi čtenářem a autorem, protože „novou literaturu“ mohl kritizovat pouze režimem schválený kritik nebo dělnická třída, respektive její představitel podpořený kolektivem.²⁰ V březnu roku 1949 vznikl Svaz rumunských spisovatelů sjednocením Společnosti rumunských spisovatelů, Společnosti dramatiků a Svazu maďarských spisovatelů v Rumunsku. Pro lepší kontrolu literátů byla v roce 1951 založena škola literatury a literární kritiky, která nesla jméno Mihaie Eminesca. Později se začlenila do Fakulty rumunského jazyka a literatury Bukurešťské univerzity.

Požadavky na tvůrce socialistického realismu byly poměrně zřejmé: zobrazovat život v komunismu jako lepší v porovnání s předchozími historickými dobami, vykreslovat stranické činitele jako krásné, zodpovědné a důvěryhodné lidi, zatímco jejich odpůrci byli představováni jako podlí jedinci se zločineckými úmysly, což ospravedlňovalo jejich špatný konec. V Rumunsku se hlavními propagátory socialistického realismu staly časopisy *Flacăra* a *Gazeta literară*, byť ve druhém jmenovaném vyrostla generace literárních kritiků (Paul Georgescu, Ov. S. Crohmăniceanu, Gabriel Dimisianu aj.), která později dokázala prosadit estetické hledisko jako jediné možné při posuzování kvalit literárního textu.

¹⁹ Ulici, Laurențiu. „Avatarii lui Ovidiu”. *Secolul 20*, č. 10-11-12/1977, 1-2-3/1978, s. 14-16.

²⁰ Alex Ștefănescu uvádí příklad novely „Ana Roșculeț” Marina Predy. Ștefănescu, Alex., op. cit., s. 37.

Po roce 1945 část rumunských spisovatelů odešla do zahraničí, řada z nich byla zatčena a odsouzena k dlouholetým trestům odnětí svobody a další se převážně nedobrovolně odmlčeli (Ion Barbu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi²¹ aj.). Ostatní ve větší či menší míře spolupracovali s novým režimem. K literární tvorbě se přistupovalo jako k jakékoliv jiné produkci, autoři museli podle dobové disciplíny plánovat, přijímat závazky a řídit se pokyny z vyšších míst. Za svoji loajalitu měli spisovatelé zajištěnou slušnou existenci a vysoké náklady svých děl. V novém režimu nezůstali ušetřeni ani klasici: z Mihaie Eminesca se stal bojovník za práva proletariátu a z Iona L. Caragiala kritik buržoazie, nepřítel dělnické a rolnické třídy.

Většina z oficiálně uznávaných autorů volila taktiku úliteb režimu. Za tendenčně laděné dílo v duchu socialistického realismu spisovatel očekával možnost publikovat i literaturu, která se odchylovala od dobových požadavků. Např. Mihail Sadoveanu mohl díky románu *Mitrea Cocor* (česky *Mitrea Kokor*, 1950) o kolektivizaci venkova z roku 1949 vydat prózu *Nicoară Potcoavă* (1952, česky *Soud Nikoary Podkovy*, 1955), Petru Dumitriu po románu oslavujícím likvidaci politických vězňů na stavbě kanálu Dunaj – Černé moře *Drum fără pulbere* (1951, Bezprašná cesta) publikoval dílo *Cronică de familie* (1957, česky *Rodinná kronika*, 1959), Marinu Predovi po novelách *Desfășurarea* (1952, Průběh) a *Ferestre întunecate* (1956, Temná okna) vyšel román *Moromeții* (1955, Morometové, slovensky *Rodina Morometeovcov*, 1959).

V poezii té doby převládali oslavné básně na adresu Vladimira Iljiče Lenina, Gheorghe Gheorghia-Deje, Josifa Vissarionoviče Stalina (po své smrti byl vyřazen ze seznamu vhodných osobností), komunistické strany a dělnické třídy. Podle literárního kritika Alexe Ștefănescu se v podstatě nejednalo o poezii, ale o zveršované novinové články, kde se *limba de lemn* (komunistický, propagandistický jazyk, doslova „prkenný jazyk“)²² mísil se zastaralým poetickým vyjadřováním a pokusy o převzetí forem z lidové poezie.²³ Důvod pro volbu pravidelných, nekomplikovaných veršů byl prostý: přiblížit se běžnému člověku a vstřípit mu hlavní poselství: vítězství dobra (našich) nad zlem. Dále měli

²¹ Podle Gabriela Dimisiaiana antikulturní represe zahájil v roce 1948 „demaskující“ článek Sorina Tomy právě proti Tudoru Arghezimu. Dimisiaianu, Gabriel, op. cit., s. 34.

²² Odpovídající ekvivalent tohoto výrazu v češtině chybí. Pro vyjadřovací styl totalitních diktatur najdeme v angličtině výraz „new speak“ převzatý z Orwellova románu *1984* nebo v polštině „nowomowa“.

²³ Ștefănescu, Alex., op. cit., s. 359.

básníci úderně propagovat revoluční ideály komunismu podle předem daných estetických norem socialistického realismu. Cokoliv jiného svědčilo o básníkově „nezdravém“ směřování, protože jediným žádaným typem byl literát – agitátor.²⁴

V próze měli autoři zadání zobrazovat přeměny průmyslu, zemědělství a budování (v doslovném i přeneseném slova smyslu). „Hlavním hrdinou byl komunista – nový člověk, pokrokový dělník či vesničan, který pochopil smysl nového života a rozhodně vykročil na zářnou cestu k socialismu. Mohlo se psát i o minulosti, ale nikoliv objektivně, nýbrž očima revoluční současnosti. Minulost představovala pouze věčný zápas národa proti vykořisťovatelské třídě.“²⁵ Vzhledem k jasně formulovaným doporučením ohledně tvorby je zřejmé, že socialistický realismus neměl s realismem mnoho společného. „Namísto obrazu skutečnosti se realismus totalitárních hnutí proměňuje v nádobu naplněnou ideologií a mytologií, která obestírá dané politické uspořádání a vládnoucí struktury.“²⁶

Podle literárního historika Eugena Negricie vykazoval komunismus se svou agitační literaturou prvky náboženství a legend, čímž navazoval na známý křesťanský model a usnadňoval tak akceptaci celého systému a jeho principů. Svatými mučedníky byli sovětský voják a oddaný komunista, který se obětoval pro naše štěstí. Trojice Lenin, Stalin a Gheorghiu-Dej představovala apoštoly víry, ochrannou ruku církve nahradila strana a kult nebeského království uskutečnění komunistického ideálu jako již k tomu došlo v zemi, k níž všichni vzhlíželi: v Sovětském svazu. Manicheismus svého druhu byl patrný z existence zla, respektive celé řady nepřátel (fašisté, imperialisté, kapitalisté, prohnílá buržoazie, kulaci, špióni atd.).²⁷

Mezi Stalinovou smrtí a maďarskou revolucí umožnila cenzura vydání několika románů, které tematicky neodpovídaly oficiální doktríně. Jejich společným jmenovatelem se stal únik z budovatelské přítomnosti padesátých let do jiných dob či míst zachycených v realistickém duchu. Bylo možné tepat buržoazní nešvary ve více či méně vzdálené minulosti nebo se věnovat jiným „neškodným“ tématům. Jak uvádí Eugen Negrici: „prozaici se naučili vyhýbat se

²⁴ Negrici, Eugen, op. cit., s. 27 a 35.

²⁵ Ibidem, s. 31.

²⁶ Günter, Hans. „Totalitní stát jako umělecká syntéza“. Česká literatura, č. 4, 2006, s. 111.

²⁷ Negrici, Eugen, op. cit., s. 21.

přítomnosti, poněvadž nebylo možné ji zcela popsat v absolutním světle pravdy“.²⁸

Literární historik a kritik George Călinescu (1899-1965) je známý především svým monumentálním dílem *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941, Dějiny rumunské literatury od počátků do současnosti), které do jisté míry nebylo dodnes překonáno. Nicméně do rumunské literatury vstoupil také jako prozaik; ve třicátých letech vyvolal ohlas jeho balzakovský román *Enigma Otiliei* (1938, *Otyliina záhada*, česky 1961, 1973), jímž chtěl názorně ilustrovat své představy o klasické románové formě. V roce 1953 vyšel román *Bietul Ioanide* (Ubohý Ioanide), který je satirickou freskou z prostředí bukurešťské inteligence z přelomu třicátých a čtyřicátých let. Víceméně statický román vyniká především popisy prostředí a téměř karikaturním zobrazením různých typů intelektuálů v duchu kritického realismu.

Jiný druh úniku z vnucené poetiky představoval román Rada Tudorana (1910-1992) *Toate pânzele sus!* (1954, *Napněte všechny plachty!*, česky 1988), který se uchýlil k tematice námořních dobrodružství v 19. století, což v budovatelské atmosféře padesátých let působilo jako závan jiného světa. Radu Tudoran, bratr nejslavnějšího rumunského reportéra Gea Bogzy, si zkomplikoval literární kariéru již svým debutem *Un port la răsărit* (1941, *Přístav na východě*), který se odehrává v besarabském přístavu na břehu Černého moře. Po roce 1944 se román ocitl na seznamu zakázaných knih a mohl opět vyjít až v devadesátých letech. Právě dílo *Toate pânzele sus!* autorovi pomohlo vrátit se zpět k psaní a na výsluní čtenářské přízně.

Marin Preda (1922-1980) byl jedním z nejvýznamnějších rumunských poválečných prozaiků. Absolvent učitelského ústavu, který se během druhé světové války účastnil schůzek Lovinescova kroužku, se jako literární samouk vypracoval z korektora přes redaktorská místa až na významné funkce ve Svazu spisovatelů a na ředitele nakladatelství Cartea Românească, v němž v sedmdesátých letech vyšly téměř všechny stěžejní romány této dekády. Část jeho prvotin – povídek a novel - se nesla v duchu socialistického realismu. Ve větší míře na sebe upozornil románem *Moromeții* (1955, *Morometové*, slovensky 1959 *Rodina Morometeovcov*), v němž zachytil změnu hospodářských

²⁸ Ibidem, s. 33.

poměrů a morálky na tradiční vsi, které zasévaly rozpory do mnohých rodin. V postavě Ilie Morometa a jeho rodiny se do rumunské literatury vrátili výrazné psychologicky propracované postavy. Druhá část románu vyšla v roce 1967: zánik vsi v archetypální podobě byl dovršen poválečnými zvraty a počínající kolektivizací. V dalších Predových románech jsou často hlavními hrdiny vykořenění vesničané žijící ve městě nebo jinak vyčlenění jedinci, kteří selhávají při hledání vztahu ke společnosti. Provází je převážně pocity izolace, neúspěchu a odcizení.

Velkým kritikem a ideovým protivníkem Marina Predy byl Eugen Barbu (1924-1993) a kroužek spisovatelů kolem časopisu *Luceafărul*, jehož byl v letech 1962-1968 šéfredaktorem.²⁹ Zastával rovněž vysoké stranické funkce a získal řadu státních vyznamenání. Do literatury padesátých let se zapsal románem *Groapa* (1957, *Periferie*, slovensky 1975 *Eudia z predmestia*), v němž realisticky vykreslil obyvatelstvo bukurešťské periferie (drobné zlodějíčky, prostitutky atd.) v meziválečném období, a to včetně jejich argotické mluvy.

Rovněž Petru Dumitriu (1924-2002) patřil mezi přední představitele nové kulturní fronty a socialistického realismu. Od roku 1953 byl šéfredaktorem časopisu *Viața Românească*, posléze ředitelem nakladatelství Editura de Stat pentru Literatură și Artă. V roce 1957 vydal rozsáhlou prózu *Cronică de familie* (česky 1959, *Rodinná kronika*, jedná se o výběr z více než dvoutisícistránkového románu). V této fresce je zachycen úpadek bojarské třídy od poloviny 19. století téměř až do autorovy současnosti včetně realistických portrétů jednotlivých členů rodu. Dumitriu v roce 1960 nečekaně emigroval na Západ.

1. 2. 3. 1960 - 1971

První náznaky mírného uvolňování poměrů a změny situace přicházely v poezii. Postupné opouštění veršovaných příběhů podle sovětských vzorů a stylistické inovace jako výskyt první osoby, přechod k abstraktním, morálním nebo všeobecně lidským tématům, věrohodné popisy a použití dramatických technik znamenaly svěží závan nové inspirace. Přesto se však zpočátku jednalo

²⁹ Podrobněji vztahy mezi těmito autory popisuje Eugen Negrici v *Iluziile literaturii române* (Iluze rumunské literatury). București: Cartea Românească, 2008.

pouze o nevelké vykročení z tíživých padesátých let,³⁰ která definitivně skončila až rehabilitací Tita Maioresca a dalších klasiků v roce 1963.³¹

Pomyslnou první vlašťovkou byla tvorba předčasně zesnulého Nicolae Labiše (1935-1956), absolventa stranické Literární školy Mihaie Eminesca. Za svého života stihl vydat pouhé dvě sbírky *Primele iubiri* (1956, První lásky) a *Puiul de cerb* (1956, Koloušek), posmrtně vyšel svazek *Lupta cu inertia* (1958, Boj s netečností). Jeho lyrické básně o dětství a mládí na moldavském venkově po druhé světové válce se vzepřely tvorbě diktované ideologií a inspirovaly celou řadu jeho současníků a následovatelů.

V roce 1957 časopisecky debutovala výrazná osobnost generace šedesátých let Nichita Stănescu (1933-1983). Aby však jeho první básně, které neměly nic společného s pracujícím lidem a budováním socialismu, mohly být vůbec otištěny, dal jim odpovědný redaktor souhrnný titulek „1907” (odkaz na rok velkého rolnického povstání). Básník pak tuto strategii používal i později, ale to už neunikl bdělému oku literární kritiky, která konstatovala zjevný nesoulad mezi titulem a obsahem jednotlivých básní.³²

Stănescova první sbírka vyšla v roce 1960 pod názvem *Sensul iubirii* (Smysl lásky). Intimní a milostnou lyriku prvních sbírek vystřídaly abstraktnější úvahy nad lidskou existencí a smrtí počínaje svazkem *Dreptul la timp* (1965, Právo na čas). Za vrchol autorovy tvorby je považována sbírka *11 elegii* (1966, *11 elegií*, česky 1969), která se svou filozofickou koncepcí přibližuje meziválečné poezii Iona Barba. Stănescu rovněž experimentoval s matematickými abstrakcemi či neologismy, nicméně věnoval se i vlasteneckým tématům např. ve sbírce *Un pământ numit România* (1969, Země zvaná Rumunsko).

Dalším nepřehlédnutelným básnickým talentem byla Ana Blandiana (1942, vlastním jménem Otilia Valeria Coman), která po svém časopiseckém debutu v roce 1959 nesměla tři roky publikovat. První sbírku tak vydala až v roce 1964 pod názvem *Persoana întâi plural* (1964, První osoba množného čísla). Její poezie reflexivní povahy kladla znepokojivé etické otázky a spolu s odvážným občanským postojem autorky z ní udělala personu non-grata sledovanou tajnými službami.

³⁰ Negrici, Eugen. *Literatura română...*, op. cit., s. 37.

³¹ Dimisianu, Gabriel, op. cit., s. 35.

³² Ștefănescu, Alex., op. cit., s. 360.

Podobným návratem ke zdánlivě prosté a jednoduše psané poezii s nečekaně závažnými podtóny se vyznačuje také tvorba nejpřekládanějšího rumunského poválečného básníka Marina Soresca (1936–1996), který knižně debutoval sbírkou básnických parodií *Singur printre poezi* (1964, Sám mezi básníky). Během šedesátých let dále vydal sbírky *Poeme* (1965, Básně), *Moartea ceasului* (1967, Smrt hodin) a *Tineretea lui Don Quijote* (1968, Mládí dona Quijota). Sorescu využíval formy volného verše a jazyk ve všech jeho vrstvách od básnického, přes hovorový až po nářeční varianty.

První sbírky Ioana Alexandra (1941–2000, vlastním jménem Ion Șandor) psané v duchu reflexivní lyriky vnesly do rumunské poezie nejprve mladistvý neklid, později se básník uchýlil k hledání tradičních hodnot a interpretaci národních mýtů. Debutoval sbírkou *Cum să vă spun* (1964, Jak bych vám to řekl) a dále v šedesátých letech publikoval svazky *Viața deocamdată* (1965, Život prozatím), *Infernul discutabil* (1967, Sporné peklo) a *Vămile pustiei* (1969, Zastavení v pustině).

Rovněž v próze došlo ke střídání generací. Autoři s většími či menšími úspěchy navazovali na téměř dvě desetiletí zpřetrhané vazby s meziválečným obdobím. Další inspiraci představovaly inovace za zahraničí, konkrétně francouzský „nový román“. Přes uvolněnější atmosféru stále přetrvávala určitá tabu, o nichž se nesmělo psát: nedostatky socialistického režimu, otázky svobody a odcizení jednotlivce. Důležité však bylo, že autoři mohli rozšiřovat stylistické a tematické obzory, čímž zároveň nepřímo posloužili režimu, který tak dokazoval svoji tvůrčí sílu, schopnost regenerace a životnost. Rovněž literární kritici prosadili možnost posuzovat publikovaná díla i z estetického hlediska, což bylo o pár let dříve nemyslitelné.³³

Mezi první prozaiky, kteří vnesli do prózy obraz rumunského venkova bez tradiční idealizace či ideologických schémat, patřil Dumitru Radu Popescu (nar. 1935). Jeho sbírky povídek *Umbrela de soare* (1962, Slunečník), *Fata de la miazăzi* (1964, Děvče z jihu), *Somnul pământului* (1965, Spánek země) a *Duios Anastasia trecea* (1967, Čistá šla světem Anastasia) se vyznačují rebreanovským realismem obohaceným o lyrické prvky – vlivy mýtu, halucinace, stírání snů a

³³ Negrici, Eugen, op. cit., s. 33 a 48.

reality. Časově jsou většinou umístěné do období druhé světové války a poválečného hladomoru.

Fănuș Neagu (1932–2011) se vracel k odkazu meziválečného prozaika Panaita Istratiho a vnášel do tradičních venkovských sídel v oblasti dolního toku Dunaje atmosféru magického realismu, situace na rozhraní reality a fantazie a střety silných osobností. Debutoval v roce 1959 sbírkou povídek *Ningea în Bărăgan* (1959, V Baraganu sněžilo), dále v šedesátých letech následovaly svazky *Somnul de la amiază* (1960, Polední spánek), *Dincolo de nisipuri* (1962, Za dunami), *Cantonul părăsit* (1964, Opuštěný strážní domek) a *Vară buimacă* (1967, Zmatené léto)

Literární historik Eugen Negrici dělí literaturu z doby komunistického režimu na podřízenou (*literatura aservită*) a tolerovanou (*tolerată*), přičemž druhé uvedené věnuje ve své práci *Literatura română sub comunism* (Rumunská literatura za komunismu) mnohem více prostoru, protože se snažila o návrat k nezávislé literární tvorbě v rámci omezených možností, jaké poskytovalo bdělé oko cenzury. V případě „tolerované literatury“ Negrici rozlišuje prózy usilující o pravdu a prózy usilující o literárnost (s výraznou estetickou funkcí). V letech 1965-1971 měli autoři relativně největší svobodu, takže mohli odhalovat chyby, k nimž došlo v předchozí dekádě zvané rumunskou literární historiografií „obsedantul deceniu“ (trýznivé desetiletí); tímto obdobím se zabýval již zmíněný druhý díl románu *Moromeții* (1967, Morometové) Marina Predy.

Eugen Barbu zašel podle Eugena Negricie ve svém románu z roku 1969 *Princepele* (Kníže) ještě dále. Formou alegorie a paraboly se pokusil charakterizovat Ceaușescovu vládu, která již v té době směřovala k absolutní moci. Dalšími palčivými tématy byl vztah člověka a společnosti, pocity odcizení a morální volba, která se stala předmětem románů Marina Predy (*Intrusul*, 1968, Větrelec, slovensky *Votrelec*, 1978, a *Marele singuratic*, 1972, Velký osamělec), Augustina Buzury (*Absenții*, 1970, Nepřítomní) a především Alexandra Ivasiuca (*Vestibul*, 1967, *Interval*, 1968, *Cunoaștere de noapte*, 1969, Noční poznání a *Păsărire*, 1970, Ptáci, slovensky *Vtáci*, 1979). Alexandru Ivasiuc (1933–1977) stavěl své hrdiny do mezních situací a kladl před ně životní zkoušky nejčastěji etického charakteru. Zároveň přinášel psychologický přístup k postavám, hojně využíval vnitřní monology či dvojí narativní perspektivu při vyprávění jedné události.

Próza usilující o literárnost se opírala především o tradiční realismus a pokoušela se o jeho modernizaci. Znamenalo to především o návrat k jednotlivci a komplexnosti lidské existence, ať už pojímané ze subjektivního autorského hlediska jako u Zaharii Stanca (1902-1974) v cyklu *Descult* (*Bosý*, česky 1949 a 1964; cyklus nese název podle úvodního románu, v němž se poprvé objevuje autorovo alter ego Darie, který je hlavním hrdinou a vypravěčem většiny Stancových románů) nebo se jednalo o prózy s podivínskými hrdiny a neobyčejnými událostmi (např. povídky Nicolae Velei, Fănușe Neaga aj.) či introspektivní a psychologické analýzy jako v románech Nicolae Brebana.

Do prózy také začínaly opět pronikat fantastické a mytické prvky (v dílech Ștefana Bănulesca a A. E. Baconského) a objevovaly se formalistické experimenty, které na jednu stranu navazovaly na avantgardní tradice a na straně druhé se pokoušely o synchronizaci s vývojem evropského románu (tento druh literatury pěstovali oneirista Dumitru Țepeneag, který byl zároveň překladatelem hlavního představitele francouzského „nového románu“ Alaina Robbe-Grilleta do rumunštiny, Dumitru Dinulescu a Sorin Titel). Humoristické próze s přesahy k absurdnu a grotesce se věnovali Ion Băieșu a Teodor Mazilu.

1. 2. 4. Sedmdesátá léta

Předchozí období uvolnění, kdy se spisovatelům dařilo soustavným tlakem posouvat hranice možného v rámci režimu, skončilo v červenci 1971 vyhlášením Ceaușescových tezí, které také bývají označovány za „malou kulturní revoluci“. Vracely se znovu k revoluční rétorice důrazem na marxisticko-leninskou ideologii a k potírání buržoazních vlivů obzvláště v oblasti vzdělávání a kultury. Před tiskem a literaturou stály následující úkoly: „Tisk se musí více věnovat pokrokové osobě dělníka, výrobce materiálních statků, který je tělem i duší oddán socialistické věci a pokroku vlasti. Musí být zajištěna pevná politická orientace především kulturních a uměleckých publikací za účelem propagace socialistického a angažovaného umění a literatury a potírány snahy o odtržení tvorby od naší společenské situace a širokých mas pracujících. (...) Musí být přijata opatření pro lepší koncipování nakladatelských záměrů, aby knižní produkce odpovídala ve větší míře požadavkům komunistického vzdělávání. Musí být prováděna přísnější kontrola, aby nedocházelo k vydávání literárních děl,

kteřá neodpovídají politickým a vzdělávacím požadavkům naší strany, a knih, které propagují myšlenky a koncepce škodící zájmům výstavby socialismu.“³⁴

Spisovatelé pochopili červencové teze jako výzvu k návratu k socialistickému realismu, s čímž mnozí z nich nesouhlasili. Důsledkem byla zvýšená aktivita *Securitate* v tomto prostředí a jeho rozštěpení. Skupina autorů kolem Eugena Barba (soustředěných v redakcích časopisů *Luceafărul* a *Săptămâna*) podpořila Ceaușesca jako garanta státní nezávislosti. V roce 1974 se poprvé v eseji Edgara Papa objevil pojem „protochronismus“ (*protocronism*), který nadchnul nacionalisticky laděné intelektuály. Termín je reakcí na „synchronismus“ (*sincronism*) Eugena Lovinesca, který hovořil o nutnosti modernizace rumunské literatury ve smyslu oproštění od tradičních vzorů a synchronizace se západními kulturními směry a hnutími. Edgar Papu naproti tomu tvrdil, že rumunská literatura nepotřebuje nikoho napodobovat, naopak často sama předjímala západní literární směry.³⁵

Rovněž Svaz rumunských spisovatelů prodělal pozoruhodný vývoj. Totalitní režim si od této organizace sliboval lepší možnost kontroly nad tvůrčí činností i materiální situací autorů. Předpokládal, že tak získá poslušný propagandistický nástroj, a v padesátých letech tomu tak skutečně bylo. Po uvolněnější atmosféře šesté dekády však nešlo ani přes veškerou snahu politického vedení země přinutit spisovatele, aby se vrátili k tvorbě v duchu socialistického realismu. Nesouhlas s červencovými tezemi vyjádřila celá řada autorů (Zaharia Stancu, Marin Preda, A. E. Baconsky nebo Nicolae Breban, který sdělil své odmítavé stanovisko mezinárodnímu tisku, přestože byl členem Ústředního výboru).³⁶

Mnozí z nich se uchýlili k vnitřnímu či vnějšmu exilu. *Securitate* měla společnost natolik pod kontrolou, že jakýkoliv náznak organizovaného disentu či samizdatu by byly okamžitě zjištěny a potlačeny (viz např. povinnost každoročně registrovat všechny psací stroje). Na druhou stranu v rámci oficiálních možností byli autoři odvážnější, ať už šlo o publikaci děl s různými narážkami a předpokládaným čtením mezi řádky nebo o společná setkání jako byla Národní

³⁴ Ștefănescu, Alex., op. cit., s. 373.

³⁵ Vyvracením těchto uměle vytvořených a vykonstruovaně dokazovaných teorií se mj. zabývá Eugen Negrici v již zmíněných *Iluzích rumunské literatury*.

³⁶ Dimisianu, Gabriel, op. cit., s. 36.

konference spisovatelů v červnu 1981, která se kvůli ostré kritice oficiální kulturní politiky stala zároveň poslední akcí tohoto druhu.

Ideologové Komunistické strany Rumunska nakonec přestali spisovatelům vnucovat oficiální estetickou doktrínu a zkoumat její uplatňování. Jejich požadavky na literaturu byly jasné a prosté: „oslavovat úspěchy komunismu, velebit diktátora nebo alespoň nekritizovat režim a nenarušovat bojovou pracovní atmosféru neužitečným referováním o erotických nebo náboženských zážitcích, smrti, západním blahobytu atd.“³⁷ V případě, že si nějaký spisovatel dovolil kritizovat situaci v Rumunsku, byl obviněn z neznalosti reality, resp. její propagandistické a idealizované varianty.

Historik Lucian Boia k tomu uvádí: „Za Ceaușesca však propagandistickou literaturu reprezentovali druhoradí spisovatelé. Inak sa spisovatelé odpútávali od ‚socialistickorealistickeho‘ modelu tým, že sa pokúšali ísť až po samotnú hranicu prípustnej slobody, ale nie za ňu. Ich kritika se týkala chyb, nie samotného systému.“³⁸ Podle Boiova názoru se spisovatelé drželi vytyčených hranic, kdy kritizovat bylo možné maximálně chyby padesátých let, nikoliv současného vůdce. Neexistenci samizdatu, který se v této době vyskytoval v ostatních evropských komunistických režimech včetně SSSR, vysvětluje historik materiálními výhodami a především výlučným postavením spisovatele ve společnosti: plnil funkci prostředníka mezi mocenskými špičkami a obyvatelstvem. Protirežimní literaturu vydávali pouze emigranti na Západě. Částečně odlišný pohled nabízí Katherine Verdery: „Pro většinu rumunských intelektuálů byla však situace v jejich zemi taková, že kdyby dělali víc, než dělali, znamenalo by to čisté sebezničení.“³⁹

V roce 1975, kdy Rumunsko podepsalo Závěrečný akt helsinské Konference o bezpečnosti a spolupráci v Evropě, bylo vyhlášeno zrušení cenzury, konkrétně jejího oficiálního úřadu nazvaného *Direcția generală a presei și tipăriturilor* (Generální ředitelství tisku a tiskovin). Odpovědnost za ideologickou nezávadnost publikovaných textů byla přenesena na redaktory a další pracovníky

³⁷ Ștefănescu, Alex., op. cit., s. 830.

³⁸ Boia, Lucian. *Rumunsko, krajina na hranici Európy*. Přel. Hildegard Bunčáková. Bratislava: Kalligram, 2012, s. 120.

³⁹ Verdery, Katherine, op. cit., s. 310.

redakcí, potažmo na samotné autory.⁴⁰ V případě, kdy přece jen došlo k vytištění textu se „závadným“ obsahem a incident byl včas zjištěn, nedostala se daná kniha do oběhu či byla co nejdříve stažena. V nejzazším případě měli servilní kritici za úkol patřičně zostudit dané dílo za použití jakýchkoliv, estetických či mimoliterárních kritérií, případně přímým nátlakem odradit autora od podobných pokusů. Přesto se režim nebránil drobným ústupkům: vyšla celá řada knih, v nichž se dalo číst mezi řádky a které by se v jiných státech socialistického bloku mohly šířit pouze prostřednictvím samizdatu. Tlak na spisovatele byl enormní, mnozí z nich sami často vnímali svoji pozici jako zachránců toho, co se ještě dalo zachránit. Proto ostatně Eugen Negrici navrhuje používat při zkoumání literatury za komunismu jiné nástroje, protože podle jeho názoru standardní přístupy dostatečně nezohledňují specifika tohoto období v literatuře.⁴¹

Podobně jako v případě šedesátých let člení Negrici literaturu let sedmdesátých. Mezi tolerovanou literaturou, která usiluje o zachycení pravdy, bychom našli romány o odhalování chyb padesátých let mj. *Sfârșitul bahic* (1972, Bakchický konec) Petra Popesca, *Galeria cu viță sălbatică* (1976, Balkon s divokým vínem) Constantina Țoia (1923-2012) nebo *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980, Nejmilovanější z krajanů) Marina Predy.

Další kategorie románů se podle Negricie zabývala pomocí narážek, alegorií, parabol a dalších postupů odhalováním ceaușescovské přítomnosti a mechanismů absolutní moci: např. *Biserica Neagră* (1990, Černý kostel) A. E. Baconského (1925-1977) nebo *Racul* (1976, Rak) Alexandra Ivasiuca. Spisovatelé se také snažili zacytit odcizení člověka v komunistickém režimu, připomenout různé události z národních dějin pomocí fikce či zaznamenávat každodenní realitu jako odpověď na oficiální lež. Některé z výše uvedených románů (jako např. *Balkon s divokým vínem*) se nacházejí i mezi literaturou usilující o literárnost, kterou Eugen Negrici dělí na tři hlavní kategorie: literatura zabývající se člověkem a jeho podstatou, proměny skutečnosti (až k magickému realismu Ștefana Agopiana) a literatura knižní a parodickou.

⁴⁰ Komunikaci s oficiálně neexistující cenzurou popisuje velmi podrobně Norman Manea v eseji „Referatul cenzorului“ (Cenzorův referát), když se snažil o vydání románu *Plicul negru* (Černá obálka) s co nejméně vynucenými škrty a změnami. Záhy po vydání okleštěné verze autor emigroval. Manea, Norman. *Despre clovni: dictatorul și artistul*. Cluj: Apostrof, 1997.

⁴¹ Negrici, Eugen, op. cit., s. 14.

Ostatní literární historici, kteří vydali souhrnná díla o rumunské literatuře za komunismu, se nepokoušejí o žádné členění pojednávaného předmětu. Nicolae Manolescu se ve svém díle *Istoria critică a literaturii române* (2008, Kritické dějiny rumunské literatury) se zabývá pouze jednotlivými autory bez jakéhokoli ozřejmění historických, společenských či kulturních souvislostí. Alex. Ştefănescu v *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000* (2005, Dějiny současné rumunské literatury 1941-2000) člení toto období na několik časových úseků, v nichž popis jednotlivých autorů a jejich děl vždy předchází několikastránkový úvod. Jeho cílem není podat vyčerpávající pohled na danou dobu, spíše na jednotlivých případech ilustrovat obecnější tendence. Marian Popa ve své rozsáhlé dvousvazkové práci *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (2009, Dějiny rumunské literatury od dneška po zítřek) používá méně zřejmá kritéria členění jednotlivých autorů, proto jsme v této práci zvolili Negriciovu kategorizaci, přestože trpí jistým zjednodušením stejně jako každý model.

1. 2. 5. Osmdesátá léta

Přes nepříznivé politické i životní podmínky se v posledním desetiletí Ceauşescova režimu uvedla do literatury nová generace autorů, kteří sami sebe označovali za „osmdesátníky“ (*optzecişti*) či případně postmodernisty. Nejvýraznějším představitelem této generace byl v té době básník a prozaik Mircea Cărtărescu, autor studie *Postmodernismul românesc* (Rumunský postmodernismus) považované za poetický program této generace. K jejím dalším výrazným představitelům patřili básníci Florin Iaru, Liviu Antonesei a Alexandru Muşina, dramatik Matei Vişniec a prozaik Nichita Danilov. Povětšinou se jednalo o mladé absolventy bukureštské Filozofické fakulty.

Je nicméně potřeba dodat, že řada literárních kritiků a historiků existenci a program této skupiny zpochybňuje. V jednotlivých pracích věnovaných dějinám rumunské literatury v období komunismu jim nevyčleňuje zvláštní prostor např. Alex. Ştefănescu či Eugen Negrici, pro oba literární historiky jsou pouze součástí literatury let 1971-1989. Eugen Negrici uznává jejich přínos (používání metajazyka, intertextualitu a sebereflexi) pouze v oblasti poezie. Zároveň však přikládá velký význam kritikům, kteří tyto básně vyzdvihovali jako prostředek zapomnění na každodenní neveselou realitu.

Ukazuje se, vzhledem k výše naznačeným sporným bodům, že zřejmě zatím neuplynula dostatečně dlouhá doba pro jednoznačné zhodnocení poetiky a přínosu generace „osmdesátníků“. Většinou se navíc jedná o stále plodné autory, jejichž dílo není definitivně uzavřeno a po revoluci přešli na jiný druh tvorby či změnili svoji poetiku. Tomuto období se nebudeme dále podrobněji věnovat, poněvadž nijak blíže nesouvisí s hlavním tématem této práce.

2. PETRU POPESCU A JEHO STĚŽEJNÍ ROMÁNY

2. 1. Stručný životopis Petra Popesca

Petru Popescu se narodil 14. února 1944 v Bukurešti do rodiny herečky Nelly Cutavy a divadelního kritika Rada Popesca. Jeho bratr, dvojče Pavel zemřel ve třinácti letech na dětskou obrnu a následně se rozvedli autorovi rodiče. V Bukurešti vystudoval gymnázium Spiru Hareta (1961) a na Filozofické fakultě Bukurešťské univerzity absolvoval obor angličtina. V roce 1966 publikoval debutovou sbírku poezie *Zeu printre blocuri* (Bůh mezi paneláky), o rok později vydal první soubor povídek *Moartea din fereastră* (Smrt v okně).

Román *Prins* (Spoutaný) vyšel v roce 1969 a byl přeložen do slovenštiny (*V putách*, 1972), češtiny (*Spoutaný*, 1974) a řady dalších jazyků. V témže roce publikoval svou druhou (a v rumunštině poslední) básnickou sbírku *Fire de jazz* (Jazzová nátura). Následoval román *Dulce ca mierea e glonțul patriei* (1971, Jak sladké je zemřít pro vlast), který potvrdil Popescův status úspěšného romanopisce, sbírka povídek *Om în somn* (1971, Člověk ve spánku), romány *Să crești într-un an cât alții într-o zi* (1973, Za rok vyrosteš tolik, co jiní za den) a *Sfârșitul bahic* (1973, Bakchický konec) přeložený mj. do angličtiny a do švédštiny.

V roce 1972 vydal antologii překladů z americké prózy pro mládež *Cinci povești cu cowboy* (Pět příběhů s kovbojem), k níž připojil vlastní povídku „Poveste cu cowboy“ („Příběh s kovbojem“). Podle jeho scénáře natočil v roce 1972 režisér Lucian Bratu snímek *Drum în penumbră* (Cesta do šera) oceňovaný za realistické ztvárnění života běžného člověka bez propagandistických příkras.

V letech 1971-1972 pobýval Petru Popescu ve Vídni jako stipendista Herderovy nadace. Spolupracoval s řadou dobových literárních periodik jako např. *Gazeta literară*, *România literară*, *Viața Românească*, *Amfiteatru*, *Argeș*, *Teatru*, *Contemporanul* aj. Své články, eseje a recenze týkající se dobové prózy souhrnně vydal ve svazku *Între Socrate și Xantipa* (1973, Mezi Sokratem a Xantipou). V roce 1973 se stal členem skupiny novinářů, kteří doprovodili hlavu státu Nicolae Ceaușesca během státní návštěvy jihoamerických zemí. Pravděpodobně v té době v něm uzrál úmysl opustit Rumunsko. O rok později vydal v Bukurešti román *Copiii Domnului*. (1974, Boží děti), jímž uzavřel svou literární kariéru v Rumunsku.

V roce 1974 obdržel semestrální stipendium ve Spojených státech na Iowské univerzitě. Při návratu se zastavil v Londýně a v Paříži, kde se nakonec rozhodl, že se už do vlasti nevrátí. Znovu odletěl do USA a usadil se v Hollywoodu. Svou literární dráhu v angličtině zahájil sbírkou veršů *Boxes, Stairs and Whistle Time* (1975, Krabice, schody a čas na hvízdání), po níž následovaly romány *Before and After Edith* (1978, Před Edith a po ní) a *In Hot Blood* (1986, Ve žhavé krvi). V Hollywoodu se věnoval především psaní scénářů (je spoluautorem scénáře pro film *The Last Wave*, Poslední vlna, 1977) a jako režisér natočil snímek *Death of an Angel* (1985, Smrt anděla) podle vlastního scénáře. Skutečný úspěch přišel až počátkem devadesátých let vydáním knihy z kategorie literatury faktu: *Amazon Beaming* (1991, Objev na Amazonce).

Jeho nejprodávanější knihou se stala dobrodružná próza *Almost Adam* (1996, Téměř Adam) přeložená do řady cizích jazyků. V roce 1997 vydal paměti pod názvem *The Return* (1997, Návrat) a v roce 2001 příběh seznámení svých tchánů židovského původu v Evropě za druhé světové války *The Oasis* (Oáza). Mládeži je určeno několik dalších próz z kategorie fantasy a dobrodružství: *Weregirls: Birth of the Pack* (2007, Vlkodlačí dívky: zrození smečky), *Weregirls: Through the Moon Glass* (2008, Vlkodlačí dívky: měsíční světlo) a *Footprints in time* (2008, Stopy v čase). V roce 2009 vydal román inspirovaný biblickou tematikou *Girl Mary* (Dívka Marie). V téže roce publikoval Petru Popescu v Rumunsku román *Supleantul* (2009, Náhradník), v němž se po více než třiceti letech vrátil k psaní v rumunštině. Autor chystá převod tohoto románu do angličtiny pod názvem *The Last Dissident* (Poslední disident).⁴²

⁴² Tucă, Marius: Petru Popescu: „M-am despărțit de Zoia pentru că mi-era frică de Ceaușescu”. Jurnalul.ro. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z < <http://jurnalul.ro/special-jurnalul/interviuri/petru-popescu-m-am-despartit-de-zoia-pentru-ca-mi-era-frica-de-ceausescu-527247.html>>.

2. 2. Debutové básnické sbírky

2. 2. 1. *Bůh mezi paneláky*

Petru Popescu knižně debutoval ve svých dvaadvaceti letech (v roce 1966) básnickou sbírkou *Zeu printre blocuri* (Bůh mezi paneláky). Autorem předmluvy ke svazku byl o generaci starší literární kritik a prozaik Paul Georgescu (1923–1989), jehož literární historik Eugen Negrici oceňuje za vynikající analýzy a dobrou intuici, byť mu vyčítá mnohá hodnocení v duchu dobových norem a cynismus, s nímž byl ochoten vychvalovat slabší díla poplatná požadavkům vládnoucí strany.⁴³ V předmluvě k Popescově debutantské sbírce oceňuje Georgescu autorovo rozhodnutí psát o důvěrně známém prostředí města, v němž se narodil a vyrostl, protože poezie by podle něj měla, stejně jako jakékoliv jiné umění, reflektovat především realitu, která básníka bezprostředně obklopuje. Navíc hledáním krásna v uměle vytvořeném městě odtrženém od přírody naplňuje Popescu hlavní poslání poezie, jímž je, podle Georgesca, „zlidšťování světa“⁴⁴.

Stostránková sbírka je rozčleněna na dvě části: „Autoportret“ (Autoportrét), který obsahuje 32 kratších jedno- až dvoustránkových básní a „Bluesuri“ (Blues) s číslovanými básněmi I – XV (některé mají slovní podtitul). Z formálního hlediska jsou psány volným veršem, rým se vyskytuje pouze náhodně. Z ostatních básnických prostředků využívá Popescu častěji především opakování slov pro jejich zdůraznění.

Sbírku otevírá báseň „Vlast“ („Patria“) psaná v úderném alarmujícím tónu („volaná, volaná vlast, křičená v noci ze spánku v době války“⁴⁵) evokujícím povinnost („pospěš si s oblékáním, první siréna /.../ projdi přes bránu“⁴⁶), ale zároveň se obraz rodné země skládá především z měst, ulic a moderní techniky (rádio, televize, telefonní kabely). Úvodní báseň se svou apelativností vymyká jinak vcelku poklidnému, až melancholickému tónu celé sbírky. Vlastenecká nota se znovu objevuje ve dvou básních věnovaných vojákům a válce („Odchod vojáků“ / „Plecareea soldaților“/ a „Husaři“ / „Husarii“/). Obě jsou psané z hlediska

⁴³ Negrici, Eugen, op. cit., s. 43.

⁴⁴ Georgescu, Paul. „Prefață“. In: Popescu, Petru. *Zeu printre blocuri*. București: Luceafărul, 1966, s. 7.

⁴⁵ Popescu, Petru. *Zeu printre blocuri*. București: Luceafărul, 1966, s. 17.

⁴⁶ Ibidem, s. 17.

žen, které zůstávají doma, nicméně v celku sbírky mají spíše okrajové postavení, nejedná se o ústřední motiv.

Hlavní roli ve sbírce a její nepřehlédnutelný rámeček tvoří „město milované světly a lidmi“⁴⁷ („Klepání na okno“ / „Bătaie în geam“/), kde se na ulicích prohánějí „sportovní automobily plné mladých lidí“⁴⁸ („Kino“ / „Cinematograf“/) a zároveň představuje přirozený životní prostor: „Vyjdeme na třídy ztěžklé živými lidmi, / Jdeme pomalu s potěšením z procházky“⁴⁹ („Je čas“ / „E timpul“/). Báseň „My“ („Noi“) je pak jakousi básníkovou generační výpovědí:

My jsme děti velkého města
opálení kouřem domů, továren a aut,
stvoření ze světla a asfaltu, na němž tisíce bot
různých druhů zašlapávají každý den cigarety.

My jsme děti města a v noci tančíme jak šílení,
nakrátko ostříhaní, tvoření lesklými kalhotami,
za okny dýmá město a průmyslově prší
a proto tady pro nás hraje Louis Armstrong.⁵⁰

Město má kromě svého horizontálního rozměru také svou vertikálu symbolizovanou vysokými paneláky, jejichž jediným spojením s okolním světem jsou okna. Tuto linii zakončuje až nebe vybízející ke snění, únikům a získání nové perspektivy prostřednictvím letu: „Touho po letu, proč znovu přicházíš (...) Je snad mojí vinou, že nemám křídla...“⁵¹ („Sehnsucht“). V podobném duchu se nesou i básně „Let“ („Zbor“) a „Orlí“ („Vulturi“).

Město je zároveň dějištěm setkávání, tance, jazzu, sportovních událostí na stadionu („Sportovní podzim“ / „Toamna sportivă“/) a více či méně povrchních vztahů. Dívky na ulicích vzbuzují zájem kolemjdoucích a seznamování je pouze nezávaznou hrou: „Potkal jsem tolik krásných dívek / Na které jsem se zbytečně

⁴⁷ Ibidem, s. 20.

⁴⁸ Ibidem, s. 24.

⁴⁹ Ibidem, s. 32.

⁵⁰ Ibidem, s. 43.

⁵¹ Ibidem, s. 54 - 55.

usmíval (...) I ony se na mě usmívaly, volaly mě / ke hře a spoluvně ve dvou“⁵² („Mladíkova nálada“ / „Dispoziție de tânăr“).

Autorovo poetické vyznání najdeme v básni „Autoportrét“ („Autoportret“), v jejíž první části zdůrazňuje svou fascinaci novinkami, technickým pokrokem a vším, co přináší příjemného (kino, televize, rádio či móda). Po optimistické první polovině básně, z níž však přesto probleskuje jemná ironie, následuje druhá polovina formálně oddělená číslování (I, II), kde básník „projektuje“ sám sebe, své ambice, reaguje na okolí a jeho kritiku a jedinou jistotu nachází sám v sobě: „snažím se nechat něco na světě a v sobě (...) chtěl jsem jim ukázat, jak to všechno vidím (...) Můj život jsem já, žiju sám se sebou (...) Na sebe se můžu spolehnout jenom já.“⁵³

Druhá, kratší část sbírky, s podtitulem „Blues“ je zjevně inspirována americkým prostředím, úvodní báseň je ostatně umístěna do dob Buffalo Billa („I“), nicméně záhy přechází přes hudební motivy a nástroje typické pro blues a jazz („II – Báseň pro trubku, klarinet, saxofon a kytaru“ / „Poem pentru trompetă, clarinet, saxofon și ghitară“/) k městu v podobě ospalého letního odpoledne („III“) nebo vzhledně vzhůru k hrozivému nebi: „Je hrozná zima a město je zaostřeno vzhůru / Nenech nebesa, aby na nás najednou spadla“⁵⁴ („V – Západní“ / „Vestică“). Město najednou dostává i posmutnělejší rozměr, stává se dějištěm nešťastných lásek („XII – Fantazie I“ / „Fantezie I“) nebo až jakýmsi veselým vězením bez úniku („XIII – Fantazie II – Vězení, které zpívá“ / „Fantezie II – Închisoarea care cântă“).

2. 2. 2. *Jazzová nátura*

Popescova druhá básnická sbírka v rumunštině (*Fire de jazz*) vyšla v roce 1969, kdy už měl za sebou publikaci svých prvních próz. V podtitulu jsou uvedena léta 1964-1966 jako datum vzniku obsažených básní. Tímto svazkem uzavírá poetickou část své tvorby a nadále se věnuje pouze próze a publicistice. Na rozdíl od předchozí sbírky zde není žádný úvod. Při zalistování svazkem je na první pohled zřejmé, že autor si stanovil pevně danou grafickou podobu textů. Nedá se přímo hovořit o vizuální poezii, básník pouze zarovnával jednotlivé řádky

⁵² Ibidem, s. 30.

⁵³ Ibidem, s. 40-42.

⁵⁴ Ibidem, s. 80.

nikoliv vpravo, ale do bloku, čímž záměrně vznikají mezi jednotlivými slovy různě dlouhé mezery, které vytváří jakési předěly, jimž lze přisoudit různé významy: dramatická pauza, prodloužený odstup mezi slovy, vzájemná nesouvztažnost a nekomunikace jednotlivých slov či skupin slov, zdůraznění, zaujetí čtenáře nezvyklou vizuální formou atd. Ve sbírce převažují kratší, maximálně jednostránkové básně, a nachází se zde také tři minicykly rozvíjející jeden motiv „Na čtyři doby“ (I-IV) („În patru timpuri”), „Tygrova píseň“ (I-III) („Cântecul tigruului”) a „Černošský spirituál“ (I-III) („Negro spiritual”).

Tematicky sbírka do jisté míry navazuje na předchozí, nicméně je zde patrná větší vyzrálost, rafinovanost a téměř surrealistická hravost autora např. v básni „Větev“ („Ramură”): „na větvi sedí / dvě ženy / mluví a zahalují se do / dýmu slov / každá má oči / citróny a meruňky / koušou se do masa...“⁵⁵. Motiv města, dominantní v předchozí sbírce, zde výrazně ustupuje do pozadí, byť zcela nemizí, ale město získává místy až nepřátelský ráz: „my mezi nimi na vlhkých ulicích / podupáváme ve světlech v nočním větru (...) nezdravý spánek v plynovém teple / mlčenlivý autobus v 7“⁵⁶ („Zima“ / „Iarna”). Z úryvku je patrný posun od důvěrně známých ulic s limuzínami, dívkami na podpatcích a věžáky s okny otevřenými k nebi k méně vlídné tváři města, které však neztrácí svou familiárnost a rozhodně se neodcizuje. Útočištěm před zimními ulicemi se ve výše uvedené básni nakonec stane kino se svými dlouhými řadami sedadel. Kromě autorovy rodné Bukurešti najdeme ve svazku básně věnovanou Praze („Praga”), již symbolicky propojuje s Karpaty: „Praha přichází karpatská noc / uteč dokud je čas po úzkých ulicích / vystoupej po schodech vystup na věže / dojdi oddechni si ulež se mezi zvony“⁵⁷.

Ve sbírce se také vytrácí opojení a radost z moderní techniky, v básni „Dálnice“ („Autostradă”) se z automobilů stává „smrt na čtyřech kolech“⁵⁸. Petru Popescu se v této sbírce rovněž více zaobírá mezilidskými vztahy, láskou a přátelstvím, jež jsou však poznamenány jemnou melancholií (např. básně „Míval jsem“ / „Aveam”). Objevují se zde i filozofická témata, o čemž svědčí i názvy básní: „King Lear“, „Erasmus“ nebo „Dialektika“ („Dialectică”), v níž

⁵⁵ Popescu, Petru. *Fire de jazz*. București: Editura pentru literatură, 1969, s. 24.

⁵⁶ Ibidem, s. 36-37.

⁵⁷ Ibidem, s. 8-9.

⁵⁸ Ibidem, s. 63.

zesměšňuje plané filozofování (k ironickému účinku napomáhá spojení několika slov do jednoho bez použití mezer).

V několika básních se obrací k Bohu („Levitace“ / „Levitație“/ či „Černošský spirituál“ / „Negro spiritual“). Zároveň sbírku završuje vědomí vlastní smrtelnosti a ukončuje ji báseň symbolicky nazvaná „Konec“ („Sfârșit“): „ano mírná a hodná bude moje smrt / dojemná smířená a osamělá / oddělí se od uzavřeného usmívajícího se těla v místnosti / sestoupí po schodech (na silnici ze světel?) / zapomene co má ještě na práci.“⁵⁹ Smrt má podobu odchodu vzduchem do nebe, do obrovských neznámých úst. S podobně vykresleným obrazem smrti se setkáme znovu v jeho povídkách (závěr „Příběhu s kovbojem“) i románech (*Spoutaný*).

Obě sbírky se dočkaly poměrně příznivých recenzí v tisku, hlavně z řad tehdy mladších kritiků jako Nicolae Manolescu, který ocenil vyrovnanost a zralost autorovy debutové sbírky.⁶⁰ Anglista, literární kritik a teoretik Matei Călinescu v recenzi sbírky *Jazzová nátura* rozebral Popescovu americkou inspiraci v raném Ezru Poundovi, Carl Sandburgovi a E. E. Cummingsovi (v lingvistických a typografických aspektech). Kladně rovněž hodnotil naprostou „přirozenost“ (*firescul*) jeho poezie bez přehnaného rétorismu či přecitlivělosti.⁶¹ Výše uvedeným americkým básníkům se ostatně Popescu věnoval i jako literární kritik a publicista.

V poezii šedesátých let mají obě Popescovy sbírky poměrně marginální postavení, byť je dobová kritika přijala kladně. Dokonce bychom v nich našli styčné body s poezií Nicolae Labișe či Nichity Stănescu, byť autor rozhodně nedosahoval kvalit těchto básníků⁶². Vzhledem k tomu, že Popescu poezii také záhy opustil, aby se s mnohem větším úspěchem věnoval prozaickým formám, můžeme konstatovat, že ani v kontextu jeho tvorby nepatří obě sbírky k nejdůležitějším knihám, nicméně představují jeho první knižně vydaná díla. Do jisté míry předznamenávají charakter jeho próz a nastolují témata, která později rozvíjí do větších celků (např. město, válka a vojenská služba, smrt aj.)

⁵⁹ Ibidem, s. 72.

⁶⁰ Manolescu, Nicolae. „Petru Popescu: ‚Zeu printre blocuri‘“. *Contemporanul*, 1966, č. 24, s. 3.

⁶¹ Călinescu, Matei. „Poezie și sinceritate“. *Contemporanul*, 1969, č. 23, s. 3.

⁶² Viz Bălan, Dinu. *Petru Popescu prins în istorie*. București: Editura Muzeului Literaturii Române, 2013, s. 30.

2. 3. Esejistika

Petru Popescu se věnoval nejen krásné literatuře, ale pokoušel se aktivně vstupovat do literární dění jako publicista prostřednictvím recenzí a esejů o soudobé rumunské literatuře. Své sebrané články pak vydal ve svazku *Între Socrate și Xantipa* (Mezi Sokratem a Xantipou) v roce 1973. Názory na ideální podobu románu ostatně vyjádřili mnozí spisovatelé, kteří pěstovali tento literární útvar, z česko-francouzského prostředí bychom mohli zmínit např. Milana Kunderu. Literární teoretik Michail M. Bachtin považuje normativní charakteristiky románu od jeho autorů za velmi zajímavé, protože „obyčejně vyzvedají ten či onen románový typ a prohlašují jej za jediný správný, žádoucí a aktuální tvar románu,⁶³ přičemž se nesnaží najít jeho eklektickou definici, ale svým úsilím přispívají k žánrovému vývoji románu, protože „často velmi pronikavě a věrně reflektují zápas románu s ostatními žánry a v určitém vývojovém stadiu i se sebou (v podobě jiných panujících a módních románových tvarů). Přibližují se víc k pochopení výjimečné pozice románu v literatuře.“⁶⁴

Petru Popescu v předmluvě svazku vysvětluje důvody, proč se věnuje psaní o literatuře: „Předěl se klade především mezi ‚literaturu‘ a kritiku a to je podle mě jedním z důvodů, proč mezi kritiky a spisovateli v poslední době neexistuje skutečný dialog.“⁶⁵ Jak sám přiznává, jeho texty teoretického charakteru jsou určeny širší veřejnosti, nikoliv k filologickým účelům, proto do značné míry zjednodušuje mnohé termíny, které by v odborném diskursu neobstály. Články jsou v knize rozděleny na tři části: „Idei patetice“ (Patetické ideje), kde se autor věnuje soudobé literatuře v obecné rovině, „Scrisori către contemporani“ (Dopisy současníkům), v níž se zabývá vybranými rumunskými spisovateli od osmačtyřicátníků až po své vrstevníky, a „Scriitori străini“ (Cizí spisovatelé); v této části se nacházejí eseje především o angloamerických autorech, nicméně obsahuje i recenzi románu Karla Čapka *Továrna na absolutno*.

„Patetické ideje“ otevírá rozhovor o rumunském románu, v němž Popescu dává do souvislosti jeho krátkou historii s relativně mladými dějinami rumunské městské civilizace. Tradiční venkovská slovesnost má orální charakter, zatímco psaní a tisk se rozvíjely ve městech. Jako hlavní výzvu poválečného románu

⁶³ Bachtin, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980, s. 12.

⁶⁴ Ibidem, s. 12.

⁶⁵ Popescu, Petru. *Între Socrate...* Op. cit., s. 6.

v Rumunsku vidí jeho emancipaci od pouhého vyprávění a konstatuje: „Z čistě kompozičního hlediska se dnešní rumunský román příliš neposunul od meziválečného stavu.“⁶⁶ Zároveň vyčítá romanopiscům, že neberou realitu jako východisko pro tvorbu a nemyslí na své čtenáře, kteří by rádi ve fikčním příběhu našli odraz svých životů.

Zmiňuje také nedostatečné zpracování významných historických událostí posledních třiceti let jako druhá světová válka, v níž Rumunsko zaznamenalo velké ztráty, jak materiální, tak na obyvatelstvu, a rovněž v závěru významně urychlilo vítězství spojenců. V tomto bodě můžeme dát Petru Popescovi částečně za pravdu, neboť jedním z několika málo pokusů o zachycení válečných událostí čtyřicátých let zůstává poměrně schematická a tezovitá nedokončená trilogie Eusebia Camilara *Negură I-II* (1949-50, česky *Mlha*, 1950). Vzhledem ke spolenectví Rumunů s nacistickým Německem proti Sovětskému svazu se druhá světová válka stala jakýmsi traumatickým tabu, které literatura nemohla kvůli politické situaci ve větší míře pravdivě reflektovat.⁶⁷

V dalších člancích vykládá Popescu své názory na ideální podobu románu, který by se měl opírat o realitu, mít určitou výstavbu a plasticky ztvárněné postavy (nikoliv schematizované prototypy). Jeho autor by měl čelit problémům své doby, nestydět se psát pro své současníky a neutíkat do krásna. Zároveň se velmi ostražitě až odmítavě staví k veškerým experimentům a snahám o odklonění románové formy novým směrem. Ostře kritizuje francouzský nový román a jeho napodobování, protože eliminuje tradiční realismus, je příliš intelektuálský a nezajímavý pro čtenáře. Naopak vyzdvihuje realistický charakter americké prózy, o níž nikdo netvrdí, že by nebyla moderní. Nemá tak ani pochopení pro oneiristy,⁶⁸ kteří podle něj utíkají do snu, místo aby čelili realitě. Na pomoc si bere literárního kritika a teoretika z 19. století Tita Maioresca a připomíná jeho slavný výrok o přejímání cizích forem bez obsahu (*forme fără*

⁶⁶ Ibidem, s. 14.

⁶⁷ Také Laurențiu Fulga (1916-1984), který za druhé světové války bojoval na obou frontách, vydal dva na sebe navazující romány *Oameni fără glorie* (1956, Muži slávy zbavení) a *Steaua bunei speranțe* (1963, Hvězda dobré naděje) o údělu rumunských vojáků na východní frontě, v nichž schematicky a s přílišným patosem ztvárnil jejich porážku a pobyt v zajateckém táboře.

⁶⁸ Oneirismus (rumunsky onirism) – jediný literární směr, který vznikl v poválečném Rumunsku. Jeho zakladateli byli básník Leonid Dimov a prozaik Dumitru Țepeneag (který byl zároveň překladatel Alaina Robbe-Grilleta do rumunštiny). Jeho základ představují racionalisticky pojímané sny, k nimž je přistupováno jako k technice psaní. Jejich texty mají svou logiku, ale nepodléhají příčinným souvislostem.

fond), které se znovu opakuje. Přitom ale jeho vrstevníci neznají domácí meziválečné autory jako např. Maxe Blechera, Urmuze nebo Antona Holbana.

Soudobé próze má za zlé, že se příliš věnuje venkovské tematice. Svůj postoj zdůvodňuje skutečností, že málokdy přitom zachycuje skutečné změny, jimiž prošla tradiční rumunská vesnice po druhé světové válce. Většinou se jedná o romány autorů, kteří dlouhá léta žijí ve městě a popisují venkov, jak vypadal v dobách jejich mládí. Tím však nevyhází vstříc čtenářům: „Městské obyvatelstvo tvoří většinu rumunské ‚čtenářské obce‘. Vyžaduje knihy, které obsahují jeho dnešní problémy. Předkládají se mu knihy o potížích rolníků před dvěma, třemi nebo více desetiletími.“⁶⁹ Jedním z důvodů tohoto stavu může být krátká tradice městského románu v rumunské literatuře: město jako přirozené prostředí se v próze vyskytuje teprve v meziválečném období (např. v díle Camila Petresca či Hortensie Papadat-Bengescu), do té doby představovalo nepřátelský element postavený do opozice vůči tradiční vsi (v souladu s tradicionalistickou sámaňatoristickou a poporanistickou poetikou). V této souvislosti nachází Popescu slova uznání pouze pro jediného poválečného autora, a sice Marina Predu, jenž se po vyčerpání vesnické tematiky (v románech *Moromeții I a II*) věnuje městskému prostředí. Pro Petra Popesca je městský charakter tvorby (*citadinism*) klíčový a programově se k němu hlásí.

V článku „Apologie první osoby“ („Apologia persoanei întâi“) se podivuje nad skutečností, že čtenáři, ale i někteří kritici, mají tendenci ztotožňovat autora knihy s vypravěčem v *ich*-formě, což podle Popesca dokládá vzácnost vyprávění v první osobě v rumunské próze. „První osoba použitá nejen v pamětech nebo přísně autobiografických textech, nýbrž i v celých románech a velkých společenských fikcích, mi připadá jako možné znamení vspělosti prózy, znamení správné spisovatelovy ‚angažovanosti‘...“⁷⁰ Dokonce považuje *ich*-formu za náročnější z tvůrčího hlediska, protože autor se nemůže schovat za lhostejný pohled jedné z postav, ale osobně „garantuje“ jakékoliv tvrzení a je evidentně přítomný za textem. V tomto bodě je zřejmé, že by v konfrontaci se současnou

⁶⁹ Popescu, Petru. *Între Socrate...*, op. cit., s. 26.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 33.

literární teorii neobstál, ostatně za přílišné zjednodušení až diletantismus byl Popescu kritizován záhy po uveřejnění knihy⁷¹.

Popescu v mnoha člancích hovoří o nutném realismu románu, který považuje za základ veškeré literatury: „Pokud přijmeme myšlenku, že literatura je prostředek pro poznání a pochopení reality, pak není potřeba ospravedlňovat realismus žádnými dalšími důvody nebo úvahami.“⁷² Zdůrazňuje v této souvislosti, že realismus není vázán žádným časovým obdobím, a je neodmyslitelně s literaturou spjat. Ani krásno bez vazby na realitu nedokáže čtenáře zaujmout. Za synonyma pojmu „realismus“ považuje „autentičnost“ (*autenticitate*) a „upřímnost“ (*sinceritate*), přičemž za hlavní měřítko kvality tvorby považuje zájem čtenářů. Neváhá se ani pustit do samotné literární kritiky, která podle něj připomíná spíše dobře zavedenou instituci zakládající si na své objektivitě víc než na kritickém duchu a vyjadřování názorů.

Články a eseje obsažené ve svazku *Mezi Sokratem a Xantipou* představují do značné míry dobový dokument, který s ohledem na cenzuru a další omezení nelze brát jako zcela svobodné vyjádření autorových názorů, byť mezi řádky bychom pravděpodobně mohli vyčíst i kritiku schématického socialistického realismu. Na druhou stranu nám dává nahlédnout do tvůrčí dílny Petra Popesca a na základě toho lépe pochopit, z jakých postulátů ve svých dílech vycházel. Vzhledem k tomu, že jeho romány patřily ve své době v Rumunsku k velmi úspěšným, můžeme se domnívat, že jeho realistická linie a orientace na mladého městského čtenáře představovaly krok správným směrem. Na druhou stranu čas ukázal, že Popescem kritizované literární postupy a estetické inovace si uchovaly svou životnost a nacházejí ohlas i u dalších generací čtenářů, zatímco mnohé realistické romány z té doby se po letech staly nezajímavými. Můžeme to přičítat nedostatečné „upřímnosti“ jejich autorů, nicméně mohl být v té době jakýkoliv spisovatel s cenzurou za zády skutečně otevřeně „upřímný“ a „autentický“?

⁷¹ Viz Dima, Alexandru. „Petru Popescu: Între Socrate și Xantipa (critica criticii)“. *Convorbiri literare*, 1974, č. 8, s. 8-9.

⁷² Popescu, Petru. *Între Socrate...*, op. cit., s. 35.

2. 4. Povídková tvorba

Petru Popescu vydal v roce 1967 sbírku sedmi povídek *Moartea din fereastră* (Smrt v okně), kterou debutoval jako prozaik. Druhý svazek povídek z roku 1971 *Om în somn* (Člověk ve spánku) obsahoval devět povídek, z nichž šest bylo pouze přetištěno z předchozího souboru, autor k nim připojil tři nové. Z předchozího svazku nebyla převzata povídka „Příběh s kovbojem“ („Poveste cu cowboy“), která však vyšla v rámci výboru krátkých próz *Cinci povești cu cowboy* (Pět příběhů s kovbojem) přeložených z angličtiny. Celkem tedy Popescova povídková tvorba zahrnuje deset těchto kratších prozaických útvarů, které tvoří jakousi „předehru“ k budoucím románům, v nichž spočívá hlavní těžší část jeho díla. Ani později v exilu se k povídkám či novelám už nevrátil.

První svazek je pojmenován podle titulní povídky „Smrt v okně“, která může tematicky vzdáleně připomenout povídku Franze Kafky „Proměna“. Zatímco však u Kafky s probuzením Řehoře Samsy přichází vědomí změny tělesné schránky v hmyz, Popescu naznačuje, že se jedná jen o sen a v prvním odstavci dává najevo vypravěčův odstup: „Jak se občas stává, byl jsem najednou, možná ve snu, zeleným čmelákem, který se zmítal mezi dvěma okenními tabulemi. Určitá zvířata nebo rostliny nám silněji utkví v mysli z filmu nebo z knihy než ze života“⁷³ Vypravěč v první osobě se vtěluje do čmeláka uvězněného v okně mezi temnou místností na jedné straně a zeleným rájem rostlin na straně druhé. Na rozdíl od Kafkovy „Proměny“ Popescu nijak nestřídá vypravěčské perspektivy, další postavy se v povídce nevyskytují. Popis čmelákovy dřívější svobody při pobytu v zeleni a touhy po chvilkovém spočinutí v zajímavě vonícím příšeří se mění ve vystřízlivění po pádu do pasti a postupné uvědomování si nemožnosti úniku. Odkazy na lidský svět, který nesouvisí s čmeláčí perspektivou, jako zmínka o námořnících, přirovnání pádu k výstřelu z pušky nebo konstatování absence retrospektivního promítnutí celého života před pravděpodobnou smrtí, neustále připomínají, že máme co do činění s lidskou bytostí v hmyzím těle a zároveň v bezvýchodné situaci. Kromě pokusů o únik z těsného prostoru mezi okenními skly se pouští do rozvažování nad nadcházejícím koncem, kde vypravěč v podobě čmeláka přemýšlí nad osudem spisovatele a jeho snaze o přetrvání navzdory tělesné smrti: „Ve světě lidí jsem

⁷³ Popescu, Petru. *Moartea din fereastră*. București: Editura pentru literatură, 1967, s. 5.

slyšel o jediném spisovateli, který páčil knihy poté, co je napsal, a po smrti po něm nic nezbylo. Také spisovatelé bojují se smrtí nezájmu, musí se obklopit hrdostí, soucítit s kritiky a být přesvědčeni o objektivitě potomků.⁷⁴ Přesto všechno má smrt především tělesnou podobu a svět s jeho nádhernou zelení, listy, větvemi, světlem a stíny bude nadále existovat i po zániku jedné z mnoha živých bytostí.

Druhá povídka „Ostrov filozofů“ s podtitulem „fantazie“ („Insula filozofilor, fantezie“) popisuje jakýsi bájný ostrov, který přetrval zánik veškerého známého světa. Nově vybudovaný svět sice dosáhl dokonalosti ve všech možných odvětvích, ale filozofie pro něj přestala být zajímavá; proto se filozofové stáhli na ostrov, daleko od knihoven a měst, kde mohou pouze mlčet, rozjímat a poznávat život v jeho bezprostředních podobách podobně jako poustevníci.

Petru Popescu je sice převážně městským spisovatelem moderního stříhu, ale v povídce „Zdreleova Sultana“ („Sultana lui Zdrelea“) se inspiruje u nábožensky a tradicionalisticky zaměřeného meziválečného spisovatele, který publikoval pod pseudonymem Gala Galaction. Popescu přímo uvádí, že povídka vznikla na jeho počest. Ve vyprávění z prostředí ženského kláštera a osamělých zbojníků se prolínají otázky víry, krevní msty, vzpoury proti Bohu a předurčenosti, která Zdreleu po zavraždění jeho sestry jeptišky dožene na zbojnickou dráhu. Chce se pomstít ostatním i Bohu samému v podobě rabování jeho svatostánků, které se mu nakonec stane osudným.

Povídka „Víkend“ („Week-end“) je psána v ich-formě znuděným mladíkem, který přijíždí vlastním automobilem strávit konec týdne na mořské pobřeží, které tvoří pouze jakousi kulisu pro jeho neustálé úvahy o životě, minulosti bez konkrétních obrysů a hledání nejasné budoucnosti: „Promítání života do minulosti by bylo klamné, a kromě toho při ponoru do paměti jsem ztrácel současnost. Promítání do budoucna mi bylo zapovězené, to jsem zkusil zrovna nedávno a s jakým výsledkem!“⁷⁵ Z pobytu u moře ve společnosti přítele a večerního sblížení s jakousi dívkou tak stejně nakonec zůstává pouze pachut' osamělosti.

„Válka Hanse Torberga“ („Războiul lui Hans Toberg“) líčí fiktivní příběh z druhé světové války, kdy se německá vojska pohybovala na rumunském území. Vševedoucím vypravěčem povídky je spolužák z dětství a kolega ve zbrani

⁷⁴ Ibidem, s. 18-19.

⁷⁵ Ibidem, s. 61-62.

hlavního hrdiny Hanse, který má za sebou dobrodružnou vězeňskou minulost. Po vypuknutí války se dostane na svobodu a je s vypravěčem poslán do Rumunska, kde mají za úkol převézt vojenský náklad. Při jeho předávání jsou zastřeleni partyzány, nicméně vypravěč z nadhledu popisuje svoji smrt i poválečnou mytizaci německého vojáka.

Povídka „Město (deník)“ („Orașul /jurnal”) je jakýmsi vyznáním k všeobjímajícímu okolnímu městu, které připomíná obrazy z jeho debutové básnické sbírky rozvedené do prózy. Závěrečná povídka svazku *Smrt v okně* „Příběh s kovbojem“ se nese v duchu amerických legend o divokém Západu, boji dobra se zlem, bázlivosti šerifů a běžných obyvatel a o nevyhnutelné všudypřítomné smrti kulkou pro padoucha i jeho přemožitele, který se stane pro obyvatele městečka nepohodlným, protože jim příliš připomíná jejich vlastní zbabělost.

Ve svazku *Člověk ve spánku* se oproti předchozí sbírce nacházejí tři nové povídky. První z nich je „Setkání s Monou Lisou“ („Întâlnire cu Monna Lisa”) opět psaná ich-formou mladým vypravěčem, tentokrát cestujícím do Paříže. Na počátku vypravěč zpochybňuje pravdivost svého příběhu a posouvá ho do oblasti nejistého: „Všechny cesty jsou jako sny, nikdy se ve skutečnosti nestanou a nikdy neodhalí pravdu. To, co budu vyprávět, je snad fikce a právě proto se těší mnohem větší reálnosti, jak už to u fikcí bývá? Nevím.“⁷⁶ S časovým odstupem popisuje vypravěč v ich-formě svůj pobyt v Paříži, návštěvu Louvru a ztělesnění Mony Lisy v podobě mladé Francouzky, s níž prožije krátký román.

Poslední dvě povídky „Život při zkoušce“ („O viață în examen”) a „Člověk ve spánku“ („Om în somn”) jsou spíše úvahami než vyprávěním jako takovým. První, jak název napovídá, pojednává o tématu zkoušení a zkoušek nejen při studiích, ale také o zásadních životních zkouškách. Druhá pak rozebírá ze všech stran spánek v různých životních fázích, které přináší odlišné spolunocležníky. Úvaha je korunována nijak originálním závěrem o spánku jako malé smrti.

Jak již bylo řečeno při obeznámenosti s pozdějšími Popescovými romány lze v jeho povídkách vysledovat témata a motivy, které později dále rozvinul do větších prozaických útvarů. Část z nich můžeme považovat spíše za jakási

⁷⁶ Popescu, Petru. *Om în somn*. București: Albatros, 1971, s. 109.

esejistická cvičení („Ostrov filozofů“, „Člověk ve spánku“ aj.). Téma smrti a umírání zkoumané v úvodní povídce „Smrt v okně“ později přetavil do románu *Spoutaný*, obdiv k tvorbě spisovatele Galy Galactiona vyústil v román *Boží děti*. Zájem o válku a vojsko se stal námětem románu *Jak sladké je zemřít pro vlast*, byť s povídkou „Válka Hanse Toberga“ nemá téměř nic společného. Krátkou prózu „Víkend“ s námětem ne zcela povedeného výletu k moři později rozpracoval v románu *Za rok vyrosteš tolik, co jiní za den*.

Na rozdíl od poezie se Popescovy povídky dočkaly nejednoznačného, v řadě případů až negativního přijetí. Literární kritik Marian Popa neváhal označit Popescův prozaický debut za pastiše a pseudoliteraturu. V případě povídky „Ostrov filozofů“ uvedl její zvláštní podobnost s parabolou A. E. Baconského „Umělci z ostrova“ („Artiștii din insula“), kterou považoval za výrazně zdařilejší. O něco málo pozitivněji komentoval povídky, které jsou Popescově naturelu evidentně bližší jako „Víkend“ a „Město (deník)“, nicméně svou kritiku zakončil konstatováním, že „autenticita ještě neznamená umění“⁷⁷. Podobných oprávněně kritických hlasů se objevilo více. Stejně jako Popesca nelze řadit k básníkům, kteří by se nějak výrazněji zapsali do vývoje rumunské poezie v šedesátých letech, tak ani jako autor krátkých próz zdaleka nedosahoval úrovně Fănușe Neaga či Dumitra Rada Popesca.

⁷⁷ Popa, Marian. „A propos de Moarte din fereastră“. *Luceafărul*, 1967, č. 46.

2. 5. Román *Spoutaný*

2. 5. 1. Románový debut

Předchozí Popescova tvorba příliš nepředjímala nadcházející úspěch u kritiky a čtenářů, který se dostavil s vydáním románu *Spoutaný (Prins)* v roce 1969, o čemž svědčí dvě vydání se stotisícovým nákladem. Za tuto prózu získal autor cenu Rumunského svazu spisovatelů za debut, kterou však odmítl s poukazem na to, že se v jeho případě nejedná o debut, ale již o čtvrtou publikovanou knihu.⁷⁸ Z formálního hlediska je téměř pětisetstránkový román rozčleněn na tři díly. První představuje rozsáhlejší úvod, ve druhém se odehrává většina zápletky románu a třetí, nejkratší, knihu uzavírá. Tyto části jsou dále členěny pouze odsazením mezerou bez jakéhokoliv číslování či jiného značení kapitol. Na obálce prvního vydání je zobrazen mladý muž za zamřížovaným oknem, který se rezignovaně drží mříží se sklopeným zrakem a pohledem směřujícím ven. Grafické ztvárnění obálky výtvarnou zkratkou symbolicky naznačuje obsah knihy a ilustruje její název. Rumunský výraz „prins“ lze do češtiny přeložit jako „lapený“, „chycený“, „zajatec“ či „vězeň“, byť se zde o skutečné vězení nejedná.

Román vyprávěný ve třetí osobě otevírá popis zimní Bukurešti (tento topos je podrobněji rozebrán dále) a následuje scéna, kdy se hlavní hrdina, v celém románu důsledně nazývaný pouze „inženýr“, chystá se svým přítelem Bibim na silvestrovský večírek, nicméně během těchto příprav zažije pocit, že se kolem něj celý svět zastavuje a zkamení včetně jeho samého, poprvé přitom pocítí dotek věčnosti, patrně v důsledku bolestí hlavy, jež ho sužují už několik měsíců. V jejím závěru se najednou vynoří vypravěč, který do té doby víceméně neutrálně popisoval inženýrovy stavy, a klade otázky zpochybňující předchozí výjev:

„Co ještě napsat za takových okolností a o takových okolnostech? Směřuje tento jev z inženýrova nitra ven nebo naopak? Je svět kolem divákem nebo je účastníkem děje? Odehrává se to vše skutečně nebo se to jenom zdá?“⁷⁹

⁷⁸ Bălan, Dinu, op. cit., s. 38.

⁷⁹ Popescu, Petru: *Spoutaný*. Přel. Marie Kavková. Praha: Práce, 1974, s. 19.

Z nejistého duševního rozpoložení vrací inženýra (i čtenáře) do reality sledování pohledné sousedky Niny v protějším okně, která právě vyšla z koupele a rovněž se chystá za zábavou. Během cesty autem na večírek se inženýr nemůže zbavit dojmu z předchozího zážitku zastaveného času, což je umocněno rovněž jazykovými prostředky a výstavbou románu, která je předmětem páté kapitoly.

Silvestrovský večírek se nese v duchu bujarého veselí se spoustou alkoholu a amerického rock'n'rollu, nicméně inženýr není v nejlepší kondici, přesto vše vydrží až do rána a druhý den večer, když se tam znovu vrací, zkolabuje během řízení. Jeho kamarád Bibi a dívka Cili, jíž je evidentně sympatický ho odvezou domů. Ukáže se, že Cili je kamarádkou jeho dávné velké lásky Iriny; možná proto mu dá kontakt na známého lékaře Sorina, Irinina manžela. Cili je prototyp Popescovy typické ženské hrdinky: aktivní, iniciativní žena, jež nechce v otázce vztahů ponechat nic náhodě i za cenu odmítnutí:

„Tolikrát jsem tě hledala, neměl jsi ještě telefon, kde jste tě měla najít?“ (...) Byla plná energie, odhodlaná utkat se s ním: byl by to těžký boj...⁸⁰

Během lékařského vyšetření, které nakonec podstoupí, vytuší inženýr skutečný stav věcí a donutí Sorina, aby mu upřímně řekl, jak se věci mají: že mu zbývá pouhý rok života, poněvadž trpí rakovinou. Povaha nemoci je podrobně až poeticky popsána, přesto její název nikde nepadne. První inženýrovou reakcí je pocit nudy, protože se mu vybaví všechny proslovy spojené s válečnou smrtí, umíráním, zprávami o nemocných a umírajících. Vyprovodí Bibiho na vlak do Konstance a uvědomuje si, že ho po půl roce přestala bolet hlava. O několik dní později si ze spořitelny vyzvedne veškeré úspory a podá výpověď. Dozvídáme se poměrně neurčitě, že inženýr měl slušně placené zaměstnání a je dobře materiálně zajištěný. Dojde i na setkání s Irinou, která ho oplakává, zatímco on si chladně uvědomuje, že už ji dávno nemiluje, to mu však nikterak nebrání, aby nezatoužil po posledním sblížení, které však oba vede k poznání, že jejich láska je minulostí. Inženýra nakonec rozčílí zjištění, že Irina je těhotná a rozejdou se ve zlém.

O osobě hlavního hrdiny se zpočátku dozvídáme, že je vysoký a pohledný, proto se evidentně těšil a těší zájmu žen. Stručný popis jeho rodiny a dětství

⁸⁰ Ibidem, s. 48.

ukazuje spíše na osamělé dítě svěřené vychovatelkám, zvraty v rodinných osudech - znárodnění majetku, uvěznění otčíma, jeho následný vzestup – odbývá vypravěč v pár větách. Z charakteristiky vysokoškolského studia a kariérního postupu vyplývá, že inženýr je nadprůměrně inteligentní, pracovitý muž, který si brzy dokázal opatřit byt a automobil, sem tam si vyrazí s přáteli za zábavou či sportem a prožije nějaký ten milostný románek, což mu dosud v životě postačovalo. O politiku se zajímá pouze povrchně, po hlubším smyslu života nemá potřebu pátrat, vystačuje si s vědeckým, materialistickým pohledem na svět.

„Blížil se ke třicítce. Nespěchal, roky ho unášely spícího, vezl se jako pasažér lhostejný k ubíhající krajině. (...) Co nejmíň životu vydat a co nejvíc z něho brát.“⁸¹

Při rekapitulaci vlastní minulosti dojde k závěru, že nic nenaznačovalo jeho současný stav ani se nedal nijak předvídat. V jeho životě neexistovaly žádné kritické, klíčové či rozhodné okamžiky, které by mu pomohly pochopit tuto novou situaci a orientovat se v ní. Jeho eroticky nevázaná dobrodružství během dospívání a mládí ani zpackaný vztah s Irinou mu žádná rozuzlení neposkytovala, snad jen trochu lítosti, že mohl založit rodinu. Každopádně v minulosti žádnou odpověď nenachází.

Při ranní procházce je svědkem nehody, kdy automobil srazil chodce, který na ulici na následky zranění zemře. Inženýr se dostane do těžkého šoku. Vyprávění se náhle přesune k podrobnému líčení události, která se přihodila inženýrovi příbuznému za první světové války. Za urážku Němce byl odsouzen k smrti a popraven. Následující představa evokuje člověka lapeného v džungli s hladovým tygrem v patách. Inženýr si najednou začne vybavovat všechny mrtvé, které v životě viděl, většinou na pohřbech, od devadesátileté babičky v dětství, přes zesnulého profesora, utopence v Praze ve Vltavě a smrtelně raněného kolegy při výcviku na vojně až po dnešní nehodu. Ovládne ho fyzická hrůza, která přejde v lítost nad sebou samým. Před okamžitým fyzickým zánikem ho zachrání Sorin, psychicky se pak dokáže jakž takž zotavit sám.

Ve druhé, ústřední části románu se inženýr setkává s různými lidmi, s nimiž se loučí nebo u nich hledá odpověď na své otázky. Při této iniciační cestě městem pátrá po smyslu své smrti, a tím i života. Začne si psát poznámky na téma

⁸¹ Ibidem, s. 99-100.

smrt. Nejprve uniká vlastním myšlenkám střídáním spánku a pobytu mezi lidmi, a to i z praktického důvodu – pronásleduje ho tajná služba, a když už se jí přestane obávat, setká se s pronásledovateli ve vlastním bytě, kde dojde k potyčce tři na jednoho, aniž se vlastně dozvíme, proč ho pronásledují a co po něm chtějí. Druhý den se ukáže, že to byla pouhá halucinace. Nicméně tajné služby a jejich příslušníci patřili v té době k životu společnosti, v románu jsou však jedinou konkrétní podobou totalitního režimu. Při obeznámenosti s dobovými reáliemi je až s podivem, že tato scéna směla v románu zůstat, byť v podobě preludu, který se vlastně ve skutečnosti nestal.

Vrcholem románu je inženýrův monolog pronášený k jeho příteli Bibimu, jehož pozve, aby s ním strávil poslední měsíce života. Rekapituluje své prožitky od okamžiku, kdy se dozvěděl o své nevyléčitelné nemoci: od pocitů hrůzy, odcizenosti, nudy a banality až po určitou rezignaci na vyšší smysl smrti a neschopnost jí porozumět, minimálně na základě svých dosavadních zkušeností a ocitá se v jakémsi časovém vzduchoprázdnu bez jakýchkoliv jistot, o něž by se mohl opřít:

„Teď se dívám na svůj život – kolik je ho za mnou a kolik ještě zbývá přede mnou – a nenacházím žádný smysl v budoucnosti ani v minulosti. (...) Budoucnost neexistuje, minulost se vytrácí, život mizí, nežiju tedy ani neumírám. (...) Lidé jiných epoch proti smrti vždy něco stavěli – myšlenku, naději, naivní kult – a já, člověk nejcivilizovanější epochy v dějinách lidstva, proti ní nemůžu postavit nic. (...) Nevidím však skutečný svět, dýchám nicotu, vidím preludy, nepoznávám se, chroptím zemdlený nedostatkem vzduchu s pohledem upřeným k okamžiku konce svírám v rukou kousíčky ráje.“⁸²

Z obecnějšího hlediska je každý člověk dříve nebo později „odsouzen“ k smrti, život je ze své podstaty konečný, k čemuž lze zaujmout nejrůznější postoje na škále od vytěsnění této skutečnosti až po její přijetí; existenciální úzkost, s níž se potýká inženýr s jasně daným horizontem konce, je zcela přirozenou reakcí. V tomto smyslu je možné román chápat jako nadčasovou analýzu pocitů smrtelníka tváří v tvář vlastnímu zániku. Na druhou stranu právě v této pasáži vnitřního monologu mohl dobový pozorný čtenář navyklý číst mezi

⁸² Ibidem, s. 184, 186, 188.

řádky nacházet skryté významy, které nemohly být otevřeně formulovány⁸³ a ztotožnit se s nimi. Následující odstavec je proto možné chápat stejně dobře doslova i metaforicky jako obecnější pohled na svět autora a jeho generace, která nezažila nic jiného než život v totalitním režimu. Ať tak či tak, stále si uchová svou platnost a působivost.

„Teď už se necítím volný, nýbrž spoutaný. Spoutaný ze všech stran a bez možnosti úniku. Spoutaný svým životem a spoutaný svou smrtí. Smrt je absolutní formou nedostatku svobody. Je to překvapující, ale od té doby, co bojuju proti své vlastní smrti, zdá se mi, jako bych bojoval za svobodu, dost nepřímou a zvláštním způsobem, přece však opravdově.(...) Jsem však, jak jsem řekl, spoutaný. Jsem spoutaný, znehybnělý v mém životě či v své smrti, to není důležité, toto obojí je teď už zcela zaměnitelné. Podstatné je, že jsem spoutaný. Spoutaný, Bibi, rozumíš? SPOUTANÝ. (...) Teď jsem spoutaný a neustále cítím potřebu vzbouřit se. A nemohu. Měl bych tím nedostatkem svobody trpět. A já netrpím. Je to kruté a děsivé, ale tento nedostatek svobody, jímž je smrt, mi vzpouru nikterak neumožňuje, dostatečně mě neunavuje, nevyvolává ve mně dost hnusu a vůbec žádný prudký cit. (...) Nic, spoutaný, plavu oceánem zelenomodré mlhy. Necítím, nevidím, nicotné nic. Necítím potřebu zeptat se, kde je bůh. Možná, že jsem ji někdy cítil, snad ve mně dosud tlí, mlčí však. Tónu v mlze, mlha řídne, zbělela, tónu v jakémisi mléce, to není zlé, není to ani dobré, není to nijaké.“⁸⁴

Nespavost je další z průvodních jevů strachu ze smrti, spánek se mu jeví jako jakýsi předstupeň smrti.⁸⁵ Se svým přítelem a průvodcem Bibim, který je jeho vitálním a životem kypícím protipólem, se vydává hledat smysl své smrti, byť už v úvodu zpochybňuje význam tohoto hledání. Nicméně i předstírání se mu jeví jako lepší varianta, která by ho snad mohla dovést k porozumění, než nicnedělání a poddání se nesmyslnosti svého údělu. Jejich první cesta vede mezi umělce, básníky a spisovatele, kteří jsou však zobrazení téměř parodicky jako skupinka nadutých povýšenců pěstujících své nesrozumitelné moderní umění pro umění, přičemž si stěžují na nepochopení okolního světa. Sekundují jim nezbytní kritici a teoretici jako vykladači těchto děl. Groteskní charakter celé

⁸³ V rumunštině se pro tento jev vžil název „șopârlă”, v základním významu toto slovo označuje „ještěrku”, v kontextu literatury pak skryté významy, které je nutné dešifrovat.

⁸⁴ Ibidem, s. 189, 191.

⁸⁵ Spánkem se ostatně autor zabýval v jedné ze svých povídek nazvané „Člověk ve spánku“ („Om în somn“).

scény podtrhuje skutečnost, že tito spisovatelé se ve jménu přirozeného umění již oprostili od takového přežitku, jakým je psaní samotné. Když inženýr vyloží své pocity ohledně smrti a nakonec se přizná, že jí zanedlouho podlehne, rozzuří jednoho z umělců skutečnost, že si dovolil dát na odiv svou opravdovou bolest a utrpení, čímž vlastně odhalil jalovost jejich počínání. Jakýmsi protipólem debatujících je sestřenice jednoho z umělců, v jejímž pokoji se setkání koná. Nijak do něj nezasahuje, pouze svou půvabnou živoucí přítomností nastavuje zrcadlo všem těm planým diskusím. Nasvědčuje tomu nabádání inženýra jakýmsi hlasem shůry, aby věnoval této ženě pozornost:

„Hezká žena, ta Plopeskova sestřenice. Dokonce velice hezká. Nespokoj se přelétavým pohledem, jen se na ni zadívej a bude ti připadat hezcí a hezcí.“⁸⁶

Dalším záchytným bodem na protagonistově pouti se stane kostel, který však sám o sobě nedokáže člověka inženýrova světonázoru oslovit. Vydá se za místním knězem, u něhož však také nenachází odpověď na své otázky po smyslu smrti, protože víra v Boha mu je cizí a ani v těchto posledních měsících života se nedokáže odstříhnout od svých dosavadních hodnot: rozumu a vědy, jejímž posledním výdobytkem bylo přistání člověka na Měsíci. Dobové reálie dokresluje kromě scény s tajnou službou také popis prvomájového průvodu, do něhož inženýr vyrazí z jakéhosi nepochopitelného rozmaru. Jarní atmosféra v něm vyvolá touhu po sblížení se ženou. To se mu záhy splní na mládežnickém večírku, kam ho pozve jeho nevlastní mladší bratr.

Od zkoumání smrti a hledání jejího smyslu se začne obracet k životu, vyrazí dokonce se starými přáteli do tělocvičny zahrát si basketbal. Předtím však vzpomíná na studentská léta a jeho vnitřní monolog se opět vrací k trýznivému vědomí vlastní smrti. Ostatně vnitřních promluv přibývá, jak se zintenzivňuje inženýrovo vnímání světa s blížícím se koncem. I obyčejná večere se náhle stává nečekaným požítkem. Zároveň inženýra telefonicky kontaktuje žena, kterou nezná, ale ona zřejmě zná jeho. Je to ona, Corina, kdo udělá první rok k jejich setkání, protože už do něj byla zamilovaná potají několik let, nicméně když se dozvěděla na setkání s umělci, že inženýr trpí nevléčitelnou nemocí, rozhodla se s ním sejít.

⁸⁶ Ibidem, s. 223.

Květoslav Chvatík napsal v doslovu k románu Milana Kundery *Nesnesitelná lehkost bytí*: „Všechny velké romány jsou vyprávěním o lásce,“⁸⁷ proto i zde se láska a její plody nakonec stávají oním prvkem, který přesahuje lidský život i inženýrovu smrt. Corinina dlouho odříkaná láska je poněkud patetická a její dialogy s inženýrem patří ke slabším částem prózy:

„Chci vidět skleničky, ze kterých piješ, příbor, kterým jíš, slánku, z které bereš sůl. Chci vidět všechno! Chci vidět mýdlo, kterým se myješ, hřeben, kterým se češeš, jehlu, kterou si přišíváš knoflíky. Umiš si přišívat knoflík? Utrhám ti je, abych ti je mohla všechny sama přišívat. Chci vidět košile, které si oblékáš, vázanky, které si vážeš na krk. Chci vidět celý byt, nesmí mi uniknout ani centimetr z té podlahy, po které šlapeš!“⁸⁸

Jejich láska nakonec dojde naplnění během letního pobytu na mořském pobřeží, nad nímž přes veškerou milostnou idylu a zábavu po barech visí vědomí konce jako těžký mrak. Inženýr vyjadřuje přání zemřít v náručí milované ženy, ve chvíli, kdy se cítí konečně šťastný. Jeho život tak pod tíhou tragických vyhlídek nabývá na intenzitě a získává smysl.

Během výletu do Histrie se inženýr dozvídá od mladého archeologa další možný pohled na smrt, který je přisuzován starým Gétům: svět mrtvých a živých se v jejich vnímání vlastně prostupoval, oddělovala ho pouze jakási záclona, a žili s vědomím sounáležitosti s mrtvými. Toto poslední vysvětlení je v souladu se třetí částí románu, jakýmsi epilogem. Krásné slunečné dny u moře skončí, zoufalost vzájemné lásky dostupuje vrcholu. Pravděpodobně těhotná Corina od inženýra potají odjíždí, nechce jejich vztah oficiálně zpečetit sňatkem. Skutečnost, že ke svatbě nedošlo lze také vyložit v duchu rumunské lidové balady „Jehnička“ (*Miorița*)⁸⁹: hlavní hrdina se svou smrtí stává ženichem celého světa, respektive v tomto případě spíše města, Bukurešti, v její personifikované podobě. Ostatně podle rumunských lidových obyčejů bývají svobodný mládenec či dívka pohřbíváni ve svatebním oděvu. Po návratu do Bukurešti je inženýrův nezvratný osud zpečetěn.

⁸⁷ Kundera, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1985, s. 285.

⁸⁸ Popescu, Petru. *Spoutaný*, op. cit., s. 354.

⁸⁹ *Miorița (Jehnička)* je nejznámější rumunská lidová balada, v níž zázračná ovečka varuje ovčáka před jeho druhy, kteří ho chtějí zabít. Ovčák se svému osudu nijak nevzpírá, přijímá ho odevzdaně a smrt bere nejen jako přirozený běh světa, ale jako kosmickou svatbu.

Jak už bylo dříve řečeno, některé motivy z románu se už vyskytly v dřívějších Popescových básních – např. tělocvična gymnázia, která se v zápalu basketbalu vznese spolu s výskoky hráčů vzhůru k nebi. Především se však v jeho předchozích textech objevovalo téma smrti, ať už z hlediska čmeláka, který na ni čeká lapený mezi dvěma okenními tabulkami nebo jako krátká každodenní smrt v podobě spánku, z něhož se však po ránu probudíme. Dalšími již známými motivy jsou pobyt u moře, město, jehož topos bude rozebrán v další části, a smrt jako plynulý odchod ze země vzhůru k nebesům. Na rozdíl od předchozích děl je však *Spoutaný* mnohem komplexnější. Vzdáleně bychom v něm mohli najít ohlas románu Franze Kafky *Proces*, ať už v podobě „nesmyslného“ odsouzení k smrti zde v podobě rakoviny nebo v anonymitě hlavního hrdiny. Svým způsobem se jedná o řadového člověka, který se ničím zvláštním nevyznačuje, podobně jako Kafkův K. Ani jeden z nich nemá jméno, oba jsou jedním z mnoha koleček v soukolí společnosti a téměř se neliší od svých přátel či kolegů. Jediným rozdílem, který z nich učinil hlavní postavy v románu, je soudní proces, respektive smrtelná nemoc, což v obou případech znamená nepochopitelné odsouzení na smrt v rozpuku sil. Tato skutečnost je pro jejich osud určující, byť nevysvětlitelná a v případě K. až absurdní.

Nicméně zde veškerá podobnost končí. Poněkud zvláště zvolené téma u mladého začínajícího autora lze vysvětlit na pozadí biografických událostí – ve třinácti letech zemřel jeho bratr – dvojče. Popescu však prostřednictvím tak závažného tématu jako je smrt, jíž se zabývá skutečně zevrubně a ze všech možných stran a úhlů pohledu, zachycuje život mladých lidí, kteří si především touží užívat života a jeho možností plnými doušky, ať už se jedná o zábavu nebo materiální požitky. V širší rovině dobového kontextu můžeme smrt chápat jako omezení, nesvobodu či tíživá neviditelná pouta, jako alegorii života v diktatuře, která člověka svírala ze všech stran.

„Spoutaní“ se mohli cítit všichni obyvatelé socialistického Rumunska, ale především autor tímto způsobem dokázal vystihnout pocity generace, která v životě nepoznala nic jiného než tento režim, v němž vyrostla. Na druhou stranu i z dnešního pohledu si román uchovává svoji platnost: je sice pevně zakořeněn ve své době, nicméně jeho téma je natolik univerzální, že dokáže svým zpracováním oslovit i současné čtenáře. Střídání popisných, esejistických a dějových pasáží je rovnoměrně vyváжено, a přestože konec je vlastně předem

znám, inženýrovo hledání nenechá čtenáře lhostejným, protože hlavní hrdina se při hledání smrti obrací k životu, jemuž vlastně autor tímto románem vzdává nejvyšší hold. Konfrontace se smrtí je otázkou, s níž se dříve či později potýká ve svém životě téměř každý člověk, a *Spoutaný* poskytuje téměř vyčerpávající výčet možných pohledů na tento fenomén provázaný s osudem mladého člověka své doby, který při své iniciační cestě objeví její pravý opak, lásku a život, ve všech jeho podobách a odstínech. Nezanedbatelný význam má i umístění děje do Bukurešti, o čemž pojednává následující kapitola.

2. 5. 2. Obraz Bukurešti v románu *Spoutaný*

V posledních desetiletích dochází ke změnám v klasickém přístupu k dějinám literatury, které významně mění tradiční strukturu založenou na chronologické časové ose poskytující pouze diachronní perspektivu vývoje. Synchronní rozměr umožňuje náhled z více hledisek a v konečném důsledku získáme širší a reálnější představu o literatuře v daném období, pokud se soustředíme na kulturní procesy, území či města.⁹⁰ Města obecně fungují jako místa setkávání lidí s různým kulturním a etnickým zázemím a tyto vzájemné styky, ať už mají pozitivní nebo negativní charakter, obohacují vnímavost člověka a zároveň i jednotlivé kultury. Příkladů ze střední a východní Evropy lze uvést celou řadu, zmíníme pouze jeden za všechny: pražský literární život v 19. století až do druhé světové války, kdy zde kromě Čechů žili také Němci a židé. Pravděpodobně nejznámějším představitelem této symbiózy je Franz Kafka. Přestože Praha byla jeho rodným městem, ve svých prózách vyjádřoval silný pocit odcizení. Můžeme se pouze dohadovat, jakým směrem by se ubíralo jeho dílo, pokud by žil v čistě německém prostředí.

Kafka je zároveň autorem, s nímž se cítí spřízněni někteří rumunští exiloví spisovatelé (např. právě Petru Popescu či Norman Manea). Exil v podstatě představuje možnost osvojit si jinou kulturu. Z měst, která přitahují intelektuální a kulturní emigranty z celé Evropy, stojí na prvním místě Paříž: v meziválečném období se většinou jednalo o dobrovolné emigranty – umělce, kteří tam směřovali, aby byli co nejblíže novým uměleckým hnutím a proudům. Po druhé světové

⁹⁰ Viz přístup aplikovaný v Cornis Pope, Marcel, Neubauer, John (eds.). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. I-IV*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2004-2010.

válce se Paříž stala nejdůležitějším centrem kulturního exilu z celé střední a východní Evropy: v Paříži vycházelo *Svědectví* redigované Pavlem Tigridem, v Maisons-Laffitte u Paříže sídlila redakce nejvýznamnějšího polského exilového časopisu *Kultura*, který řídil Jerzy Giedroyc, a francouzská metropole byla bezpochyby nejdůležitějším centrem rumunského exilu, protože zde žili mj. Emil Cioran, Eugen Ionescu, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu a později zde zakotvila i řada dalších rumunských spisovatelů. Proto Libuša Vajdová navrhuje přistupovat k dějinám literárního exilu „v jediném kulturním kontextu”, kterým bude stejný časový a/nebo geografický okamžik a bude zahrnovat exilové osobnosti z různých zemí původu.⁹¹

Daniela Hodrová, která se již v minulosti věnovala poetice řady míst (hrad, hospoda, škola, kostel, vězení, továrna, chalupa, věž atd.),⁹² věnovala svazek esejů městu v literatuře a literatuře ve městě.⁹³ Na město nahlíží jako na text, který je složený z mnoha dalších „textů” – architektonických, kulturních a literárních. Všechny tyto texty vstupují do vzájemných vztahů a vytvářejí komplikovanou strukturu, respektive kontext, v jehož rámci existují jednotlivé texty domů, obyvatel, veřejných prostranství či památek. Prvky města mezi sebou komunikují, nacházejí se v intertextových vazbách. Města mohou mít různou podobu – některá spíše připomínají labyrint, jiná šachovnici nebo hnízdo, což se odráží v příslušných literárních textech. Autorka dokonce definuje společné rysy textů spojených s konkrétním městem a hovoří o pařížských, benátských či petrohradských textech. Tyto úvahy nás dovedly k otázce, zdali je možné stanovit kánon textů pro každé město, v našem případě pro Bukurešť, a najít v nich dostatek společných rysů spojených s osobitým charakterem daného města. Malým příspěvkem do podobného výzkumu je následující analýza románu *Spoutaný* z hlediska zachycení a zobrazení Bukurešti.

Ve *Spoutaném* rodina hlavního hrdiny, inženýra, pochází odnepaměti z města, z čehož mezi jinými vyplývá určité odcizení od náboženství, které by mu v jeho situaci mohlo poskytnout útěchu, ale při setkání s popem jsou jejich pohledy na svět zcela odlišné. Inženýr je příliš vzdálen od tradičního, vesnického

⁹¹ Vajdová, Libuša. „O altă fațetă a literaturii române din exil – teoria și istoria literară.” In: *Exilul literar românesc înaintea și după 1989*. Eds. Páleníková, Jana, Sitar-Tăut, Daniela. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave: 2011, s. 122-137.

⁹² Hodrová, Daniela (ed.): *Poetika míst*. Praha: H&H, 1997.

⁹³ Hodrová, Daniela: *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis: 2006.

způsobu života s jeho pravoslavnou vírou, pověrami, ročními cykly a fatalistickým přístupem k smrti v *mioritickém* smyslu. Děj románu se odehrává téměř výhradně v Bukurešti, tzn. v městském, autorovi důvěrně známém prostředí. I když jsou uvedeny konkrétní názvy ulic, náměstí či parků, lze si představit, že se nacházíme v jakémkoliv jiném městě, protože všechna (evropská) velkoměsta jsou si v základních rysech podobná: ulice plné automobilů, davy spěchajících lidí, parky, školy, kavárny, bary, knihovny, kina, bazény, starší a novější čtvrti patří k základním atributům každého města. Bukurešť v období komunismu tak připomínají především události, které se v západní Evropě neodehrávaly, ať už se jedná o již popsané pronásledování tajnými službami, byť vybájené nemocným mozkem, nebo o prvomájový průvod, jenž se stává obecnou manifestací jara a životní energie, která hlavnímu hrdinovi začíná citelně ubývat v důsledku postupující nemoci.

Román začíná scénou s větrem, který vane po bukurešťských ulicích. Vítr je dynamizující prvek, který má symbolizovat skutečnost, že město nikdy nespí, a i v noci je, navzdory mrazivé zimě, plné energie. To zdůrazňuje neustálý pohyb: „Město ponořené ve studeném spánku pomalu, nevědomě plulo s planetou prostorem a časem.”⁹⁴ Příběh, který bude následovat je svým způsobem univerzální a mohl by se odehrát kdekoliv na Zemi. Dále se v textu objevují popisy města, které vyjadřují autorovu nostalgii po jeho dávné podobě. Nicméně se směřuje i s novou výstavbou (připomeňme si název jeho básnického debutu – *Bůh mezi paneláky*) a jejím odrazem na tváři města:

„Jak krásná kdysi byla Bukurešť a jak se její krása proměnila! (...) Město zahrad a vil se potýká s městem bulvárů a činžáků. (...) Činžáky plavou nad těmi malými domy jako zaoceánské parníky mořem pokrytým džunkami.”⁹⁵

V těchto místech, kde se „přece jen budoucnost s minulostí smířila”⁹⁶ a v tomto téměř idylickém okamžiku však přichází krize – inženýr, který řídí automobil, se nemůže hýbat, ale doprava kolem něj pokračuje. Zastavení by znamenalo smrt. Inženýr jede do nemocnice na kraji města, který je už velmi podobný venkovu: „Bukurešť je město mnoha měst, moderních, anachronických,

⁹⁴ Popescu, Petru. *Spoutaný*, op. cit., s. 12.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 39 - 40.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 40.

žijících pospolu.”⁹⁷ Tam se dozví od lékaře krutou pravdu: je smrtelně nemocný a neexistuje žádná naděje. Když se stejnou cestu vrací přes periférii vesnického charakteru, zdá se mu, že krátce zahlédl znamení, bílou boží ruku se vztyčeným prstem v podobě kostela, ale není schopen odhalit jeho význam. Výjev nesymbolizuje ztrátu víry jako takové, ale neschopnost moderního člověka pochopit jemnější znamení duchovní povahy. Proto bloudí městem, což je odrazem jeho celkového bloudění v nové situaci a ztráty naděje. Bukurešť se v tuto chvíli stává labyrintem, z něhož existuje pouze jediné východisko, a sice to jediné, konečné.

Zatažené nebe, soumrak a sníh kolem navozují atmosféru, která odpovídá inženýrovi psychickému rozpoložení, přeje si zmizet a ztratit se v tom rozsáhlém městě. Bukurešť je hlavním hrdinou často vnímána z automobilu, což deformuje dojmy a vše je viděno jakoby letmo. To na jednu stranu dynamizuje vyprávění, ale na druhou stranu klouže víc po povrchu a vede k zobecnění dojmů, které vyvolává toto měnící se a pomíjivé město:

„dojem velkého, ošklivého a nevelmi čistého města, kterému ani moc nezáleží na tom, jakou má pověst, které je příliš osobité, aby mohlo být vlídné, kámen, kov a historie na téže trpělivé půdě. (...) život jde dál, život v tomhle městě, zeleném krásném, podivném a pestrém, v létě špinavém, v zimě zábnoucím, v starém a moudrém i licoměrném.”⁹⁸

Personifikace města je však hlubší, protože město prorůstá do inženýrova života, tady se narodil a odtud pochází stejně jako jeho rodiče a předkové. Vrací se do něj zpět ze všech cest, energie města se může přenášet na jeho obyvatele a působit blahodárně, ale i naopak:

„město, které ho odkojilo tou neskutečnou, životodárnou, věčnou směsí svého asfaltu a mateřského mléka (...) Město pijavice, vysává z člověka minulost, přítomnost i budoucnost, aby si ho uchovalo pro sebe. Chtěl si vyvolat okamžiky ze svého života, ale rostly mu před očima scény měst, viděl kulisy, ne to, co se v nich odehrávalo.”⁹⁹

⁹⁷ Ibidem, s. 50.

⁹⁸ Ibidem, s. 68 a 98.

⁹⁹ Ibidem, s. 99 a 103.

Bukurešť vstupuje do každé myšlenky, je všeobjímající, může být rámcem snu nebo symbolem sebevraždy. Také úmrtí, která se v románu přihodí, mají městský charakter jako např. sebevražda spáchaná skokem z paneláku nebo smrt chodce, jehož přejede automobil. Tento střet se smrtí vyvolá v hlavním hrdinovi divokou paniku. Město je místem neklidu a rozčilení, v jiných situacích se stává útočištěm. Jako místo, které se nachází v prostoru, ale zároveň je ohraničeno, představuje město svého druhu vězení, kde je inženýr snadnou kořistí pro noční můry a hrůzné přízraky, jež ho pronásledují. Tajné služby, *Securitate*, jsou jedním z nich. O personifikaci města jsme se již zmiňovali. V pasáži, kde je popsána změna, jakou město prochází během předjaří, nacházíme klíč pro vztah mezi městem a jeho obyvatelem. Bukurešť je žena; v zimě je

„jako žena, která se zmámená probudí k poledni, těžký pozdní spánek s chmurnými sny jí ještě čpí v pórech; vlasy má zcuhané, pod očima kruhy, pleť zanedbanou, pokaženou včerejším pitím; ale zmuchlaný župan na každém kroku odhalí zlatavé paty a lýtka, proniknou rázem do srdce.“¹⁰⁰

Hlavní postava je muž, který musí snášet veškeré rozmary a podoby své „milanky“. V průběhu svého života v Bukurešti zažil inženýr pouze nenaplněnou lásku, ostatní jeho vztahy měly přechodný, krátkodobý charakter. Když konečně potká ženu, která ho miluje na život a na smrt, musí s ní odjet z města k moři, kde teprve dojde jejich vztah naplnění. Do Bukurešti se vrací bez své milé, vrací se zpět, do svého bytu připraven zemřít. Závěrečná scéna románu je vyznáním lásky rodnému městu – ženě, jejímž ženichem se inženýr svou smrtí stává v duchu balady „Jehnička“:

„Má Bukurešti, jsi slavnostní orchestr andělů s hlavami smrtelných lidí, kolo šíleně roztočené prostorem a časem, svítící oko šelmy v sněhu světa, šílenství slunce zaháněného mračny, schod do nebe, propast spuštěná do lidských srdcí, krvavá květina vzešlá z této země, už jdu, vkročím do tebe, ztratím se, nevím proč a nevím jak...“¹⁰¹

Smrt znamená krok do vzduchu a pak pout' nad domy směrem k obzoru, splynutí s městem, jež by jinak nebylo možné. Z dnešního pohledu lze román

¹⁰⁰ Ibidem, s. 206.

¹⁰¹ Ibidem, s. 426.

vnímat jako iniciační cestu inženýra k sobě samému, ke své duši a srdci. Po bloudění v imaginárním labyrintu města našel konečně lásku i smíření se svou konečností. Bukurešť je nejenom zdrojem řady rozporuplných pocitů, ale z románu je patrná i hrdost na město předků: „Kdo pochopí Bukurešť, pochopí Evropu, kdo ty dvě nepochopí, k čemu je na světě?”¹⁰²

Nicméně autor *Spoutaného* opustil Rumunsko v roce 1974 a vrátil se až v roce 1991. Mezitím se Bukurešť radikálně změnila, slovy Daniely Hodrové město bylo „přepsáno”. Ceaușescu nařídil demolici starého města labyrintického typu a na jeho místě vyrostlo lineární město utopického charakteru. Jiná podoba Bukurešti vystupuje i v románu *Jak sladké je zemřít pro vlast*, dále pak v Popescových anglicky psaných memoárech *Návrat* a v poslední rumunské próze z roku 2009 *Náhradník*, ale v těchto pozdějších knihách je město spíše kulisou, nevstupuje už tak výrazně do děje jako v případě *Spoutaného*.

2. 5. 3. Recepce románu *Spoutaný* v českém, slovenském a rumunském prostředí

Spoutaný je jediný román Petra Popesca, který vyšel v češtině i ve slovenštině, navíc relativně krátce po rumunském vydání.¹⁰³ V té době však bylo spíše výjimkou než pravidlem, že došlo k překladu a publikaci románu mladého rumunského spisovatele, jehož dílo zatím neproověřil čas.¹⁰⁴ V tiráži knihy je jako překladatelka uvedena Marie Kavková, nicméně po roce 1989, kdy bylo možné uvést situaci na pravou míru,¹⁰⁵ se oficiálně uvádí údaj: „přeložila Dagmar Maxová za jazykové spolupráce Marie Kavkové“.¹⁰⁶ *Spoutaný* vyšel v roce 1974 v nakladatelství Práce bez jakékoli předmluvy či doslovu.

Odpovědným redaktorem vydání byl Bořivoj Kopic, jenž také publikoval recenzi tohoto románu v *Literárním měsíčníku*. V ní se pozastavoval nad skutečností, že pětadvacetiletý autor si zvolil tak závažné téma, jakým jsou poslední dny lidského života, které však zpracoval se „zvláštní, až mladistvou

¹⁰² Ibidem, s. 104.

¹⁰³ Kromě toho vyšly v roce 1969 ukázky z Popescových básní v časopise *Svět práce* č. 12. Viz Mareš, Gabriel. *Literatura română în spațiul ceh sub comunism*. București: ALL, 2013, s. 213.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 213.

¹⁰⁵ Díky iniciativě Obce překladatelů založené v roce 1990 vyšla publikace, která se snažila zmapovat skutečné překladatele, kteří se z politických důvodů nemohli pod své dílo podepsat: Rachůnková, Zdeňka. *Zamlčování překladatelé. Bibliografie 1948–1989*. Praha: Ivo Železný, 1992.

¹⁰⁶ Valentová, Libuše. *Překlady z rumunské literatury do češtiny*. Praha: L. Valentová, 1992.

senzibilitou, vitalitou a vznětlivostí¹⁰⁷. Ocenil, že Popescu ztvárnil toto tragické téma jako obranu a oslavu života, což z něj činí „dílo hlubokého humanismu a básnické síly“¹⁰⁸. Kriticky se recenzent stavěl pouze k přílišné rozsáhlosti dialogů a popisnosti například v pasážích, kde se hovoří o Bukurešti. V předchozí kapitole této práce jsme se tímto toposem zabývali jako nedílnou součástí románu, která dokresluje jeho celkovou atmosféru a vytváří nepřehlédnutelné pozadí.

V dobách Československa často docházelo k situaci, že z rumunské literatury vycházela v češtině a ve slovenštině stejná díla, což se stalo i v případě Popescova románu. Na Slovensku vyšel dříve, tři roky po rumunském vydání, a sice v roce 1972 pod názvem *V putách* v překladu Miloty Bagoňové (později Šidlové-Bagoňové). Jak uvádí Libuša Vajdová v práci o recepci rumunské literatury na Slovensku, slovenské vydání bylo během několika dní rozebráno: téma neodvratného psychického a fyzického sevření vnějšími silami, které přibraly v knize podobu blížící se smrti, mělo patrně ohlas proto, že odpovídalo pocítům Slováků z počínající normalizace v Československu. Jak autorka dodává, případů, kdy rumunská literatura dokázala vystihnout atmosféru ve slovenské společnosti, by se jistě našlo více. Román Petra Popesca byl rozhodně jedním z nich.¹⁰⁹

V samotném Rumunsku se *Spoutaný* dočkal po svém prvním vydání řady recenzí v nejvýznamnějších literárních periodikách a byl až na výjimky přijat kladně jako zdařilý románový debut mladého nadějného autora. Ion Negoïtescu oceňoval Popescovu mistrnou zručnost ve „splétání pramenů života a smrti“ a celkovou zakotvenost v časoprostorových realitách Bukurešti roku 1968.¹¹⁰ Většina kritiků si všímala městského prostředí, v němž se hlavní hrdina pohybuje a rytmus města souzní s jeho vitalitou a mládím. Paul Georgescu, který sympatizoval s autorem od jeho debutové básnické sbírky, zdůrazňoval zobrazení města v jeho studentské podobě, nikoliv jako periférii obydlenou lidmi z okraje společnosti.¹¹¹ Simion Damian zaznamenal ve své recenzi několik paralel mezi *Spoutaným* a románovým debutem význačného prozaika a literárního historika George

¹⁰⁷ Kopic, Bořivoj. „Román o životě“. *Literární měsíčník*, 1975, č. 8, s. 112.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 112.

¹⁰⁹ Vajdová, Libuša. *Rumunská literatura v slovenskej kultúre (1890-1990)*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 2000, s. 160.

¹¹⁰ Negoïtescu, Ion. „Un realist victorios: Petru Popescu“. *Luceafărul*, 1970, č. 4, s. 7.

¹¹¹ Pravděpodobně naráží na román Eugena Barba *Groapa* (Periferie, 1957). Georgescu, Paul. *Printre cărți*. București: Eminescu, 1973, s. 169-174.

Călinesca *Cartea nunții* (1933, Kniha o svatbě). V Popescově případě oceňoval oproštění od typicky balkánské ospalosti a snivosti, s jakou bývala Bukurešť zobrazována. Na druhou stranu vytýkal textu přílišnou popisnost a konstrukci příběhu bez gradace, překvapení a napětí.¹¹²

Adrian Marino ve velmi výstižné recenzi rozčlenil knihu na dva plány: jeden vnitřní, dramatický a plný halucinací, druhý naopak povrchní a banální, ale o to více autentický, protože zachycuje každodenní život mladé generace.¹¹³ Cornel Ungureanu však doplňoval, že se jedná o pouhý portrét, nikoliv o hlubší úvahu. Nicméně vítal čerstvý vzduch a nový upřímný tón v rumunské próze,¹¹⁴ podobně jako Cornel Regman a Alexandru Piru, kteří v románu viděli nadějný debut o radosti a životě navzdory neustále přítomnému vědomí smrti.¹¹⁵ Constantin Cubleşan kladně hodnotil moderní neotřelé pojetí starého tématu, jakým smrt bezpochyby je, a vyzdvihoval Popescův přístup k románové formě nezatížený zbytečnými experimenty a cizorodými prvky.¹¹⁶

V otázce hlavního hrdiny se kritici příliš neshodli na jeho jednoznačné charakteristice. Paul Georgescu považoval inženýra za naprosto průměrného mladého muže se samozřejmou nezbytnou chutí do života, ale bez uměleckých či filozofických ambicí, který neumí zemřít, protože vlastně neví, proč žil. Úvahy o smrti ho tak oklikou dovádějí ke smyslu a hodnotě života.¹¹⁷ Adrian Marino si všiml, že myšlenka na smrt nevede k žádné hlubší duševní proměně hlavního hrdiny a ani ho, vzhledem k jeho mládí, nezdrť natolik, že by ztratil chuť žít, naopak.¹¹⁸ Vyústění v podobě nalezení lásky má podle Cornela Ungureana mýtický charakter a pobyt u moře očistnou sílu podobně jako v bájích.¹¹⁹ Kritické hlasy Simiona Damiana a především Mircei Iorgulesca zdůrazňovaly narcismus hlavního hrdiny, jeho nevěrohodnou neodolatelnost pro jiné lidi a nadřazenost nad ostatními smrtelníky.¹²⁰ Mircea Iorgulescu, který recenzoval až druhé vydání románu publikované v roce 1971 nakladatelstvím Eminescu v edici „Milostné

¹¹² Damian, Simion. *Întrarea în castel*. București: Cartea Românească, 1970, s. 112-119.

¹¹³ Marino, Adrian. „Un roman despre viața și moarte“. *România literară*, 1970, č. 4, s. 8-9.

¹¹⁴ Ungureanu, Cornel. „Prins“. *Orizont*, 1970, č. 6, s. 79-80.

¹¹⁵ Regman, Cornel. *Selecție din selecție*. București: Eminescu, 1972, s. 354-359.

Piru, Alexandru. „Petru Popescu“. *Ramuri*, 1970, č. 4, s. 11.

¹¹⁶ Cubleşan, Constantin. „Prins“. *Tribuna*, 1970, č. 16, s. 2.

¹¹⁷ Georgescu, Paul, op. cit. s. 169-174.

¹¹⁸ Marino, Adrian, op. cit., s. 8-9.

¹¹⁹ Ungureanu, Cornel, op. cit., s. 79-80.

¹²⁰ Damian, Simion, op. cit., s. 112-119. Iorgulescu, Mircea. „Petru Popescu: Prins“. *Argeș*, 1972, č. 4, s. 8.

romány“, vytýkal hlavní postavě povrchnost a lhostejnost vůči okolí, snahu přeměnit všechno v potěšení a pojetí přípravy na smrt jako prázdnin. Inženýra označil za „lhostejného pasažéra vlastní existence“.¹²¹ Kritizoval rovněž reportážní styl románu.

Po emigraci autora následovala vynucená odmlka i ze strany literárních historiků a kritiků. Dílo Petra Popesca ze sedmdesátých let je reflektováno v několika porevolučních dějinách rumunské literatury v dobách komunismu, např. u Mariana Popy, který považuje analýzu duševních stavů hrdiny za příliš teoretickou a knižní, ale oceňuje vylíčení městského prostředí.¹²² Alex. Ștefănescu považuje energickou až agresivní vitalitu a plastičnost románu za jeho přednosti, které vynikají nejen v rámci dobové literatury poznamenané stranickou propagandou, ale snesou srovnání s jakoukoliv světovou prózou.¹²³ Vzhledem k tomu, že román vyšel po revoluci v několika reedicích¹²⁴, nachází k němu cestu další generace literárních historiků a vědců. Klužská badatelka Sanda Cordoș se v rámci projektu, který přezkoumával literární kánon poválečného románu, zaměřila právě na Petra Popesca. O *Sputaném* píše:

„Téměř čtyřicet let od vydání se někdejší úspěšný román čte jako kvalitní román, jeden z mála románů o smrti v rumunské literatuře, v němž se tak obtížné téma nachází pod prozaikovou kontrolou a v jeho moci. *Sputaný* tak není jen dojemným románem, nýbrž uměleckým dílem, které má nadčasovou platnost.“¹²⁵

¹²¹ Iorgulescu, Mircea. „Petru Popescu“. *Convorbiri literare*, 1973, č. 4, s. 4.

¹²² Popa, Marian. *Istoria literaturii române de azi pe mâine. Vol. II*. București: Semne, 2009, s. 795.

¹²³ Ștefănescu, Alex., op. cit., s. 663.

¹²⁴ V roce 1996 a 2004 v nakladatelství 100+1 Gramar v řadě „100+1 nejlepších rumunských románů“ a v roce 2009 v nakladatelství Curtea veche v řadě „Knihovnička pro všechny“.

¹²⁵ Cordoș, Sanda. „Două romane de epocă: unul mediocru, iar altul fărâ termen de valabilitate“. In: *Cărțile supraviețuitoare*. Ed. Podoabă, Virgil. Brașov: Aula, 2008, s. 159.

2. 6. Román *Jak sladké je zemřít pro vlast*

Zatímco první světová válka byla v rumunské literatuře s větším či menším odstupem reflektována díly, která jsou dnes považována za kanonická (za všechny bych uvedla např. román Camila Petresca *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* /1930, Poslední noc lásky, první noc války/), v případě druhé světové války nebylo svobodné zpracování tématu možné kvůli poválečnému vývoji. Rumunsko se snažilo zapomenout na traumatickou kapitolu svých dějin, v níž spolu s hitlerovským Německem táhlo proti Sovětskému svazu jako okupantovi Besarábie, protože přítomnost Rudé armády zastupující nového spojence byla do druhé půli padesátých let pádným důkazem o nové politické konstelaci. Období od konce války po politické uvolnění v šedesátých letech trvalo dlouhých dvacet let, během nichž došlo k celé řadě událostí a zásadních společenských změn, které se literátům jevily jako důležitější a vhodnější témata ke zpracování.

Petru Popescu, jenž se narodil na konci druhé světové války, neměl možnost tuto apokalypsu sám zažít, nicméně ji vnímal v rámci širší rodiny na osudech svých strýčků, kteří celý svůj život zasvětili armádě a službě vlasti. Ostatně jejich osobnosti jsou bezpochyby předobrazem některých románových postav. Popescu vydal svůj druhý, rovněž úspěšný román pouhý rok po předchozí próze. Na obálce se nachází fotografie samotného autora ve vojenské uniformě, což posilovalo dojem autentičnosti textu vyprávěného v první osobě jednotného čísla natolik, že mnozí čtenáři měli tendenci zaměňovat románového vypravěče s autorem. Nejen toto Popescovo dílo vystihuje do jisté míry citát, který formuloval Milan Kundera v *Nesnesitelné lehkosti bytí*:

„Postavy mého románu jsou moje vlastní možnosti, které se neuskutečnily. Proto je mám všechny stejně rád a všechny mě stejně děsí: každá z nich překročila nějakou hranici, kterou jsem já sám jen obcházel. Právě ta překročená hranice (hranice, za kterou končí moje já) mě přitahuje. Teprve za ní začíná tajemství, na které se ptá román. Román není konfesí autora, ale zkoumáním toho, co je lidský život v pasti, kterou se stal svět.“¹²⁶

Rumunský název *Dulce ca mierea e glonțul patriei* by v doslovném překladu zněl: „sladká jako med je kulka vlasti“, což samo o sobě zní ironicky,

¹²⁶ Kundera, Milan, op. cit., s. 201.

ostatně jedná se o parafrázi latinské věty „dulce et decorum est pro patria mori“. Jak z autorova textu na obálce knihy vyplývá, pocíťoval potřebu napsat román z vojenského prostředí a představit své pojetí hrdinství na pozadí lásky a smrti. V mírových dobách je výběr podobného tématu překvapivý. Z formálního hlediska je román členěn na jednotlivé kapitoly bez jakéhokoliv číslování, odsazené pouze začátkem na nové stránce.

Jeho dějištěm je opět převážně Bukurešť a okolí, román otevírá popis jedné čtvrti dřívějšího starého města. Z neutrálního vyprávění, v němž není jasné, stojí-li vypravěč mimo příběh, se náhle mimoděk vynoří posun do první osoby, ale stále není zřejmé, jestli se jedná o vypravěče stojícího mimo děj nebo promluvu postavy:

„I dnes, když zabloudím pohledem po ulici, často zahlédnu v černé škvíře dveří postavu z dávných dob a bezděčně se mi vybaví ovzduší Caragialových her. A chce se mi smát. Sobě i druhým, jejich i svému dědictví.“¹²⁷

Z tohoto úryvku je zřejmé, že nám vypravěč, ať už je či není zapojený do příběhu, poskytuje jistý interpretační náhled na sebe sama i na celý příběh jako na komicko-ironickou historii, v níž těžko budeme hledat opravdové hrdinství a s ním spojený patos: vždy bude v podtextu probleskovat výsměšný tón satiry a hry „na kdyby“. Ostatně při počátečním bloudění „tou pravou“ Bukureští se vypravěč ocitá v místě, kde kdysi bývalo divadlo. Následně se přesovává do rodného domu, na jehož stěnách visí řady příbuzných ve vojenských uniformách a vzpomíná na své dětství, kdy býval obklopen strýčky důstojníky. S rodiči chodíval do kina na válečné filmy, o nichž se mu v bezpečí postele zdálo. Když dospěl, přišla chvíle odvodu a po skončení vysoké školy nastupuje na vojnu, nikoliv však jako obyčejný branec, nýbrž je zařazen do školy pro záložní důstojníky.

Cesta do kasáren se nese v tíživém duchu, s nímž ladí i atmosféra okolní krajiny a šedivého zimního dne, kterou umocňuje personifikace některých neživých prvků zaznamenaných při pohledu z okna automobilu a dodává tak scéně větší působivost, než by měl pouhý neutrální popis:

¹²⁷ Popescu, Petru. *Jak sladké je zemřít pro vlast*. Přel. Eva Strebingerová. Rukopis překladu, s. 1.

„Černé předivo stromů po obou jejích stranách drásalo náš pohled. (...) A obrovská sněhová mračna jako by na nás číhala. (...) Myslel jsem, že zešílím, když jsem pozoroval větve stromů, jak se ohýbají a narovávají, jak se tříští a donekonečna splétají, a měl jsem pocit, že se to rozpadávají na kousky a skládají dohromady moje oči. Krajina klouzala zepředu dozadu po skle oken jako tichý pláč po hladké tváři.“¹²⁸

Po několika prvních dnech, kdy si hlavní hrdina zvykne na nový, nikterak přísný režim v kasárnách nastane neděle, návštěvní den, ale za ním nikdo nepřijíždí. Kromě neustálého sněžení je nejopakovanějším obrazem pobyt v ložnici, usínání a spánek s řadou dalších branců a hrdinovy sny spojené s vojnou, zbraněmi a válkou. Ani první ženijní cvičení v podobě odklizení sněhu nováčky příliš nenadchne, objevují se mezi nimi také první drobnější spory. Nicméně dny plynou jeden jako druhý, nijak nenarušovány ničím mimořádným kromě sněhových bouří a následných přivalů sněhu. Zpestření stereotypu představuje každá událost jako koncert populární zpěvačky, která silně zapůsobí na muže dlouhodobě zavřeného v kasárnách bez kontaktu s něžným pohlavím, nebo bolavý zub, jenž se stává nečekanou záminkou k výletu do vojenské nemocnice. Při ošetření se protagonista bezděky seznámí se zubařčinou kamarádkou, která ho o několik dnů později vyhledá v kasárnách.

Tato žena je další z řady Popescových hrdinek – silná, sebevědomá a cílevědomá osobnost. Zatímco však ve *Spoutaném* vyhledala Corina inženýra ve jménu několikaleté tajné lásky, která konečně došla naplnění, byť za tragických okolností, zde je už z úvodního setkání zřejmé, že tento vztah mladého vojína a o několik let starší ženy bude zřejmě o něco komplikovanější. Přesto je k ní pozván na návštěvu, jakmile dostane první propustku:

„A měla temné oči, které připomínaly masožravou rostlinu: byly jako dokonalá číše s lákavým jezerem nehybné tekutiny. (...) Byla to temná tekutina, která skrývala ve svých hlubinách rozkladné síly. Byla smrtonosná. Chtěl jsem se jí zeptat, proč přijela, ale neměl jsem odvalu. (...) Tykání, do kterého jsme vpluli a které nás spojovalo, bylo nepřírozené jako všechno ostatní a k smrti mě unavovalo.“¹²⁹

¹²⁸ Ibidem, s. 11.

¹²⁹ Ibidem, s. 57 a 59.

Po slavnostní přísaze a obědě, z nichž si protagonista takřka nic nepamatuje, se vydá hledat záhadnou neznámou na adrese, kam ho pozvala. Zpočátku návštěva působí idylicky, hladový voják se dobře nají, poprvé v životě ochutná pravé šampaňské a další vybrané lahůdky. Dolehne na něj únava i opojení z množství vypitého alkoholu. Pokusí se o fyzické sblížení, které se promění v boj, ve snahu navzájem se zranit a ublížit si. K oboustrannému vystřízlivění dojde až po jeho poranění, kdy se proberou z onoho neblahého šíleného stavu. Dívka jménem Laguna mu ránu plačky ováže a on musí zpět do kasáren.

Hlavní hrdina není na vojně sám, ale se svými přáteli: Gigim, Sandem a Ionem, proto vypravěč při líčení výcviku a pobytu v kasárnách často volí místo první osoby jednotného čísla první osobu čísla množného, čímž zároveň snáze zahrnuje čtenáře do širší vojenské pospolitosti, respektive do opozice, my, frekventanti důstojnické školy versus oni, velitelé. Přes veškeré vojenské povinnosti se nejedná o nepřátelské prostředí, povahově neutrální velitelé stroze vyžadují plnění povinností od všech. V tomto prostředí se nevyskytuje ani žádná šikana. Samozřejmě je otázkou, zdali by při jakémkoliv náznaku negativního obrazu armády byla kniha vůbec připuštěna do tisku, nicméně spíše je pravděpodobné, že ani sám autor neměl v úmyslu zobrazit vojenskou službu v nepříznivém světle.

Při druhém, o něco delším „opuštěáku“, který se už odehrává během jarních dešťů, vyrazí hlavní hrdina domů, ale prázdný dům ho neláká, aby se v něm déle zdržoval. Po neúspěšném pokusu o kontakt s Lagunou se nakonec vydá za svým strýcem Nicem, vojákem z povolání, jehož vojenská kariéra začala za první světové války na legendárním bojišti u městečka Mărășești. Autor při této příležitosti vkládá do úst hlavního hrdiny úvahy o vojenských osudech Rumunů jako národa:

„Jak je to prosté: rumunský voják. Jen toto málo člověku stačí, aby věděl, že byla válka, a panebože, jaká válka, a aby si uvědomil, že Rumuni se chtěli odjakživa zbavit válek a ta sviňská historie jim to neumožnila a ještě je přinutila, aby se obětovali ve válkách, které vyvolala a vyhrála Evropa, nejvíc mrtvých z celé Evropy a všichni, kdo zemřeli, zemřeli zbytečně, i když umírali hrdě, lehce nebo dokonce dobrovolně, takový už je řád světa.“¹³⁰

¹³⁰ Ibidem, s. 114.

Při návštěvě u strýce objeví knihu amerického historika o Třetí říši a o druhé světové válce, v níž však není jediná zmínka o Rumunsku přes jeho obrovské ztráty nejprve na východní frontě po boku Německa a posléze na západní frontě s Rudou armádou, což vyvolává otázky, zdali je možné podat „pravdivý“ obraz dějin. Strýc Nicu soudí, že to možné není, že všichni historici úmyslně či neúmyslně překrucují a nakonec tak nejsou nejdůležitější fakta, ale jejich výklad. Hlavní hrdina se pozastavuje nad tím, že moderní dějiny jsou rozporuplnější než celá starověká historie. Nakonec strýček, „tvůrce“ dějin a bojovník v obou válkách, dochází k závěru, že jediné pravdivé jsou jeho vzpomínky, které však nejsou dějinami.

V neděli se hlavní hrdina opět vydá za Lagunou a tentokrát má víc štěstí, ale zjevně přijíždí nevhod, protože zrovna vystupuje z auta jiného muže. Sice ho pozve dál, ale vypukne mezi nimi hádka, protože hlavní hrdina nechápe, proč ho kdysi pozvala, když se nyní chová tak odmítavě a nakonec teatrálně odejde. Jejich vztah, který vlastně ani nezačal, se tak neustále nese ve znamení boje a napětí. Pokud už se objeví nějaký náznak citů, pak spíše nenávisti než lásky. Voják žárli na jejího domnělého mrtvého manžela - parašutistu, jenž byl bezpochyby ideálním mužem. Vzhledem k Lagunině tajuplnosti však není jisté, zda mu řekla pravdu.

Armádní svět mladého hrdiny se dostane do konfrontace s filmovými umělci, kteří točí dokumentární snímek o armádě. Režisér a jeho kolegové jsou zobrazeni jako skupina nadutých nepříjemných floutků s nepochopitelnými požadavky a rozmary. Ostatně ani v Popescově předchozím románu nejsou umělci zobrazeni o nic lichotivěji, autor tak utvrzoval stereotyp umělce, který tvoří umění pro umění, jemuž nikdo kromě úzkého okruhu vyvolených nerozumí.

V nevyřčeném protikladu stojí vojáci jakožto potenciální skuteční hrdinové a obránci vlasti. A to přesto, že armáda je v podstatě paradoxní institucí: po většinu času se v mírových dobách připravuje na válku, která ji obvykle stejně zaskočí a zruší mnohá pravidla a zásady osvojené při výcviku. Hlavní hrdina téměř neopouští kasárny. Na Lagunu sice nezapomněl, ale nevyhledává ji. Poddává se vojenskému životu, který s sebou přináší spíše prázdnotu až mírnou znučenost, uvolnění od budoucnosti i minulosti a malátnou přítomnost. Pouze fyzické úsilí vložené do výcviku přináší silnější emoce a zážitky popsané téměř v expresionistickém duchu:

„V šíleném úprku na mně všechno poskakovalo, oddělovalo se ode mne a zase se vracelo, jako by se do mě vstřebávalo, srdce mi poskakovalo v prázdnu mezi žebry, oddělovalo se od ostatního těla, chvíli se téměř ničeho nedotýkalo a potom se zase vracelo na své místo. Obzor vyskakoval z mých očí, odděloval se od mého pohledu, stál chvíli sám, ale rychle se zase vracel. Země mi utíkala pod nohama, ale vzápětí se zastavovala ze strachu, abych ji nepotrestal. Oči se mi vylupovaly z důlků a kutálely se přede mnou jako kuličky, zuby a rty mi odpadávaly, pěsti se mi odlamovaly od paží, mužství se mi odtrhávalo od těla, běžely přede mnou a neviditelně mě táhly za sebou a s hrůzou jsem je shledával levicí, kterou jsem měl volnou, všechny jsem je shledal, ale neměl jsem ani čas, abych si ulehčením oddychl.“¹³¹

Přes veškeré nasazení nepřestává být zřejmé, že se nejedná o skutečný útok, že vše zůstává v rovině hry a to nezmění ani hrdinova snaha o autentický prožitek boje, jak ho zažil za války jeho strýc Nicu nebo jak ho prožil on sám patrně ve snu, který je jakýmsi vyvrcholením dosavadních vojenských zkušeností. Tato kapitola, která není s románem nijak provázána, by samostatně mohla být jednou z Popescových povídek. Se svými přáteli se ocitá v prázdném městečku, zpusťšeném válkou. Přestože jsou ozbrojeni, nacházejí se v podstatě v pasti a je pouze otázkou času, kdy je nepřátelé najdou a zastřelí. Přestože toto je skutečná válka, necítí se jako hrdinové, vědí, že jejich život brzy skončí:

„Padneme za vlast, musíme padnout za vlast, nemáme na vybranou. Jak je sladké zemřít za vlast kulkou vlasti! Zemřít kulkou, kterou v osmihodinových směnách vyrábějí ženy a přitom vtipkují, smějí se a vyprávějí si o svých milencích, zemřít kulkou vlasti, která je sladká, sladká jako med.“¹³²

Tato bezvýchodnost, spoutanost a odsouzení k jisté smrti připomíná do určité míry atmosféru Popescova předchozího románu. Tíživé okamžiky blížícího se zániku jsou však zmírněny rumem nalezeným v jedné z učeben školy, kde se brání, a následným opojením ze smrti pro vlast, do níž se však opět vkrádá stín caragialovské ironie vtipkujících žen a sladkosti kulek vlasti, před nimiž je možné utíkat, ale ubránit se před nimi nelze, protože dříve nebo později dostihnou

¹³¹ Ibidem, s. 176-177.

¹³² Ibidem, s. 239.

každého. Ani hrdinův snový prožitek nepřináší skutečnou válku, pouze do válečného obrazu zarámovaný pocit odsouzenosti a nedostatku svobody.

Při nejbližším několikadenní propustce je kamarády přesvědčen, že nesmí zůstat v kasárnách. Sám sebe překvapí, jak přirozeně se vydá za Lagunou, která ho uvítá, jako by na něho čekala. Jejich sblížení jim však nepřinese klid, na to je ona příliš komplikovaná a nevyzpytatelná a on příliš žárlivý a zmatený jejím proměnlivým chováním. Přesvědčuje se, že ji miluje, ale její reakce na jeho vyznání ho spíše uvádějí do nejistoty. Vítanou útěchou je mu tedy další návštěva u strýčka Nica, kde se zrovna sešlo několik jeho přátel, vysloužilých plukovníků a generálů. Právě oni představují nejhmatatelnější důkaz válečné minulosti země, jsou však staří, zapomenutí a ve skromných poměrech dožívají své životy tragicky poznamenané dlouhými léty na frontě a v zajetí. Když se však sejdou, nevzpomínají jen na předválečné radovánky, ale řeší i politiku, nevýhodné geografické umístění Rumunska, které po staletí bránilo Evropu před Turky a nakonec bylo v poslední válce opuštěno západními spojenci a nuceno stanout po boku Německa.

Kromě obecných úvah však přidávají i konkrétní vzpomínky ze setkání s Hitlerem, z války a zajateckých táborů, jimiž někteří z nich prošli. Na závěr se dostanou k obecné politice, jak se to vlastně celé přihodilo a čí naivita a nepochopení situace za to může. Po válce byli všichni propuštěni z armády a jako bývalé příslušníky buržoazního vojska je v novém režimu, jemuž nerozuměli, nečekal snadný život. Odchod z armády, které zasvětili celý život, pro ně představoval tragédii. Během celého jejich rozhovoru však nepadne téměř ani slovo o Rusku či Sovětském svazu, o jeho účasti či podílu na válce, hodnocení jsou pouze Němci a jejich západní protivníci, kteří nechali Rumunsko napospas – nejprve Němcům a pak - to už nemohlo být v románu vyřčeno – Sovětům.

Po této návštěvě se hlavní hrdina celý šťastný vrací k Laguně, nabývá dojmu, že je do ní zamilovaný a že by se mohli po čase oba vzájemně milovat, ale další rána přichází v podobě neznámé ženy, která přichází orodovat za svého nemocného muže zamilovaného do Laguny. Voják to celé vyslechne za dveřmi, aniž by k tomu zaujal nějaký postoj, protože si nechtěl kazit posledních několik hodin vycházky. Přes veškerou blízkost však mezi nimi leží hluboká propast:

„Byl jsem proti ní bezmocný, usmál se na ni chvějícími se rty. Byla celá moje. V očích měla lásku milenky a matky. Mezi námi byl led, odcizení a nejistota.“¹³³

Ani nedělní procházka po zoologické zahradě a jeho opětovné vyznání lásky nedokážou prolomit hradbu, která je neustále odděluje. Po návratu do kasáren na ni dokáže pozapomenout pouze pod vlivem silného zážitku, jakým je např. noční střelecké cvičení, při němž vypukne silná bouřka. V kasárnách si krátí noční hlídku četbou knihy od strýce o první světové válce, která je však pro mladíka v šedesátých letech zaprášenou a trochu směšnou historií o euforii při vzniku státu, neskutečným příběhem z jiné planety.

Na poslední cvičení útoku a obrany jsou vojáci odvezeni několik hodin daleko do neznámého terénu. Při návratu je horko, mají hlad a žízeň a jsou vyčerpaní. Pod tíhou únavy vnímá hlavní hrdina okolní hory a přírodu mnohem ostřeji, uvažuje o smrti a splnutí se zemí. Během tohoto cvičení se kamarádi ocitnou na pár hodin na propustce v městečku, kde má jeden z nich kolegyni ze studií. Vydají se ji navštívit a při té příležitosti si od místního učence vyslechnou úvahy ohledně strategie posledního dáckého krále Decebala vůči Římanům, který s nimi nejprve krátce po jejich vpádu uzavřel příměří, aby získal čas a důkladněji se připravil na další válku, při níž byl definitivně poražen. Tato taktika se podle učencova názoru mnohokrát v dějinách Rumunů opakovala. V podtextu si čtenář románu patrně může místo mocného, ale postupně se drolicího Římského impéria dosadit Sovětský svaz a dácký stát zaměnit za Rumunsko.

Po složení závěrečných důstojnických zkoušek si Laguna vyzvedne hlavního hrdinu z kasáren a vyrazí na plánovaný výlet do sedmihradského města Sighișoara. I zde se všude nacházejí stopy po válce, především v podobě vojenských hřbitovů. Zpočátku vše vypadá idylicky, ostatně když místo úst mluví těla, není příliš důvodů ke sporům. Po týdnu se však Laguna sbalí a odjede za tím druhým, který ji „potřebuje“. Jejich láska bez budoucnosti tak končí. Po návratu do Bukurešti se hlavní hrdina vydává na svatbu kamarádky, neustálá opilost ani náhodný sex mu však klid nepřináší. Náhrobky a památníky padlých vojinů jsou i v Bukurešti a proti tíze dějin se vzbouří ve chvíli, kdy dorazí za strýcem Nicem, který je už po smrti:

¹³³ Ibidem, s. 292.

„, Co když se obětoval úplně zbytečně? A proč pro nás? Nebo co je na tom, že pro nás? Čím nám pomohl? Co je na tom, že jsme mladí, kam nás vede mládí? Mládí nemá své útrapy? (...) Neměl se obětovat. Obětoval se úplně zbytečně, my jeho obět nepotřebujeme...”¹³⁴

Z formálního hlediska je román vyprávěn realisticky, podobně jako v předchozí próze se ani zde nedozvíme jméno hlavního hrdiny. Víme o něm pouze, že vystudoval historii, tedy ve své době poměrně neperspektivní obor a můžeme ho brát jako jakýsi prototyp jeho vrstevníků, vysokoškoláků, kteří po absolvování musí nastoupit na vojnu, respektive do půlroční důstojnické školy. Próza je vystavěna na protikladu vojny a civilního života, z něhož však překvapivě pozitivněji a normálněji vychází období vojenského výcviku. Velitelé jsou zobrazeni jako lidé na svých místech, přísní, ale lidští. Armáda je také ostrovem vlastenectví v jeho přirozené formě, místem, kde má život „normální“ řád na rozdíl od civilního světa.

Občasné vycházky během vojny jsou poznamenány omezeným časem a nutností intenzivně ho využít až do konce. Proto i vztah hlavního hrdiny s Lagunou je v té době tak silný. Ve chvíli, kdy po skončení výcviku spolu mohou trávit nekonečně mnoho času, jejich vztah skončí. Pravděpodobně i proto, že s odevzdáním uniformy ztrácí hlavní hrdina pro Lagunu přitažlivost. Jméno Laguna ostatně nezvolil autor náhodou, při vyslovení tohoto slova se vybaví krásná, hluboká, ale možná i nebezpečná a záludná mořská zátoka, což jsou vlastnosti, které můžeme této mladé ženě připsat. Přinejmenším z pohledu hlavního hrdiny, jiný nám autor neposkytuje. Laguna je vlastně tragickou postavou, rozpolcenou mezi dvěma věkově velmi rozdílnými muži: hlavním hrdinou a postarším nemocným pánem, s nímž se zřejmě rozešla, nebo jejich dlouholetý vztah procházel krizí, a proto se sblížila s mladým vojákem, jehož navíc sama vyhledala. Pro její definitivní volbu je klíčová scéna, v níž přihlíží na pasece souboji dvou želvích samců o jednu samici. Vyhrát může jen jeden, druhý musí zemřít. Citlivou dívkou to otřese, proto zvolí toho slabšího, který ji podle jejího názoru víc potřebuje.

¹³⁴ Ibidem, s. 505.

Život po odchodu do civilu tedy hlavnímu hrdinovi přinese pouze rozchod s Lagunou, do níž se přes veškerou její nevyzpytatelnost zamiloval. Navíc ho nečekají ani žádné zajímavé pracovní vyhlídky. Přestože pochází z Bukurešti, dostal umístěnku někam do venkovské školy, daleko od svého rodiště a přátel. Do doby než nastoupí na přidělené místo je téměř bez finančních prostředků. Poslední ranou je smrt milovaného strýce Nica, který mu trochu nahrazoval nepřítomného otce a u něhož byl vždy vítán. Nicu se svými starými přáteli z armády, generály a plukovníky, ztělesňují tragickou zkušenost rumunských vojáků, kteří strávili ve službě vlasti a ve válce svá nejlepší léta, nezaložili kvůli tomu rodiny nebo se jim rodiny rozpadly a nakonec byli postaveni mimo službu, protože sloužili už před válkou v „buržoazní“ armádě. Příběh doplňují protagonistovi přátelé, kteří si pomáhají navzájem, ale přece jen každý z nich má svůj vlastní život.

Diskuse starších generací o válce a o údělu Rumunů bojovat méně za sebe a více za cizí mocnosti, posouvají sympatie spíše směrem k minulosti, kdy se dělo něco významného – první světová válka, vnímaná přes veškeré válečné útrapy kladně, protože výsledkem bylo sjednocení a vznik Velkého Rumunska. Ale i druhá světová válka byla důležitou událostí, protože vojáci, kteří ji přežili, zažili v životě něco nezapomenutelného. V kontrastu s nimi stojí mladá generace, narozená po válce, která neví, jak naložit se svým životem.

Postavy vysloužilých vojáků diskutující o válce, Němcích, zradě Angličanů a Francouzů, vylodění Američanů, téměř vůbec neprobírají Sovětský svaz, který je tabu. Stejně jako poválečný převrat, abdikace krále a nastolení komunistického režimu. Hlavní hrdina také žádným způsobem nereflektuje stávající politickou situaci v zemi, jeho nedostatek životní perspektivy se nese pouze v osobní rovině: opustila ho dívka, zemřel mu milovaný strýc a brzy se odstěhuje ze svého rodného města od přátel kamsi do neznáma. Proto se v poslední scéně postaví svému mrtvému strýci a jeho „oběti“, protože výsledkem válčení, je pouze nevyřčená nesvoboda a bezvýhodnost pocíťovaná mladou generací.

Přes veškeré kvality, které v sobě román bezpochyby nese, soudím, že se jedná o dílo, jehož recepce je silně dobově podmíněna. Vojna zanechávala v generacích mužů, kteří ji absolvovali nezapomenutelné zážitky, ať už pozitivní či negativní, a představovala kolektivní zkušenost, jež se stávala vítaným

konverzačním tématem. V Rumunsku byla základní vojenská služba zrušena v roce 2007. Po revoluci se rovněž změnilы problémy běžných obyvatel a mladé generace obzvláště, takže je otázkou, zdali si tato próza dokáže najít nové čtenáře. Podobně jako *Spoutaný* vyšel tento román znovu po revoluci v roce 2000 (v nakladatelství 100+1 Gramar) a v nakladatelství Curtea Veche (2010).

Do češtiny dílo zdařile převedla Eva Strebingerová. Z jejího překladu pocházejí také ukázky v této práci. Než však kniha stačila vyjít, požádal Petru Popescu o politický azyl ve Velké Británii. Ze dne na den přestal ve východním bloku existovat jako spisovatel. Při zpracovávání jmenných hesel pro *Slovník spisovatelů Rumunsko* vydaný v osmdesátých letech byli jeho autoři prostřednictvím Velvyslanectví Rumunské socialistické republiky informováni o exilových osobnostech, které se v něm nesměly vyskytnout.¹³⁵ Informace o význačných exulantech, o nichž se muselo z politických důvodů mlčet, byly doplněny ve *Slovníku rumunských spisovatelů* z roku 2001.

V Rumunsku se román *Jak sladké je zemřít pro vlast* těšil po svém vydání přízni nejen čtenářů, ale kladně ho hodnotila také většina význačných literárních kritiků. Dana Dumitriu oceňovala věrný portrét mladé generace, které se Petru Popescu přes veškeré své životní zkušenosti nijak neodcizil, naopak prokázal dostatečný odstup od sebe sama, aby mohl objektivně zobrazit jak své alter ego v podobě vypravěče, tak i své vrstevníky.¹³⁶ Valeriu Cristea hodnotil jako nejpropracovanější linii strýčka Nica a jeho přátel, vysloužilých vojáků, a za nejméně zdařilou považoval milostnou zápletku. V románu kritizoval řadu neobratností v kompozici, celkově však chválil autorovy výrazové prostředky a přirovnání, v nichž se nezapře Popescova básnická minulost. Obecně autora hodnotil jako talentovaného, ale často povrchního a uspěchaného spisovatele.¹³⁷ Podobný názor sdílel i Nicolae Balotă.¹³⁸ Mircea Iorgulescu, který byl velmi kritický k Popescovu předchozímu románu, tentokrát zvolil smířlivější tón své recenze románu, v němž hlavní hrdina není vystaven uměle vykonstruované mezní situaci jako v předchozí próze, ale je konfrontován s banálními životními

¹³⁵ Mareş, Gabriel, op. cit., s. 232.

¹³⁶ Dumitriu, Dana. „Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonţul patriei.“ *Argeş*, 1971, č. 4-5, s. 10.

¹³⁷ Cristea, Valeriu. „Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonţul patriei.“ *Argeş*, 1971, č. 6, s. 5.

¹³⁸ Balotă, Nicolae. „Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonţul patriei.“ *România literară*, 1972, č. 12, s. 14.

událostmi (vojna, milostný vztah, setkání se starou generací vojáků). Drama však podle něho nemá vnitřní, ale pouze vnější charakter.¹³⁹

Podle Livia Petresca vtělil autor do díla náměty minimálně na několik románů, ne všechny plány se mu ale podařilo zrealizovat stejně zdařile. Jako řada dalších kritiků kladně hodnotil přímočarost vyprávění bez zbytečné vyumělkovanosti.¹⁴⁰ Vedle Valeria Cristey upozorňovali na lyrické prvky v románu také Hristu Căndroveanu¹⁴¹ a Ovid S. Crohmălniceanu, který Popesca bránil před výtkami, že se příliš podbízí čtenářskému vkusu, protože témata, jimiž se zaobíral ve *Spoutaném* či v románu *Jak sladké je zemřít pro vlast*, rozhodně nepatří k žánru lehké literatury a konstatoval, že řada spisovatelů bere v potaz své čtenáře, což však nikterak nemusí snižovat kvalitu jejich díla. Na Popescových románech oceňoval právě jejich jasnou ukotvenost v současnosti.¹⁴²

Ion Vlad¹⁴³ a Nicolae Ciobanu¹⁴⁴ konstatovali podobnost mezi prózou *Jak sladké je zemřít pro vlast* a tvorbou meziválečného prozaika Cezara Petresca, který byl vyhlášený svým lehkým perem, ale kvantita však v jeho případě často vznikala na úkor kvality. Popescu se podle nich rovněž příliš nepouštěl do hlubších myšlenkových střetů. Shledávali u něj také vykročení směrem k poetice Camila Petresca, který byl znalcem francouzské moderní prózy (především Prousta a Gida) a jeho díla mají promyšlenější výstavbu a strukturu než prózy výše uvedeného Cezara Petresca. Mihai Sin dokonce hovořil o podobnosti ženské hrdinky Laguny s paní T. z románu *Poslední noc lásky, první noc války* (sic!) Camila Petresca.¹⁴⁵ Sice hodnotil kladně autorovu snahu o pochopení dějin, ale soudil, že by bylo vhodnější některé příliš knižní úvahy z románu vypustit.¹⁴⁶ Je zřejmé, že v případě úvah o roli Rumunů v dějinách a zamyšlení nad druhou světovou válkou nebyly postoje recenzentů jednotné,

¹³⁹ Iorgulescu, Mircea. „Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei.“ *România literară*, 1972, č. 14, s. 9.

¹⁴⁰ Petrescu, Liviu. *Scriptori români și străini*. Cluj: Dacia, 1973, s. 138-142.

¹⁴¹ Căndroveanu, Hristu. „Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei.“ *Tomis*, 1971, č. 4, s. 4.

¹⁴² Crohmălniceanu, Ovid S. „Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei (roman).“ *Viața Românească*, 1971, č. 6, s. 64-68.

¹⁴³ Vlad, Ion. „Dulce ca mierea e glonțul patriei.“ *Tribuna*, 1971, č. 15, s. 2-3.

¹⁴⁴ Ciobanu, Nicolae. „Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei.“ *Luceafărul*, 1971, č. 11, s. 2.

¹⁴⁵ V tomto bodě se recenzent zmýlil, postava paní T. se sice vyskytuje v díle Camila Petresca, ale v románu *Patul lui Procrust* (Prokrustovo lože).

¹⁴⁶ Sin, Mihai. „Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei.“ *Vatra*, 1971, č. 2, s. 4.

někteří je oceňovali jako nejzdařilejší část knihy, jiní autorovi doporučovali, aby je vypustil a román zkrátil.

Zastáncem vyškrtnutí těchto historických pasáží byl rovněž Marian Popa, který svou recenzi vydal v roce 1971 ve druhém čísle literárního časopisu *Săptămâna* (Týden) a později se ve zkrácené verzi ocitla v jeho dějinách rumunské literatury v letech 1941-2000, kde ji však uvedl tvrzením, že *Jak sladké je zemřít pro vlast* je nejlepším románem Petra Popesca vůbec.¹⁴⁷ Alex. Ştefănescu byl ve svém porevolučním hodnocení zdrženlivější: oceňoval lyrismus mnohých pasáží, ale konstatoval, že románu chybí sjednocující myšlenka:

„Mnozí muži cítí potřebu obšírně vyprávět, co se jim na vojně přihodilo, ačkoliv se jim tam – z narativního hlediska – nepřihodilo nic. Povzbuzuje je samotná skutečnost, že mají příležitost mluvit o sobě samých. To je také duševní stav postavy-vypravěče z románu *Jak sladké je zemřít pro vlast* (...) Směs naivního nadšení a narcismu způsobila, že (autor) lehce vypráví všechno, co zažil a viděl jako voják, aniž by se ptal, jestli ho čtenáři pozorně sledují, anebo mezitím usnuli s knihou v ruce.“¹⁴⁸

Podobně Sanda Cordoş ze současného pohledu vytýká románu průměrnost, příliš pomalé tempo vyprávění, řadu přebytečných stránek a nedostatečně prokreslené postavy (zde můžeme uvést jako příklad armádní velitele či přítele hlavní postavy). Případné odvážné narážky na dobová tabuizovaná témata, které čtenáři v sedmdesátých letech oceňovali, nemají už podle klužské badatelky po těch letech význam a román tím výrazně ztratil na životnosti.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Popa, Marian. *Istoria...*, op. cit., s. 795.

¹⁴⁸ Ştefănescu, Alex., op. cit., s. 664.

¹⁴⁹ Cordoş, Sanda, op. cit., s. 158.

2. 7. Román *Bakchický konec*

Třetí román mladého prozaika byl neméně úspěšný než předchozí dva, Popescu v něm opět dokázal vystihnout jednu z tváří komunismu. V tomto případě nepsal o současnosti, ale vrátil se do roku 1951. V porovnání s předchozími, místy až příliš popisnými prózami překvapí okamžitým vtažením čtenáře do děje. Mladý společenský vyděděnec vypráví v ich-formě své dřívější zážitky se zdánlivě nechtěnou ironií vyplývající z naivity pětadvacetiletého, od dětství osiřelého mladíka, jenž si troufne požádat o ruku dceru svého nadřízeného Daniliuca. Kvůli tomu ho vyloučí pod smyšlenou záminkou ze strany a záhy je propuštěn i ze zaměstnání:

„Téměř mi bylo sebe sama líto. Občas, hlavně, když jsem měl hlad, tak jsem byl milý a poněkud bledý. Tehdy jsem chtěl padnout na kolena před dětmi, které si s pronikavým vřískáním hrály v parcích, a zeptat se jich, budoucí generace, jež nebude obětována pro budoucnost vlasti, aby mi řekly, kde jsem ve skutečnosti udělal chybu, aby mě odsoudily nebo spasily, mládež (sebe už jsem za mladého nepovažoval!) má pravdu, je nová, pokroková svým založením, je dokonalá, nemýlí se.“¹⁵⁰

Od druhé poloviny šedesátých let, kdy se vedení státu ujal Nicolae Ceaușescu, bylo možné tepat nešvary komunistického režimu předchozího období; proto mohl autor zvolit podobný, zdánlivě sebemrškačský tón a vysmívat se propagandistickým frázím. *Bakchický konec* stejně jako Popescův předchozí román vyšel v nakladatelství Cartea Românească obnoveném v roce 1970, jehož šéfredaktorem byl až do své smrti v roce 1980 Marin Preda. Zde byla publikována většina stěžejních románů této úspěšné a plodné dekády pro rumunskou prózu. Mezi nimi i *Bakchický konec*, který se vymyká z dosavadní autorovy tvorby, protože ironie a výsměch se k „autentickému“ a „upřímnému“ způsobu vyprávění příliš nehodí. Román je opět členěn do neočíslovaných kapitol a na obálce prvního vydání jsou černobíle ztvárněni lidé jako stékající inkoustové skvrny v jakémisi „danse macabre“. Název románu odkazuje k řeckému bohu Bakchovi známému patronovi vína a bujarého veselí.

Hlavní hrdina a vypravěč Gigi nakonec získá práci díky kolegovi z gymnázia jako pomocný úředník na židovském hřbitově, kde se ocitá mezi

¹⁵⁰ Popescu, Petru. *Sfârșitul bahic*. București: Cartea Românească, 1973, s. 10.

podobnými společenskými vydědenci jako je v tu chvíli on sám. Jako bývalý straník je zde najednou konfrontován s židovskou vírou. Díky tomu si uvědomuje své křesťanské kořeny a vůči svým kolegům cítí jistou historickou nadřazenost a blahosklonnost. Pokud jde o křesťanství, sice na jednu stranu uvádí, že se nestýká s „reakční částí rodiny“, tedy se strýcem popem, na druhou stranu však přiznává:

„V té době jsem si myslel, že mladý člověk jako já nemůže jít do kostela starého stovky let, v jehož zdech vzkvétala kultura, o níž jsem věděl, že jí do značné míry vděčíme za to, že dnes mluvíme rumunsky a ne jiným jazykem, že jsme nezmizeli z dějin a že v našem jménu zní ozvěna Říma.“¹⁵¹

Gigiho hereze, tedy odklon od víry ve stranu, jež ho zavrhla a vyloučila ze svého středu jako syna kulaka, jde dokonce tak daleko, že si přečte Bibli, byť k jeho definitivnímu obrácení od marxistické dialektiky ke křesťanství nedojde. Židovští omývači mrtvol svým klidem, majestátností a vědomím starobylosti svého národa nastavují zrcadlo době vyznačující se kultem mládí a novosti a neúctou vůči člověku, ať už živému nebo mrtvému. Za svou naivitou skrývá vypravěč břitké postřehy, kdy přirovnává revoluci ke koni a Daniliuca k jezdcí, jenž v cíli sklízí uznání a odměny, zatímco pro Gigiho je jako rozmarná nevěsta: jednou ho miluje, jindy ho odvrhne. Práce na hřbitově však radikálně mění jeho úhel pohledu na revoluci, protože zjišťuje, že všichni jsou si rovni pouze tváří v tvář smrti. Jeho zaměstnání a nová perspektiva způsobují, že si nedokáže najít dívku, s níž by se mohl oženit, přestože po rodině a dětech touží. On nedokáže přenést přes srdce jejich omezenost, ony jeho zaměstnání. Přesto však odmítne nabídku zprostředkování sňatku židovským dohazovačem.

Na hřbitově se však seznámí s malířkou Florențou Duhan, která je shodou okolností manželkou jeho bývalého spolužáka Florey Maria Duhana, věčného repetenta, jenž se nakonec stal malířem a nositelem státní ceny. Nad skleničkou vodky se střetávají dva světy – Gigiho současný náhled na stranu a revoluci a Florențino dogmatické zjednodušování a zaslepenost pohybující se v naučených frázích. Venku na ni čeká auto s řidičem, což hlavního hrdinu vede k poznámce o buržoazii a odtržení od mas. Přestože se mu příliš nelíbí, pozve se k ní domů a jejich sexuální sblížení se stává aktem pomsty vůči nepřátelskému a nevděčnému

¹⁵¹ Ibidem, s. 20.

světu. Gigi je bystrý pozorovatel, kriticky glosuje luxusní vilu, v níž se ocitl, respektive její novopečené nájemníky:

„... lidé, kteří v něm teď žili, kteří neměli nic společného s domem, s jeho atmosférou a minulostí, protože ho převzali hotový, když se rozhodli, že se jim hodí, ale dodnes ho nevlastnili v pravém slova smyslu, nepronikli do něj, mezi nimi a jejich domem nevzniklo žádné spojení, žádná vazba ani soužití.“¹⁵²

Ironicky hodnotí život a majetek těchto nových zbohatlíků, kteří přišli ke svému postavení a majetkům jen a pouze díky dostatečné servilnosti vůči straně a revoluci. Sám hlavní hrdina by nebyl jiný, ale nespravedlivé vyloučení z okruhu vyvolených mu poskytlo dostatečný odstup a novou perspektivu. Románek s Florentou skončí po dvou týdnech, když se vrátí její manžel ze služební cesty. Představuje však předeheru k setkání s Mariem, jenž Gigiho pozval na jejich letní sídlo s vinicí.

Rozpory mezi předválečným buržoazním světem a novopečenými uživateli usedlosti jsou zde ještě patrnější. První třídní nepřítel, jehož Gigi v životě poznal, původní majitel statku s vinicemi, plukovník Vâscu, který během druhé světové války bojoval na obou frontách, prakticky slouží uměleckému páru a jejich hostům. Působí jako vzpomínka na jiný svět a hlavnímu hrdinovi připomíná jeho přátele z židovského hřbitova. Díky Mariovi mu ponechali kousek vinice. Na druhé straně stojí svět „nových lidí“, v tomto případě soudobé umělecké elity národa, která má správný původ a přesvědčení o své vyvolenosti, ale ani za mák talentu. Usvědčuje je z toho jejich host, profesor estetiky a dějin umění Vasilidi:

„Tihle onemocněli uměním. Udělalo to z nich bestie. (...) Umění umělce kazí, protože mu dává sílu, která ho přesahuje, kterou si nezaslouží, pro niž není stvořen. Málokdo tomu odolá.“¹⁵³

Gigi opilý vínem poznává tajemství nočního života domu, což ho trochu děsí. Za skříní ve svém pokoji nečekaně nalezne revolver, který ho doprovází ráno

¹⁵² Ibidem, s. 84.

¹⁵³ Ibidem, s. 118-119.

při toulkách po okolí spolu s plukovníkovým dalekohledem. I do zdánlivě nevinných popisů přírody se autorovi podařilo umístit kritickou pasáž vůči režimu. Můžeme se pouze domýšlet, zdali se jednalo o autorovu strategii, jak uniknout bdělému cenzorovu oku, nicméně z dnešního hlediska působí jako objektivní konstatování situace. V době, kdy pravda musela být přerukována či zamlčována, mohla podobná pasáž leccos čtenáři sdělit či potvrdit jeho tajné domněnky o podstatě politického režimu, v němž žije:

„... v tom a tom století, té a té zemi, tom a tom roce se odehrála válka s miliony mrtvých, pak převrat režimu, kterému se v oněch jazycích tehdy říkalo ‚třídní boj‘ a bojovali proti sobě bratři s bratry a synové s otci. Bili se, vraždili se a umřeli!“¹⁵⁴

Zdáli pozorovaný milostný akt prosté dívky Auriky sloužící na plukovníkově dvoře a neznámého žence v něm vyvolá pocit, že sleduje skutečnou lásku, nesrovnatelnou s jeho dvoutýdenním vztahem s Florentou. Stejně tak pohled na žence se mu jeví jako mnohem zajímavější námět než socrealistická tvorba všech přítomných umělců. Cestou zpět se však přistihne, jak si hvízdá revoluční písně a uvědomí si, že vlastně naivně touží po návratu do lůna strany, protože bez ní ztratil smysl života:

„... já, lovec budoucnosti, zářné budoucnosti, které je možná už mrtvá jako vzdálená hvězda na klamném pozadí dalekohledu oka.“¹⁵⁵

Po návratu je Gigi během večere svědkem dalšího výstupu mezi zarytě dogmatickým Mariem a profesorem Vasilidim, kteří se přou o význam tradic v umění. Profesor je prototypem učence ze staré školy, jehož názory jsou ukotveny v tradičním vzdělání, přestože pro přežití v nových časech si musel osvojit správný ideologický pohled. Nicméně v této uzavřené společnosti vyjadřuje své názory poměrně svobodně. Jeho partnerem v debatách je Marius jako představitel nové nomenklatury zcela zaslepené naučenými poučkami, jejichž lživost profesor bezděky odhaluje např. v diskusi o Constantinu Brâncușovi, v němž Marius vidí pouze reakcionáře a zaprodance vykořisťovatelů

¹⁵⁴ Ibidem, s. 143.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 146.

a není s to docenit jeho umělecké hodnoty. Mariovo závěrečné zvolání „kdo není s námi, je proti nám“ vede Gigiho ke sřízavé úvaze na téma, se kterými „my“ by se měl v této společnosti identifikovat. Profesor nakonec po další ostré výměně názoru odjíždí.

Hlavní hrdina zůstane sám s plukovníkem, jenž se pustí do kritiky nových pořádků, kdy ženy jsou všechno jiné jenom ne matky a manželky. Pokračuje svými vzpomínkami na vězení, protože nejenže bojoval v obou válkách za Rumunsko, ale navíc mu syn odešel na Západ. Proto je vystaven paradoxům dějin, které si velmi dobře uvědomuje:

„Když mě zatkli, byl jsem zrovna v Brašově, odtamtud mě odvezli a vyslychal mě Sedmihraďan, kterému bylo tak pětadvacet let. Já jsem bojoval, když on se ještě ani nenarodil, abych osvobodil Sedmihradsko, aby dnes byl rumunským občanem, a on ze mě udělal nepřitele lidu!“¹⁵⁶

Plukovníkovy osudy poukazují na zvrácenost režimu, z jehož pohledu je vlastníkem půdy a kapitalistickým vykořisťovatelem, ale veškerý majetek obdržel teprve za zásluhy v bojích o rumunský stát, protože původně pocházel z chudé kněžské rodiny. Gigi, který si okamžitě vybaví heslo o církvi jako tmářské a reakcionářské instituci, si musí vzápětí přiznat, že mu církve a její představitelé nikdy nic zlého neudělali, spíše naopak. Plukovník zase nechápe, k čemu jsou státu jeho vinice, když je nikdo neobdělává a dokonce část z nich byla vymýcena. Víno je podle plukovníka hotová věda a zároveň bývalo motorem společnosti, patrně proto Marius vůbec nepije a Gigimu se po větším množství vína dělá zle.

Víno je jakýmsi symbolem předchozího světa, který se do nové doby nehodí. Gigi popíjí od rána do večera, což mění jeho způsob myšlení a vnímání světa. Neustále při sobě nosí nalezený revolver, aby mu dodával pocit převahy nad umělci, jimž se v jejich očích nemůže rovnat, což mu potvrdil i neúspěšný pokus o opětovné sblížení s Florentou. Deštivý den s sebou přinese společné posezení všech hostů a dokonce i zarytý abstinent Marius se nechá přemluvit k pijatice. Důsledkem je výměna názorů, odjezd profesora Vasilidiho a rostoucí napětí, tentokrát mezi Mariem a Florentiným milencem saského původu Brunem, které nakonec vyvrcholí rvačkou: Marius a Gigi útočí na oba milence, byť každý

¹⁵⁶ Ibidem, s. 159.

z jiného důvodu. Až příchod plukovníka zastaví bitku. Výsledkem však je Florentino přiznání, že spí nejen s Brunem, ale že měla poměr i s Gigim, jenž se začne k smrti bát Maria.

Brzy ráno se vyplíží z domu s kufrem a revolverem v ruce. Když nabude dojmu, že ho někdo pronásleduje, neváhá vystřílet všechny náboje. Zdá se, že pronásledovatele, tedy Maria, zabil. Jeho první myšlenky patří možnému soudu a obhajobě v duchu rétoriky třídního boje: Marius mu vyhrožoval nožem a zešílel v důsledku tvrdého vykořisťování v dětství. Ještě by přidal dojemný příběh o lásce k Mariově ženě a o jeho buržoazní žárlivosti, protože umělkyně jako ona musí patřit všem. Gigi se osmělí k mrtvole a ukáže se, že to je Bruno, jehož nezasáhla ani jedna kulka, zato má mezi lopatkami vražený nůž. Mladého Němce zavraždil Marius, jenž je posléze předán spravedlnosti. Gigi při cestě domů vlakem zahazuje z okna revolver a uvažuje o náhlém konci této životní epizody, kterou považuje za jedinou skutečnou ve svém vyfabulovaném životě. Zároveň však předchozí vyprávění zpochybňuje:

„Klamný konec, konec nekonec. Pomyslel jsem si, že můj život je jako ten bakchický konec, který v sobě neustále ukrývá další začátek, život všech lidí a dokonce i rozsáhlé a kruté dějiny. Jakkoliv je pád těžký, pomine. Smrt doopravdy neexistuje, je to jen názor, přestávka, dokonce někdy rozmar unavených těl a vysílených zemí, které sbírají síly.“¹⁵⁷

Gigi cestuje se ženou, vdovou se dvěma dětmi, která se vrací po třech letech z vězení. Byla odsouzena za to, že legionáři na útěku podala jablko. Tato drobná příhoda připomíná krutost a „omyly“ padesátých let. Rozporuplnost té doby dokresluje zmínka o tom, že se obyčejní členové strany chodili modlit do kostela za své povýšení ve stranické hierarchii. Poslední kapitola je jakýmsi epilogem: Gigi potkává v Bukurešti plukovníka, který se odstěhoval z vinice, a ten ho navíc upozorní na vernisáž Florentiny výstavy. Tam promlouvá profesor Vasilidi suše a vědecky o umění pro lid a dělnickou třídu. Na závěr hlavní hrdina opouští i práci na hřbitově, která rámuje celý příběh vymezený roky 1951 a Stalinovou smrtí v roce 1953, jež i v Rumunsku znamenala nakrátko uvolněnější poměry.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 211.

Stopy starořeckého boha Bakcha najdeme v románu nejenom v názvu. Připomíná ho i motiv vína a vinic plukovníka Vâsca, který jako pohrobek dřívějších dob uměl vyrobit dobré víno. Většina jeho vinic však nenávratně zanikla a i tu poslední opustil, což symbolizuje postupný konec předchozí epochy. Víno jako nápoj civilizovaného světa zároveň nemá dobrý vliv na stranické kádry. Marius pod jeho vlivem vraždil a i hlavnímu hrdinovi přineslo leda opilost a kocovinu. S oslavami boha Bakcha (Dionýsa) je ve starověku spojován i vznik dramatu. V tomto Popescově románu bychom našli inspiraci klasickou pětistupňovou výstavbou dramatu: expozici, kolizi, krizi, peripetii i katastrofu.

Jedinými postavami v díle, které nepůsobí jako parodie a nezpronevěří se samy sobě, jsou plukovník Vâscu a Gigiho spolupracovníci z židovského hřbitova. Zpočátku i profesor Vasilidi budí dojem člověka pevně ukotveného v nepopiratelném hodnotovém žebříčku, ale na závěr je demaskován jako pokrytec, který se odvažuje vyjevit své skutečné názory jen v soukromí, ale na veřejnosti vystupuje přísně akademicky jako neochvějný ideolog socialistického realismu v umění. Vedlejší postavy prostých vesničanů působí spíše jako oběti: jejich tradiční způsob života se v mnoha ohledech příliš nezměnil a pokud ano, tak pouze k horšímu.

Marius a Florența jsou příklady bezskrupulózních netaalentovaných jedinců, jejichž hvězda zazářila pouze díky revoluci a ochotě sloužit jí jakýmikoliv prostředky výměnou za materiální výhody. Oba jsou prototypy arivistů své doby, čímž Popescu navazuje na nejlepší tradice rumunského románu od *Starých a nových povýšenců* Nicolae Filimona až po *Konec století v Bukurešti* Iona Marina Sadoveana. Nicméně ani státní cena nedokáže zachránit Mariovo manželství a vzniklý milostný trojúhelník končí (pod vlivem vína) tragicky. Jak se ukáže Florența je větší prospěcháčka než její manžel; během jeho uvěznění vystavuje jeho plátna jako svoje vlastní. Mrtvý Němec Bruno je pak jakýmsi protikladem k hromadám mrtvol na židovském hřbitově, které byl Gigi zvyklý každodenně vídat. Zároveň vypravěč nechává čtenáře trochu na pochybách, jestli se nakonec jedná o tragédii, anebo o frašku.

Na rozdíl od předchozích románů, přijímaných vesměs kladně, recepce ze strany recenzentů a literárních kritiků v Rumunsku byla v tomto případě velmi protichůdná. Velmi pozitivně přijal prózu Dumitru Micu, který ji však neoznačil za román, vzhledem k jedinému existujícímu plánu ve struktuře textu. Za ústřední

bod považoval přerod protagonisty, který se po zkušenostech s vyloučením na okraj společnosti a zážitcích na hranici mezi životem a smrtí, stane skutečným člověkem. Popescu dokázal podle recenzentova názoru tuto vnitřní zkušenost přesvědčivě popsat.¹⁵⁸ Alexandru Călinescu kladně hodnotil úspornost textu a omezení vyprávění na základní fakta a klíčové okamžiky (na rozdíl od předchozích, místy až příliš popisných románů); považoval to za důkaz Popescova dozrání jako spisovatele a jeho románu vystavěnému na mnoha kontrastech prostředí a postav přiřknul hluboce lidský charakter.¹⁵⁹

Cornel Ungureanu ve své recenzi ocenil Petra Popesca nikoliv za jeho konkrétní knihy, ale obecně za směr, který v rumunské próze prosazoval. *Bakchický konec* považoval za senzační, groteskní a velmi caragialovský román.¹⁶⁰ Podobně jako Ion Vlad¹⁶¹ nebo Nicolae Manolescu¹⁶² shledával určitou podobnost s románem Marina Predy *Marele singuratic (Velký osamělec, 1972)* především v počáteční vykořeněnosti hlavního hrdiny a uchýlení se do společensky izolovaného prostředí. Nicolae Manolescu i Ion Vlad shledávali příběh nevyrovnaný s řadou slabších pasáží. Nicolae Manolescu kladně hodnotil nadějný začátek a poetické vylíčení hřbitova, ale druhou polovinu románu odehrávající se na usedlosti s vinicí považoval za příliš zjednodušující až schématickou s tendencí k moralizujícímu závěru.

Laurențiu Ulici soudil, že jeho kolegové recenzenti považovali část ze hřbitova za lepší, protože se jednalo o neobvyklé prostředí. Bránil spisovatele proti výtkám, že se dopustil přílišného zjednodušení, protože Popescu se nesnažil napsat románovou fresku nebo historický román. Problematickým však shledával hlavního hrdinu, který nemohl uspět, protože si v sobě nenesl žádnou osobní historii či tradici, na niž by mohl navázat. Gigiho svět bez minulosti představoval hlavní důvod jeho životních neúspěchů.¹⁶³ Dan Cristea nepovažoval příběh sám o sobě za nevěrohodný jako někteří další kritici a nacházel v něm určitou podobnost s prózou jednoho z nejvýznamnějších rumunských básníků minulého

¹⁵⁸ Micu, Dumitru. „Un roman al limpezirii interioare“. *Contemporanul*, 1973, č. 26, s. 3.

¹⁵⁹ Călinescu, Alexandru. „Un roman al descoperirii adevărului“. *Cronica*, 1973, č. 31, s. 13.

¹⁶⁰ Ungureanu, Cornel. „Petru Popescu: Sfârșitul bahic“. *Orizont*, 1973, č. 28, s. 28.

¹⁶¹ Vlad, Ion. „Privirea romancierului“. *Tribuna*, 1973, č. 25, s. 3.

¹⁶² Manolescu, Nicolae. „Dilema romanului“. *România literară*, 1973, č. 22, s. 9.

¹⁶³ Ulici, Laurențiu. „Identitatea personajului“. *România literară*, 1973, č. 28, s. 5.

století Tudora Argheziho (1880-1967) *Cimitirul Bună-Vestire* (1936, Hřbitov Zvěstování).¹⁶⁴

Na stránkách různých literárních časopisů však vyšly i velmi nepříznivé recenze, které měly téměř charakter kampaně proti Petru Popescovi. Omezíme se pouze na shrnutí polemiky, která proběhla převážně na stránkách časopisu *Luceafărul* a zapojili se do ní renomovaní kritici Mihai Ungheanu, Alex. Ștefănescu, Valeriu Cristea a spisovatel Sorin Titel. Valeriu Cristea vyčítal autorovi přílišnou povrchnost až vulgaritu milostných příhod, nevěrohodnost dějových zvrátů a pokles na úroveň konzumní literatury, která baží po laciném úspěchu za každou cenu.¹⁶⁵ Na Cristeovu recenzi zareagoval mj. Zaharia Sângeorzan, který soudil, že recenzent unáhleně zavrhnul celý román a zcela opomenul jeho kvality. Petra Popesca považoval za výjimečného spisovatele, který dokáže vyjít vstříc svým čtenářům.¹⁶⁶ Ke Cristeově odsudku celé prózy se přidal rovněž spisovatel Sorin Titel, jenž vyzdvihovalé hřbitovní pasáže považoval za banální a román od poloviny dále za vulgární. Hlavního hrdinu odsoudil za jeho průměrnost a za to, že nemá v hlavě nic než naučené fráze a erotické obsese. Karikaturní rysy považoval za přehnané až nevěrohodné a celý román označil za senzační kvůli závěrečné střelbě a mrtvole probodnuté nožem.¹⁶⁷

Na Cristeovo a Titelovo odmítnutí díla odpověděl Mihai Ungheanu, který jejich články označil za kampaň vedenou proti spisovateli a osočil je ze subjektivismu a z přehánění. Nicméně ani Ungheanovy argumenty se neopíraly o text a nespočívaly v dokazování jeho kvalit, ale nesly se spíše v obecnější rovině: Sorin Titel jako spisovatel, v jehož dílech se často stírá hranice mezi realitou a snem, nemohl objektivně hodnotit programového realistu, jakým Popescu v té době byl. Valeriu Cristea pak podle Ungheana přistoupil k této recenzi jako k pamfletu a rezignoval na popis struktury románu a zdůvodňování svých postojů argumenty vycházejícími z textu.¹⁶⁸

Na tento článek otiskli svou reakci oba dotčení autoři. Podle Valeria Cristey Petru Popescu realismus pouze předstíral, ve skutečnosti se však ubíral ve směru konzumní literatury, protože se opíral o sentimentalismus (hlavní hrdina

¹⁶⁴ Cristea, Dan. „Erou și perspectivă“. *Luceafărul*, 1973, č. 23, s. 7.

¹⁶⁵ Cristea, Valeriu. „Sfârșitul bahic“. *România literară*, 1973, č. 33, s. 11.

¹⁶⁶ Sângeorzan, Zaharia. „Sfârșitul bahic’ și exăgerile criticii“. *Cronica*, 1973. č. 39, s. 4.

¹⁶⁷ Titel, Sorin. „Intenție și realizare“. *Luceafărul*, 1973, č. 31, s. 7.

¹⁶⁸ Ungheanu, Mihai. „Inconstanța unghiului de vedere“. *Luceafărul*, 1973, č. 35, s. 7.

je sirotek), erotiku, prvky detektivky atd. Navíc podle kritika neodpovídalo skutečnosti Popescovo zobrazení vesnického prostředí připomínající spíše přelom století než padesátá léta. Cristea vidí hlavní problém v tom, že autor se snažil vydávat realismus za senzační román.¹⁶⁹

V obdobném duchu reagoval na výtky i Sorin Titel, který v románu nespatoval karikaturu a grotesku, ale pouze povrchní vyprávění bez špetky důvěryhodnosti, a navíc mu vadil Gigiho agresivní cynismus.¹⁷⁰ Celou debatu uzavřel Alex. Ștefănescu, který shrnul všechny ostatní recenze, kladné či záporné, a konstatoval nutnost navrhnout jiná hodnotící kritéria pro různé druhy literatury a neomezovat se přitom pouze na estetický přístup. Na každý typ textu by měly být kladeny jiné požadavky a nároky. Snažil se tedy obrousit nejostřejší hrany a usmířit rozhádané strany, které by, soudě podle jejich reakcí, nejen nebyly schopny najít společnou řeč, ale ani přistoupit ke konstruktivní polemice založené na důkladné analýze románu samotného.¹⁷¹ *Bakchický konec* byl rovněž přeložen do angličtiny a vyšel v roce 1975 ve Velké Británii.¹⁷² Jak uvádí Dinu Bălan v monografii o Petru Popescovi zahraniční tisk přijal prózu kladně jako svého druhu útok na adresu komunistického režimu a angličtí recenzenti rovněž zmiňovali vyhrcované reakce v rumunském tisku.¹⁷³

Alex. Ștefănescu věnoval Petru Popescovi a jeho románům včetně *Bakchického konce* prostor ve svých *Dějínách současné rumunské literatury* (2005). Z jeho charakteristiky je patrné, že si více cení předchozích Popescových próz než této morální satiry, v níž se podle jeho slov mnozí umělci poznali a cítili se dotčeni.¹⁷⁴ Marian Popa se o tomto románu rovněž velmi zběžně zmínil ve svých dějínách poválečné rumunské literatury, ale z jeho popisu vyplývá, že ho zaměňuje se *Spoutaným*, což je potvrzeno údajnou pasáží z *Bakchického konce*, na níž chce doložit banálnost Popescovy tvorby navazující na meziválečné modely ve stylu Cezara Petresca. Citovaný úryvek však pochází z románu

¹⁶⁹ Cristea, Valeriu. „Critica și confuzia valorilor”. *Luceafărul*, 1973, č. 36, s. 7.

¹⁷⁰ Titel, Sorin. „Când criticii devin exclusiviști”. *Luceafărul*, 1973, č. 37, s. 7.

¹⁷¹ Ștefănescu, Alex. „Critica literară și literatura de consum”. *Luceafărul*, 1973, č. 38, s. 7.

¹⁷² Popescu, Petru. *Burial of the Vine*. London: Barrie&Jenkins, 1975. O dva roky později vyšel rovněž ve švédštině pod titulem *Backanalens slut*. Stockholm: Alba, 1977.

¹⁷³ Bălan, Dinu, op. cit., s. 122-123.

¹⁷⁴ Ștefănescu, Alex. *Istoria...*, op. cit., s. 665.

Spoutaný.¹⁷⁵ Eugen Negrici rovněž zařadil Petra Popesca do své práce o rumunské literatuře za komunismu a šířeji se rozepisuje pouze o tomto románu:

„Jak se nejednou v dobové próze přihodilo, epická zápletka a sžiravé portréty dávají prozaikovi příležitost k etickým a intelektuálním úvahám. Zdá se, že to je skutečným přínosem tohoto románu, který klade do nemilosrdného světla typickou postavu zkaženého prorežimního umělce, jenž se přizpůsobuje ideologickým zásadám a nemůže volně rozvíjet svou tvorbu, čímž se mění ve zrůdnou kreaturu.“¹⁷⁶

K různým hodnocením a výkladům tohoto kdysi podvratného románu přispěl nakonec i sám autor, jenž ve svých memoárech *Návrat* z roku 1997 uvádí, že pro umělecký pár Maria a Florențu mu byli předobrazem manželé Ceaușescovi, kteří byli v té době natolik předmětem zpráv ve všech sdělovacích prostředcích, že patřili ke každodennímu životu všech obyvatel. Autor dodává, že je zvláštní, že si nikdo z kritiků této podobnosti nevšiml a nestihly ho za to žádné důsledky. Román vyšel v počtu dvaadvaceti tisíc výtisků, což bylo podle Popescových slov na Rumunsko poměrně velké množství. Sice se prodával dobře, ale kritizován byl nejen recenzenty, ale i židovskými kruhy a některými zklamanými čtenáři, kteří od autora očekávali příběhy jiného druhu.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Popa, Marian, op. cit., s. 795.

¹⁷⁶ Negrici, Eugen, op. cit., s. 252.

¹⁷⁷ Popescu, Petru. *The Return*. New York: Grove Press, 1997, s. 148 - 151.

2. 8. Poslední rumunské romány

Să crești într-un an cât alții într-o zi (1973, Za rok vyrosteš tolik, co jini za den) je román, v němž se Popescu snažil rozvíjet své silné stránky - vyprávění v první osobě o tématech, která jsou blízká jeho vrstevníkům. Hlavním hrdinou a vypravěčem je mladý kancelářský pracovník Mihai Antonescu, jehož životopis se místy prolíná s autorovým. Vzpomíná na svůj dětský zájem o auta, který sdílel s bratrem. V dospělosti po drobných peripetiích absolvuje zkoušky a získá vysněný řidičský průkaz. Další část románu je historií jednoho týdenního pobytu u moře, kde se nedá sehnat ubytování z důvodu přeplněných ubytovacích kapacit. Hlavní hrdina pak při neopatrné jízdě srazí ženu a nakonec se sblíží s dívkou, která žije v Americe a v Rumunsku je po dlouhé době na návštěvě vlasti se svým americkým manželem a jeho přáteli.

Na závěr je připojen „Doslov – program“, v němž autor vykládá názory na rumunskou prózu v podobném duchu, jak již byly prezentovány v části věnované jeho esejistice. V doslovu také předjímá možnou kritiku tohoto románu, a sice že může být obviněn z banálnosti, nicméně autor se brání svou snahou o přirozený jazyk, který považuje za zajímavější (a to i z estetického hlediska) než umělý jazyk intelektuálů. Rovněž očekává, že jednoduchost textu překvapí čtenáře zvyklé nacházet v nudných pasážích důkazy o hloubce myšlenek.

Přestože se Popescu snaží předem odrážet kritické reakce, nemůže to nijak změnit skutečnost, že tento román je spíše prvoplánovým vyprávěním o každodennosti, které má příliš dlouhou expozici. Próza nudí právě svým přehnaným trváním na co nejužším vztahu se skutečností, jež ze své podstaty bývá banální, a připomíná tak spíše deník bez promyšlenější kompozice. Mladíkovy vzpomínky a pocity nedokáží situaci nijak drammatizovat a první „konflikt“ v podobě automobilové nehody přichází až ke konci románu, kdy ani policejní vyšetřování ani milostné dobrodružství, za nímž hrdina původně k moři vyrazil, nedokáží změnit dojem z předchozího vyprávění. Román z dnešního pohledu nabízí pouze zajímavý popis letní sezóny na rumunském pobřeží bez příkras (nedostatečné ubytovací kapacity, upřednostňování cizinců atd.) a zůstává tak spíše dokumentem než živým literárním dílem schopným oslovit nové generace čtenářů.

Ještě před knižním vydáním byly publikovány úryvky z této prózy na stránkách literárních časopisů *Tomis* a *Cronica*, z nichž vyplývá, že pracovní

název románu byl původně *Sub temelii* (Pod základy). Konečný název je satirickou parafrází přání z rumunské lidové pohádky, které by logicky znělo opačně (tedy „ať vyrosteš za den tolik, co jiní za rok“).¹⁷⁸ O očekávaném úspěchu svědčí i náklad téměř dvaceti osmi tisíc výtisků. Dobová literární kritika většinou tuto prózu pominula. Několik málo recenzí v tisku bylo spíše rozpačitých, jejich autoři ocenili některé pasáže, ale celkové hodnocení díla není nijak jednoznačně vyjádřeno.¹⁷⁹ Mircea Iorgulescu vyčítá Popescovi příliš velký rozpor mezi jeho ambicemi a skutečností,¹⁸⁰ podobně jako Liviu Petrescu, který po výčtu zdařilých pasáží označil román jako celek za nepovedený kvůli autorově povrchnosti.¹⁸¹

Popescovu literární kariéru v Rumunsku uzavřel v roce 1974 historický román *Copiii Domnului* (Boží děti) psaný jako pocta Gala Galactionovi, jemuž Popescu již na počátku své literární dráhy věnoval jednu povídku. Z obdivu k tomuto spisovateli se vyznává i v úvodu, kde přiznává, že próza tohoto charakteru není nijak epicky původní, protože jejím tématem je hřích, ať už vznešený jako touha po kráse nebo naopak nízký jako chamtivost či duševní omezenost. Za důležité však považuje napětí, syrovost a osobní čtenářský prožitek. Na závěr vysvětluje, že i bytostně městský spisovatel jako on se může pokusit o návrat ke kořenům:

„V tomto předem daném strohém prostředí jsem hledal národního ducha, historickou autentičnost a překonání autorovy osobnosti ve prospěch mýtu. (...) Zbojnická a mnišská pověst je ‚drsná‘ ze své podstaty. Odmítá jakékoliv pozlátka a je krátká jako osud, stejně jako je krátký a prostý život v přírodě. Svou přitažlivostí je skvělým ‚westernem‘ Dunajské nížiny, hořkým a skeptickým, ale přesto plným idealismu a něžnosti.“¹⁸²

Čtenáře románu *Za rok vyrosteš tolik, co jiní za den* tento obrat až tolik nepřekvapil, protože v doslovu k tomuto dílu Popescu uvedl, že ukončil „cyklus vyznání“ a nyní bude psát jinak. *Boží děti* vydané v nákladu sta tisíc výtisků byly sice vykročení jiným směrem, ale vzhledem k omezením daným zvoleným

¹⁷⁸ Bălan, Dinu, op. cit., s. 144-145.

¹⁷⁹ Viz Ungheanu, Mihai. „Să crești într-un an cât alții într-o zi...?; ‚Copiii Domnului‘”. *Luceafărul*, 1974, č. 25, s. 2. Nebo Piru, Alexandru. „Unghiul adevărului”. *Luceafărul*, 1974, č. 39, s. 3.

¹⁸⁰ Iorgulescu, Mircea. „Să crești într-un an cât alții într-o zi”. *Luceafărul*, 1973, č. 48, s. 5.

¹⁸¹ Petrescu, Liviu. „Petru Popescu la răscruce”. *Tribuna*, 1974, č. 1, s. 4.

¹⁸² Popescu, Petru. *Copiii Domnului*. București: Editura Eminescu, 1974, s. 11-12.

žánrem pověsti by pravděpodobně autor tento směr dále nerozvíjel, ani kdyby zůstal v Rumunsku.

Počátek vyprávění ve třetí osobě se odehrává v klášteře chráněném před světem okolní bažinou. Trápí se v něm stará matka Efimia, která nemůže zemřít kvůli smrtelnému hříchu. Od něho jí má odpomocť zpověď biskupovi Nifonovi. Z tohoto úvodního rámce se pak odvíjí její vyprávění. Efimia je bývalou manželkou popa Anichita, jenž se na stará kolena zamiluje do čerstvě vdané dívky Marie. Zároveň vyjde najevo, že pop je hlavou loupežnické bandy zaměřené na přepadání osamělých ovčáků a krádeže jejich stád. V té chvíli se vyprávění dramatizuje a události přicházejí v rychlém sledu za sebou. Na závěr popa dostihne spravedlnost, je ovčáky nabodnut na kůl a odsouzen k pomalému umírání. Příběh tím končí a nevrací se už k původnímu rámci klášterní zpovědi. Vyprávění není narušováno žádnými odbočkami či hlubšími úvahami, čímž se přibližuje k lidovému vyprávění.

Podobně jako u předchozího románu i v tomto případě byl ohlas v tisku minimální, nicméně to nijak neovlivnilo vyprodání celého nákladu. Mihai Ungheanu autorovi vytýkal přílišné líčení tělesnosti a fyziologických procesů,¹⁸³ podobně jako Alexandru Călinescu, který soudil, že ve filmové podobě by toto dílo neuspělo u útlocitnějších diváků. Zároveň román považoval spíše za stylistické cvičení, avšak vyprávěné s opravdovým potěšením.¹⁸⁴ Sám Popescu se v současnosti o tomto díle zmiňuje v souvislosti se svou historickou prózou *Dívka Marie*, která vyšla v rumunském překladu v roce 2009.

¹⁸³ Ungheanu, Mihai. „Să crești...“. Op. cit., s. 2.

¹⁸⁴ Călinescu, Alexandru. „Lecturi“. *Convorbiri literare*, 1974, č. 8, s. 15.

3. VYBRANÉ OTÁZKY RUMUNSKÉ EXILOVÉ LITERATURY

3. 1. Pojem „exil“

Na úvod této kapitoly ocitujeme vymezení pojmu „exil“ od Evy Behring, které vystihuje zkoumaný případ rumunského kulturního exilu po druhé světové válce: „Pojmy emigrace, exil a diaspora jsou užívány ve stejném významu ve východní a jihovýchodní Evropě, jakož i v rumunské odborné literatuře, nicméně výraz ‚exil‘ se zdá být nejčastěji používán v souvislosti s charakteristikou a hodnotami emigrace v letech 1945 - 1989. K těmto specifikům patří motivace poválečné emigrace, životní podmínky a podmínky pro uměleckou tvorbu v cizině a zvláštnosti literatury vzniklé po roce 1944 mimo vlast.“¹⁸⁵

Pojem „exil“ je tedy vyhrazen především emigraci po druhé světové válce, vzhledem k ojedinělosti a specifčnosti této historické situace. Do exilu se uchýlovali lidé z kulturněpolitických důvodů, ti, kterým ve vlasti hrozilo politické pronásledování, uvěznění, cenzura či zákaz publikování. Z domácího prostředí byli většinou vyloučeni nedobrovolně, mnozí z nich toužili po návratu a s tím souvisela i míra jejich integrace do nového prostředí.

Důvody pro odchod do exilu byly vždy politické, na rozdíl od emigrace, která může být podmíněna sociálními a ekonomickými příčinami. Odchod do exilu byl nedobrovolný; ti, kdo museli opustit vlast, měli často v úmyslu se vrátit, a pokud to bylo možné, snažili se zachovat kontakt s vlastní kulturou a jazykem. Po změně režimu se přesto téměř nikdo do Rumunska definitivně nevrátil. Čelná představitelka rumunského kulturního exilu, rozhlasová novinářka Monica Lovinescu charakterizovala exulanta jako člověka, „který se nemůže vrátit, protože v zemi, z níž prchl, by byla ohrožena jeho svoboda.“¹⁸⁶ Pro lidi, kteří zůstali v zahraničí i za nových podmínek po roce 1989, navrhuje termín „diaspora“.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Behring, Eva. *Scrîitori români din exil 1945 - 1989*. București: Editura Fundației Culturale Române, 2001, s. 11.

¹⁸⁶ Monica Lovinescu. „O paranteză cât o existență“. *Secolul 20*, 1997, č. 10-11-12/, 1998, č. 1-2-3/, s. 176.

¹⁸⁷ Rusista Tomáš Glanc uvádí jiné terminologické rozlišení mezi exilem a diasporou: „exil je individuální, diaspora vyjadřuje zkušenost celého společenství v cizorodých podmínkách.“ Glanc, Tomáš: „Sesuvy diaspor“. *A2*, 2012, č. 10, s. 7.

Co se týče Rumunska, za první exulanty bychom mohli považovat moldavské kronikáře ze 17. a 18. století Grigore Urecheho, Mirona Costina a Iona Neculceho; každý z nich se musel v průběhu svého života uchýlit na čas do zahraničí, protože byli tak či onak zapojeni do bouřlivého politického života v Moldavském knížectví. Podobně po nezdařené revoluci v roce 1848 museli rumunské země opustit poražení revolucionáři z řad osmačtyřicátníků, kteří pobyt v zahraničí (většinou v Paříži) využili pro vzbuzení zájmu o Rumunsko a jeho problémy. Emigraci meziválečných představitelů rumunské umělecké avantgardy nelze zcela považovat za odchod do exilu, protože z Rumunska odjížděli většinou dobrovolně, aby se dostali do centra avantgardních experimentů (jež v té době představovala Francie) a v novém prostředí rychle zdomácněli.

Exil jako fenomén však lze uchopit i jinak než pomocí definic. Literární kritik Laurențiu Ulici jej charakterizuje jako: „útěk, utíkání, trest, možnost, dobrodružství, osud, záchranu, terapii, pomstu, vzpouru, znovunalezení, politické, ekonomické, osobní a psychologické důvody, stesk po odchodu, nudu, náhodu, strach, odvahu, řešení a chybějící řešení.“¹⁸⁸ Jiný úhel pohledu na tuto existenciální situaci představuje Cornel Ungureanu, který obrazně řečeno vnímá exil jako smrt a znovuzrození zároveň,¹⁸⁹ což je definice, která velmi přiléhavě charakterizuje situaci exilových spisovatelů.

¹⁸⁸ Ulici, Laurențiu. „Avatarii lui Ovidiu”, op. cit., s. 14-16.

¹⁸⁹ Ungureanu, Cornel. *La vest de eden*. Timișoara: Editura Amarcord, 1995, s. 8.

3. 2. Periodizace a lokalizace exilu

Jak již bylo řečeno výše, exil sensu stricto je pro účely této práce ohraničen lety 1945 – 1989. Během této doby lze hovořit o třech emigračních vlnách Rumunů: ve čtyřicátých a padesátých letech, další v šedesátých a sedmdesátých letech a poslední v osmdesátých letech minulého století. V průběhu druhé světové války a po ní opouštěli Rumunsko sympatizanti legionářů, monarchisté, diplomaté a spisovatelé blízcí režimu generála Antonesca. Mezi nejvýznamnější osobnosti, které v tomto období odjely a nakonec se usadily na americkém kontinentu, patřil Mircea Eliade (kulturní přidělenec v Londýně a Lisabonu), Aron Cotruș a Ștefan Băciu (tiskový atašé ve Švýcarsku). Rok 1956 znamenal pro tyto exulanty konec nadějí na návrat do vlasti. Centrem této nejstarší vlny se stal Madrid, kde se soustředili konzervativní přívrženci rumunského válečného vůdce, kteří vyznávali křesťanské hodnoty a k západnímu individualismu a liberalismu přistupovali velmi kriticky. Vedle již zmíněného Španělska byla nejčastějším cílem exulantů Francie, kde žilo kolem šedesáti spisovatelů, a dále Spojené státy (pětatřicet autorů).¹⁹⁰

V šedesátých letech emigrovali někteří propuštění političtí vězni; toto období se však neslo v duchu liberalizace a demokratizace, vycházely překlady a domácí díla, která by v předchozích letech nemohla být publikována. Zvrat nastal po Ceaușescově návštěvě Číny, konkrétně po vyhlášení jeho „tezí“ v červenci 1971, jež prakticky znamenaly „malou kulturní revoluci“ - požadavek větší poslušnosti a angažovanosti autorů, a v některých konkrétních případech vydírání rumunskými tajnými službami. Proto se do exilu do Spojených států uchýlily osobnosti jako např. Petru Popescu, Matei Călinescu, Ioan Petru Culianu, Vlad Georgescu a Virgil Nemoianu, tehdy mladí a nadějní spisovatelé a vědci. Třetí vlna emigrantů opustila Rumunsko v osmdesátých letech, především kvůli zesílení komunistické propagandy, nejistotě publikačních možností a všeobecné ekonomické krizi. V tomto období opustili Rumunsko Norman Manea, Dorin Tudoran, Mihai Botez, Nina Cassian, Mircea Iorgulescu a Vladimir Tismăneanu, z nichž někteří byli už v té době ve středním i starším věku.

Literární kritik Laurențiu Ulici, který se věnoval této problematice v devadesátých letech, odhadoval, že během stalinského období padesátých let

¹⁹⁰ Ulici, Laurențiu, op. cit. s., 14-16.

odešlo z Rumunska kolem padesáti autorů a dalších dvě stě pak v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let. V relativních číslech to znamenalo víc než dvanáct procent všech spisovatelů, tedy nejvíce z celého východního bloku. V generaci debutující během sedmdesátých let se jednalo téměř o čtyřicet procent autorů.¹⁹¹ Porevoluční návrat exulantů do domácího prostředí a recepce jejich děl nebyla vždy bezvýhradně pozitivní a obecně panovala určitá nedůvěra k lidem, kteří odešli a „netrpěli“ s ostatními.

Po diskusi, nakolik je exilová literatura součástí rumunské literatury, se situace ustálila na přelomu tisíciletí – od té doby je této problematice věnována pozornost, jakou si zaslouží. Vedle dílčích studií vznikly k této problematice také souhrnné práce slovníkového typu, např. *Enciclopedia exilului literar românesc* (2003, Encyklopedie rumunského literárního exilu) Florina Manolesca, která se už dočkala dvou vydání a řada dalších prací.

Touto problematikou se zabývají rovněž čeští a slovenští rumunisté: v roce 2007 proběhlo v Praze sympozium věnované osobnosti a dílu Mircei Eliada a v roce 2009 se Bratislavě konalo kolokvium nazvané „Rumunský literární exil před rokem 1989 a po něm“. Z obou vědeckých setkání byly vydány sborníky přednesených příspěvků. V roce 2013 Olga Chojnacka obhájila doktorskou disertační práci o vybraných rumunských spisovatelích ve francouzském exilu. Autorka této práce zpracovala v roce 2004 diplomovou práci na téma rumunského literárního exilu v USA. Je tedy možné konstatovat, že literatura psaná mimo rumunské území v období od konce druhé světové války do roku 1989 se stala běžným předmětem literárního bádání domácích i zahraničních vědců a studentů a přestala vzbuzovat jakékoliv výraznější emoce či rozpory, pokud jde o její začlenění do národní literatury.

¹⁹¹ Ibidem, s. 14-16.

3. 3. Kulturní identita a jazyk v exilu

Pojem „identita“ má různé definice; pro účely této práce budeme identitu chápat jako flexibilní podstatu, která se proměňuje v závislosti na okolní společnosti a kultuře. Podle této teorie představuje jazyk hranice našeho poznání: bez něho bychom nemohli hovořit ani o identitě, ani o osobnosti. Jazyk svět nepopisuje, nýbrž ho vytváří.¹⁹² Toto tvrzení platí ve zvýšené míře pro spisovatele, který používá jazyk jako pracovní nástroj pro svoji tvorbu. Exil tak pro něj může znamenat vážnou krizi identity. Německá badatelka Eva Behring klasifikuje míru adaptace a integrace rumunských exulantů do tří kategorií:

„1) Nedůvěra v možnost integrovat se do kultury a tradic hostitelské země, zachovávání rumunštiny jako jazyka, v němž daný autor píše, orientace na vztahy s Rumunskem a tamějšími čtenáři. Z dnešního pohledu k tomuto typu patří prozaik Paul Goma, básník Ion Caraion nebo literární historik Ion Negoitescu.

2) Přijetí dvojí kulturní identity, ovládnutí a používání mateřského jazyka zároveň s jazykem nové vlasti. Orientace na rumunské čtenáře ve stejné míře jako na příjemce v nové zemi. Do této kategorie patří, bez ohledu na generační příslušnost, velká většina rumunských literárních tvůrců v zahraničí, počínaje první a konče poslední exilovou vlnou. Seznam by zde začínal od Mircei Eliada, pokračoval by Georgem Uscătescem, Virgilem Ieruncou nebo bratry Ciorănescovými. Z pozdějších emigrantů mladší generace do této kategorie patří Norman Manea, Virgil Tănase, Dumitru Țepeneag a Dorin Tudoran.

3) Odpoutání se od původní identity, asimilace do nového prostředí spolu s důsledným užíváním jazyka nové vlasti a orientací na místní čtenáře. Proslulým příkladem tohoto málo frekventovaného typu je Emil Cioran, který došel až k úplné negaci své rumunské identity. Petra Popesca, který patří ke generaci „synů“, lze také zařadit do této kategorie, i když jeho naprosto neproblematická integrace do severoamerického světa nebyla doprovázena tak kategorickým a výslovným zavržením kulturních kořenů jako u Ciorana.¹⁹³

Tato typologie představuje určité zjednodušení a realita může být složitější, jak budeme demonstrovat na příkladu vztahu tří autorů (Petra Popesca, Normana Maney a Dumitru Țepeneaga) k rumunštině po jejich odchodu do exilu.

¹⁹² Barker, Christopher, Galasiński, Dariusz. *Cultural studies and discourse analysis: a dialogue on language and identity*. London, Thousand Oaks: SAGE, 2001, s. 28-29.

¹⁹³ Behring, Eva, op. cit., s. 74.

Ostatně, jak napsal slavný exulant Emil Cioran: „Nebydlíme v zemi, bydlíme v jazyce. Ten znamená vlast a nic jiného.“¹⁹⁴

Petru Popescu, který v Rumunsku sklízel velké úspěchy, velmi zvažoval definitivní odchod do zahraničí, přestože mu studium anglistiky bezpochyby poskytlo solidní základ pro používání tohoto jazyka ve své tvorbě. V pamětech na toto téma poznamenal: „Angličtina byla mostem mezi světy, ale já jsem se necítil vyvolený k tomu, abych ho přešel.“¹⁹⁵ Ve světové literatuře se to ostatně povedlo pouze nemnohým: Josephu Conradovi, Vladimíru Nabokovovi a Ayn Randové. V rozhovoru z devadesátých let však uvádí, že „potřeba svobody byla silnější“ než strach, že přestane existovat jako spisovatel. Uvádí, že byl přesvědčen, že jako svobodný bude psát lépe, a nikoliv naopak, a dodává, že mezi ním a jeho novým jazykem „proběhlo jakési vnitřní splnutí“.¹⁹⁶ Popescu se však překvapivě v roce 2009 vrátil k rumunštině jako jazyku tvorby ve svém románu *Supleantul* (Náhradník), který vyšel pouze v Rumunsku. V úvodu píše, jak obtížná byla ztráta jazyka, v němž psal, čtenářů, jimž byl věrný a generace, jejíž portrét ztvárnil ve svých živelných románech z let 1968-1973.¹⁹⁷ *Náhradník* je věnován uvedené čtenářské generaci, protože je psán rumunsky a v angličtině zatím nevyšel. V Popescově případě tedy nelze hovořit o naprostém zřeknutí se své původní identity jako např. u filozofa Emila Ciorana.

V USA žije rovněž Norman Manea (*1936), který tam emigroval v roce 1986, když mu bylo padesát let. Tento Rumun židovského původu zažil v dětství holokaust a většinu svého dospělého života strávil v komunistickém režimu. Z Rumunska mohl několikrát odejít do Izraele, ale držel ho tam „jazyk a chiméry, které mu poskytoval“.¹⁹⁸ Tyto zkušenosti spolu se životní změnou, kterou mu přinesl odchod do exilu, se staly hlavními tématy jeho próz a esejů. Někteří autoři mohou exil vnímat jako vysvobození z okovů vlasti a rodného jazyka,¹⁹⁹ to však není případ Normana Maney, který věřil, že odchod z Rumunska bude pro něj

¹⁹⁴ Cioran, Emil. *Mărturisiri și anateme*. București: Humanitas, 1994, s. 23.

¹⁹⁵ Popescu, Petru. *Întoarcerea*. București: Nemira, 2001, s. 41.

¹⁹⁶ Giorgioni, Remus Valeriu, Buiciuc, Constantin. „Petru Popescu: sunt multe momente când tresare în mine România și nu încerc să o reprim, interview cu Petru Popescu“. *România literară*, 1997, č. 36-37, s. 12-13.

¹⁹⁷ Popescu, Petru. *Supleantul*. București: Curtea Veche, 2009, s. 7.

¹⁹⁸ Manea, Norman. *Chuligánův návrat*. Přel. Jiří Našinec. Praha: Havran, 2006, s. 172.

¹⁹⁹ Viz Dufková, Vlasta. „Dvojjazyčnost jako různorození“ nebo Heczková, Libuše. „Exil jazyka a jazyk v exilu“. In: *Literatura na hranici jazyků a kultur*. Eds. Svatoň, Vladimír, Housková, Anna. Praha: Univerzita Karlova, 2009, s. 161-170 a 229-238.

znamenat „vyhoření až do nitra bytí, jazyka, nejhlubší hlubiny tvořivosti.“²⁰⁰ Za první exil považuje vyhoštění do Podněstří během druhé světové války, kdy se k němu rumunská vlast zachovala macešsky. Od té doby vědomě či nevědomě hledal a nalézal nový domov v jazyce. Vybral si jako vlast rumunštinu, kterou si může vzít kamkoliv s sebou jako „šnečí domeček“²⁰¹, z něhož nemůže být nikdy vyhnán, přestože jeho vztah k rumunštině je traumatický a bolestně cítí její absenci v každodenním životě. Manea po letech připouští, že exil není „jen prokletí, ale i privilegium“.²⁰² Jeho identita tak zůstává uchována v jazyku bez ohledu na to, kde skutečně žije.

Posledním příkladem je Dumitru Țepeneag (*1937), jeden ze zakladatelů oneiristického literárního směru. V Rumunsku publikoval v šedesátých letech dvě sbírky povídek v duchu estetiky „vědomého snění“. Během stipendijního pobytu ve Francii se pro jeden pařížský deník kriticky vyjádřil o Ceaușescově režimu a za to byl prezidentským dekretem zbaven občanství. Țepeneag uměl už od dětství francouzsky a německy, takže k tvorbě ve francouzštině přešel čistě z praktických důvodů: protože to po něm chtěl jeho nakladatel, aby se ušetřilo za překlady. Za důležitější než změnu jazyka považoval skutečnost, že nebyl nucen změnit svoji poetiku a neztratil tvůrčí svobodu, protože v té době většina západoevropských nakladatelství vyhledávala především literaturu, která demaskovala režimy za „železnou oponou“. Po jejím pádu se vrátil k psaní v rumunštině, protože chce být rumunským spisovatelem a o tuto možnost před lety přišel proti své vůli.²⁰³ Dva své romány převedl z francouzštiny do rumunštiny, aby zůstal jejich absolutním tvůrcem (*Roman de gare*, 1985 – *Roman de citit în tren*, 1993 /Román do vlaku/ a *Pigeon vole*, 1988 – *Porumbelul zboară*, 1997 /Leť holube/).

Dumitru Țepeneag si jako bilingvní spisovatel může dovolit i literární experimenty jako je např. jeho dvojjazyčný román *Le mot sablier. Cuvântul nisiparniță* (1994, Slovo přesýpací hodiny). V jednom rozhovoru komentuje osudy této knihy: „Měl jsem ambici vydat ji tak, jak byla napsaná – dvojjazyčně v

²⁰⁰ Manea, Norman. *Despre clovni: dictatorul și artistul*. Cluj: Apostrof, 1997, s. 195.

²⁰¹ Šnečí domeček (casa melcului) je název jedné kapitoly Maneova románu *Chuligánův návrat*, pod tímto titulem také vyšla kniha rozhovorů s ním.

²⁰² *Ibidem*, s. 195.

²⁰³ Valentová, Libuše. „Chtěl jsem se pomstít“. Rozhovor s Dumitrem Țepeneagem. *A2*, 2009, č. 16. [online]. [cit. 2010-10-04]. Dostupné z : <<http://www.advojka.cz/archiv/2009/16/chtel-jsem-se-pomstit>>.

rumunštině a francouzštině. Ve Francii jsem byl nucen publikovat ji pouze ve francouzštině, tzn., že jsem přeložil do francouzštiny pasáže psané rumunsky. Pokud by kniha byla napsána francouzsko-anglicky, jsem přesvědčen, že bych ji nejen mohl vydat dvojjazyčně, ale byla by studována na univerzitách. Nestačí, že člověk má avantgardní nápady, jak zaplnit díru na literárním trhu, ale navíc je musí vyjádřit v běžných jazycích. Myslím, že někdo už psal o ‚nevýhodě narození v Rumunsku’...‘²⁰⁴

Všem třem výše uvedeným autorům se podařilo pokračovat v psaní a vydávání próz i v exilu a oslovit zahraniční čtenáře, protože k rumunským jim byl přístup na dlouhá léta zapovězen. V devadesátých letech se do Rumunska vrátili přímo nebo prostřednictvím překladů a ani Petru Popescu, zdánlivě naprosto adaptován v Novém světě, nedolal pokušení znovu najít cestu ke svým dávným rumunským čtenářům novým románem. Norman Manea si rumunštinu zvolil za svůj domov a vlast a tento jazyk se mu stal zároveň útočištěm a důležitou součástí jeho osobnosti. Pro Dumitra Țepeneaga znamenal nedobrovolný exil kulturní obohacení, v Rumunsku by se pravděpodobně nestal francouzsky píšícím spisovatelem. Zajímavé však je, že na rozdíl od jiných autorů-exulantů, kteří se prosadili svou tvorbou ve světových jazycích (např. Milan Kundera), Țepeneag se vrátil ke svému východoevropskému jazyku a původu, přestože ani on ani žádný jiný autor se do Rumunska nastálo nepřestěhoval.

V oblasti poetiky bychom obtížně hledali styčné body mezi jednotlivými autory, nicméně v případě témat a motivů se dá vypořádat určitý vliv pobytu v exilu. Jak uvádí Jiří Našinec ve své studii, jedná se o: „úvahy nad osobním údělem, exil a exilový autor versus diktatura a diktátor, téma rodného kraje coby určité formující stylové matrice, motivy dětství, události a mýty národních dějin.“²⁰⁵ Především zkušenost s životem mimo vlast a svoboda vyjádření přinášejí do rumunské literatury nové pohledy a témata a tím ji obohacují. V této souvislosti můžeme uvést, že výše zmíněné motivy jsou vlastní rovněž současné literatuře, kterou píší rumunští autoři žijící v zahraničí (ať už je označíme za emigraci nebo diasporu), např. v románu *Imigranții* (2011, *Imigranti*) Ioany Baetiky Morpurgo.

²⁰⁴ Țepeneag, Dumitru. „Scriitorul și editorul său: un cuplu conflictual în România”. *Ramuri*, č. 10-11, 2005. [online]. [cit. 2010-10-04]. Dostupné z: <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7804>.

²⁰⁵ Našinec, Jiří: Doslov k románu Normana Maney: *Doupě*. Praha: Argo, 2013, v tisku.

3. 4. Mytizace exilu

Kritický pohled na historiografii, umění a literaturu po roce 1989 vnesl do rumunské společnosti fenomén „demytizace“, čehož důkazem je např. již zmiňovaná práce *Iluziile literaturii române* (2008, Iluze rumunské literatury) Eugena Negricie²⁰⁶, *Istorie și mit în conștiința românească* (1997, Historie a mýtus v rumunském povědomí) Luciana Boii²⁰⁷ aj. Jak konstatuje Jana Páleníková, na jedné straně se přistupuje kriticky k dříve všeobecně přijímaným skutečnostem, ať už šířeným na základě propagandy či jinými kanály, často podloženým „vědeckými“ poznatky, na druhé straně však vznikají nové „mýty“ spojené mj. s životem v exilu a exilovou literaturou, která se po změně režimu stala předmětem zájmu především domácích literárních vědců, jimž se otevřela možnost věnovat se tomuto fenoménu, aniž by však vzhledem ke své zkušenosti dokázali zcela pochopit, co obnáší existence spisovatele v jiném jazykovém a kulturním prostředí.²⁰⁸

Autorka studie pak uvádí několik nejčastějších „mýtů“ vznikajících kolem exilu: (i) mýtus svobody a (ii) mýtus ráje, který dokumentuje citáty z děl nejslavnějšího rumunského exulanta Mircei Eliada. Dále (iii) mýtus úspěchu vytvořený lidmi, kteří zůstali doma a záviděli exulantům jejich odvalu a úspěchy. Jako příklad uvádí Petra Popesca, jenž si svým odchodem do USA splnil svůj „americký sen“. Jana Páleníková však klade otázky, na něž se i tato práce snaží najít odpověď, a sice jestli Petru Popescu neztratil během své zahraniční spisovatelské kariéry něco víc než jazyk: „Neztratil snad kvůli prostorové a časové vzdálenosti rumunského čtenáře, který byl před dvaceti lety zatažen do dešifrování jeho podvratných textů a který však najednou narazil na spisovatele, u něhož zcela zmizel dávný pocit tajného souznění mezi autorem a čtenářem? Na druhou stranou nepřišel o něco i Petru Popescu, když se musel přizpůsobit jinému typu čtenáře a jinému kulturnímu prostředí, v němž už nemohl cítit uspokojení autora, který oklamal cenzuru, poněvadž literární strategie tohoto druhu byla v Americe nepotřebná?“²⁰⁹

²⁰⁶ Negrici, Eugen. *Iluziile...*, op. cit.

²⁰⁷ Boia, Lucian. *Istorie și mit în conștiința românească*. București: Humanitas, 1997.

²⁰⁸ Páleníková, Jana. „Exil, un mit posibil?!“ In: *Exilul literar românesc – înainte și după 1989*. Eds. Páleníková, Jana, Sitar-Tăut, Daniela. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2011, s. 114-121.

²⁰⁹ *Ibidem.*, s. 119.

Ve vnímání exilu se projevují rovněž (iv) mýtus viktimizace a (v) mýtus faty morgány Západu, kdy vše západní včetně exilové literatury je vnímáno jako kvalitní, zatímco domácí jako podřadné. V tomto případě však mýtus funguje i opačným směrem: exulanti se po návratu domů setkávají s jiným Rumunskem, než jaké si představovali, proto se málokdy vracejí definitivně. Mnozí zůstávají se svou vlastí v kontaktu, ale domov již mají v nové zemi. Podobný postoj ohledně posledního uvedeného bodu zastává rovněž rusista Tomáš Glanc, který tvrdí, že „v oblasti kulturní, umělecké, začíná adorace diaspor působit zpozdile a nepatřičně. Z důvodů nikoliv politických, nýbrž poetických“.²¹⁰ Mimo jiné proto, že lze těžko hovořit o poetice emigrace. Také ruská literatura v zahraničí se stala oblíbeným badatelským předmětem, ale při jeho zkoumání často nedochází k dostatečnému odlišování sociálních a uměleckých aspektů.

S výše uvedenými mýty úzce souvisí otázka recepce exilové literatury v Rumunsku, která se pohybovala na škále od jejího vyčleňování z kontextu národní literatury jako celku až po nekritický obdiv vůči dílům exilových autorů. Nicméně Cornel Ungureanu zdůrazňuje nutnost jejího kritického hodnocení a aplikování stejného přístupu jako u jakékoliv jiného literárního díla, protože „být ‚zakázaným autorem v letech komunismu‘ nutně neznamená být velkým spisovatelem“.²¹¹

²¹⁰ Glanc, Tomáš, op. cit., s. 7.

²¹¹ Ungureanu, Cornel, op. cit., s. 9.

3. 5. Rumuni v USA

Tradice odchodu Rumunů do Spojených států a Kanady sahá do druhé poloviny 19. století, kdy zemi opouštěli především vesničané a prostí lidé; odcházeli do USA za lepším výdělkem a možností práce v dynamicky se rozvíjícím americkém průmyslu. Tuto „ekonomickou emigraci“ lze rozdělit do několika vln - první masivnější odchod za prací nastal po roce 1890, kdy se začaly objevovat reklamy v novinách, a vesnice obcházeli agenti lákající za prací do USA. V letech 1900 - 1920 začínají rumunští přistěhovalci v Americe vydávat první noviny, organizovat pomocné spolky a posílat peníze do Rumunska na podporu osiřelých dětí a církve. Po první světové válce se část rumunských emigrantů vrátila z amerického kontinentu zpět do Rumunska, jiní tam naopak v meziválečném období odešli.²¹² V roce 1902 se počet rumunských přistěhovalců odhaduje na dva a půl tisíce, v roce 1931 to již bylo sto padesát tisíc osob. Po druhé světové válce odcházeli Rumuni ze své vlasti nejčastěji z politických důvodů, oproti předchozím obdobím se mezi emigranty zvýšil počet vzdělaných lidí a význačných osobností rumunského politického a kulturního života. Odhaduje se, že v roce 1990 žilo ve Spojených státech tři sta šedesát pět tisíc obyvatel rumunského původu.²¹³

Mezi nejvýznamnější osobnosti rumunské literatury, které se uchýlily do USA, patří: básník Ștefan Baciu (1918-1993), politolog a esejista Mihai Botez (1940-1995), básnířka Nina Cassian (*1924), literární kritik Matei Călinescu (1934-2009), prozaik Andrei Codrescu (*1946), básník Aron Cotruș (1891-1961), historik náboženství Ioan Petru Culianu (1950-1991), historik náboženství Mircea Eliade (1907-1986), historik Vlad Georgescu (1937-1988), prozaik Norman Manea (*1936), literární historik a kritik Virgil Nemoianu (*1940), prozaik Petru Popescu (*1944), politolog Vladimir Tismăneanu (*1951) a básník Dorin Tudoran (*1945).

Významnou roli v udržování rumunského kulturního povědomí měl tisk a rozhlas. V době, kdy začínalo být postupně v padesátých letech zřejmé, že k brzké změně politického uspořádání ve střední a východní Evropě nedojde, „začaly vycházet časopisy, vznikala nakladatelství, tiskly se knihy a byly zakládány

²¹² Sasu, Aurel. *Cultura română în Statele Unite și Canada*, vol. II - Nostalgia românească. București: Ed. Fundației Culturale Române, 1993.

²¹³ Nemoianu, Alexandru. *Cuvinte despre Românii Americani*. Cluj: Ed. Clusium, 1997, s. 22.

společnosti s kulturním účelem. Tímto způsobem se udržovala identita a přispívalo se k obohacení naší kultury, především v období, kdy byla ohrožena proletářským barbarstvím.²¹⁴

²¹⁴ Albu, Mihaela- „Prezențe spirituale românești în spațiul american. Recuperări necesare”. In: *Philologica Jassyensia*, 2006, roč. II, č. 2, s. 147-157.

4. TVORBA PETRA POPESCA V USA

4. 1. Hledání nových témat

Román *Before and after Edith* (1978, Před Edith a po ní) je první Popescovou anglicky psanou prózou, již se pokusil zaujmout nové čtenáře. V některých aspektech autor navázal na *Boží děti*, především v důsledném využití objektivního vyprávění z pohledu nezúčastněné třetí osoby a ve velmi podrobných popisech tělesné schránky člověka, tentokrát v oblasti erotiky a sexu, která byla v puritánských komunistických společnostech tabu. Rovněž zde potvrdil svůj příklon ke konzumní literatuře, který mu kritici vyčítali už v případě *Bakchického konce*, kam však autor propašoval řadu narážek vypovídajících o podstatě režimu, čímž by se dala ospravedlnit zdánlivá přímočarost vyprávění.

Před Edith a po ní je erotický román s detektivními prvky umístěný do Rakouska-Uherska v době první světové války, v němž se postupně proplétají příběhy dvou postav: mladé ženy Hilke, již v dívčím věku znásilnil její učitel francouzštiny, a policejního vyšetřovatele Satmaryho. Popescu pobýval počátkem sedmdesátých let ve Vídni jako stipendista Herderovy ceny a v rozhovoru z té doby uvádí, že by rád situoval některý ze svých budoucích románů do tohoto města. Zároveň v něm hovoří o své fascinaci dlouho opomíjenou německou literaturou z přelomu století, jejíž vliv a atmosféra *fin de siècle* se do románu *Před Edith a po ní* promítla.²¹⁵

Po poměrně zdlouhavém představení rodinného zázemí postav a jejich klíčových životních událostí, kdy se střídají kapitoly věnované jednomu či druhému protagonistovi, aniž by byla zřejmá souvislost mezi nimi, přichází jádro příběhu. Satmary vyšetřuje sérii vražd a stopa vede k vdané paní a matce tří dětí Hilke, která podle všech indicií měla zálibu v převlékání se za luxusní prostitutku Edith a vraždění svých náhodných zákazníků. Satmary se jí dostane na stopu a po několika setkáních dojde k jejich milostnému sblížení, čímž se jí snaží zachránit ze spárů její neblahé vášně. Příběh může zaujmout atmosférou předvečera první světové války s všudypřítomnou dekadencí typickou pro konec století, na druhou stranu však motivace jednání postav není vždy dostatečně důvěryhodně podložena a závěr působí poněkud strojeně.

²¹⁵ Nistor, Corneliu. „Cu prozatorul Petru Popescu la Viena“. *Orizont*, 1972, č. 2, s. 12.

V oblasti zábavní kultury vychází z podobného schématu velmi úspěšný film *Základní instinkt*, jak ve své recenzi rumunského vydání (*Înainte și după Edith*, 1993) uvedl Nicolae Manolescu. Román označil za komerční, avšak v dobrém slova smyslu, protože konstatoval, že podobná literatura v Rumunsku od meziválečného období chyběla a bylo by vhodné znovu vymezit její místo v kontextu národní literatury.²¹⁶ Marian Popa román posuzoval z přísně literárněkritických a estetických hledisek bez shovívavosti vůči tomuto druhu literatury, proto ho označil za triviální, pornografický a perverzní kýč, který lze místy jen stěží číst, byť některým postavám a situacím přiznal jistou přitažlivost.²¹⁷ Popescu prodal práva na zfilmování jednomu hollywoodskému studiu, dokonce byl připraven i scénář a plánováno herecké obsazení. K realizaci však nakonec nedošlo.²¹⁸

Román *In Hot Blood* (1986, *Ve žhavé krvi*) je pokusem o horor. Jedná se spíše o upířskou hříčku, která nepřináší ani v rámci svého žánru nic nového či překvapivého. Hlavní hrdinka Laura ovdoví po tragické smrti svého manžela utonutím, jehož byla svědkem. Při stěhování do New Orleansu se seznámí s mužem jménem Lacouveau a s jeho synovcem Alainem, oba jsou upíři původně z Rumunska. S Alainem naváže vztah a ráda by s ním žila normální život. Tento román je v kontextu Popescovy tvorby poměrně okrajový a dodnes nebyl ani přeložen do rumunštiny. Literární kritik Alex. Ștefănescu, který se řadí k autorovým přátelům, v souvislosti s jeho americkou tvorbou poznamenal, že všechny jeho romány psané s ohledem na budoucí prodejnost sklouzávají k parodii, což buď dokazuje, že je autor nebral příliš vážně, anebo že má příliš mnoho talentu na to, aby dostál pravidlům těchto žánrů.²¹⁹

Skutečný úspěch a materiální zajištění přinesl autorovi až cestopis řadící se ke kategorii literatury faktu. V anglosaském prostředí má tento žánr bohatou tradici a existují pro něj přílehlavější termíny jako *creative nonfiction*, *literary nonfiction* nebo *narrative nonfiction*, které lépe vystihují jeho podstatu. Nicméně ani v této oblasti literatury založené na skutečnosti, jež patří k jejím základním podmínkám, není možné dosáhnout naprosté objektivity. Výběr a uspořádání popisovaných událostí vždy zůstávají na autorově subjektivním uvážení. Podobně

²¹⁶ Manolescu, Nicolae. „Basic instinct“. *România literară*, 1993, č. 14, s. 6.

²¹⁷ Popa, Marian. „A două față a lui Petru Popescu“. *Steaua*, 1996, č. 1-2, s. 44-45.

²¹⁸ Bălan, Dinu, op. cit., s. 187.

²¹⁹ Ștefănescu, Alex. *Istoria*, op. cit., s. 665.

i otázka pravdivosti může v některých případech vzbuzovat oprávněné pochybnosti, zásadním kritériem je však věrohodnost.²²⁰ Kniha *Amazon Beaming* (1991, Objev na Amazonce) je výsledkem Popescovy spolupráce s cestovatelem Lorenem Mc Intyrem, který při jedné ze svých výprav do povodí Amazonky objevil její prameny.

Při psaní knihy využil autor veškerý svůj literární um, aby maximálně vytěžil potenciál událostí z roků 1969 a 1971, jejichž ztvárnění připomíná fikční dobrodružné romány, ale přitom se jedná o skutečné události. V úvodu autor vysvětluje, proč se rozhodl pro střídání vyprávění v první a ve třetí osobě: nejprve na základě shromážděných podkladů (zápisky, dopisy, články a vyprávění spolupracovníků) začal vytvářet příběh ve třetí osobě, ale během této práce se objevila řada nevyjasněných míst. Doplnující a vysvětlující rozhovory s Mc Intyrem si Popescu nahrával na magnetofonovou pásku a následně je po přepisu zpracovával do knihy. Ponechal je však v první osobě, což činí tyto kapitoly mnohem autentičtější a působivější; bezpochyby tak navazuje na své nejzdařilejší rumunsky psané romány, v nichž často využíval první osobu.

Kromě mnohdy velmi dramatických příhod z pobytu uprostřed indiánského kmene *mayoruna*, hovořícího nesrozumitelným jazykem a dosud unikajícího kontaktům s civilizací, je vyprávění především zpočátku hojně prokládáno odbočkami o dobývání Amazonie, hledání pramenů Amazonky a Mc Intyrovu předchozím životě bývalého námořníka, vojáka a cestovatele. Zároveň indiánské zvyky, mýty a výprava k záhadným „počátkům“ potvrzují badatelskou práci Popescova slavného krajana, historika náboženství Mircei Eliada. Druhá Mc Intyrova výprava za hledáním pramene veletoku rovněž přináší řadu nástrah a nebezpečí, která se však objevitelům podaří překonat, takže nakonec najdou a zdokumentují nejdelší pramen Amazonky.

Anglický název *Amazon Beaming* by se dal volně přeložit jako „amazonský přenos“, čímž autor odkazuje na způsob Mc Intyrovy komunikace s výše uvedeným indiánským kmenem, který spočíval v telepatii. Cestovatel o tomto zvláštním zážitku dlouho nemluvil, vyprávěl ho až Popescovi, a tak se stal součástí celého příběhu. Spolu s cestopisem vyšlo zároveň Mc Intyrovo album

²²⁰ Jela, Doina. „Libertatea autorului de non-fiction“. Příspěvek přednesený v rámci IV. mezinárodního kolokvia rumunistických studií v Česku a na Slovensku, Praha, 23. - 24. října 2013.

fotografií a oba autoři propagovali své knihy na společných vystoupeních. Rumunský překlad byl publikován už v roce 1993 pod názvem *Revelație pe Amazon* (Objev na Amazonce). Marian Popa, který se ostře vymezil proti Popescovu erotickému románu *Před Edith a po ní*, ve stejném článku věnuje výrazně větší prostor tomuto cestopisu, u něhož nešetří slovy chvály na adresu autorova talentu a jeho knihy, která podle něj zaujme vědce, literáty i prosté čtenáře.²²¹

Další prózou se Popescu vrátil do oblasti fikce, byť se v ní také pohybuje na hranici vědeckých poznatků, jejichž sběru se autor věnoval několik let. Román *Almost Adam* (1996, Téměř Adam) se odehrává v Africe a vychází z modelů „ztraceného světa“ – kdesi žijících zapomenutých předchůdců dnešního člověka. Tato vize inspirovala řadu světových autorů od Julese Verna, A. C. Doylea až po Jacka Londona, jehož prózou *Before Adam* (*Před zrozením Adama*) se Popescu bezpochyby inspiroval. Zároveň lze najít určité paralely s románem *Jurassic Park* (*Jurský park*) Michaela Crichtona.²²² Zájem čtenářů o tento námět potvrzuje skutečnost, že román koncipovaný jako vědecká fikce byl přeložen do dvaceti pěti jazyků a zaznamenal skutečný mezinárodní úspěch.

Vypravuje příběh mladého amerického paleontologa Kena Laudera, který na keňské savaně objeví kostru pračlověka starou pravděpodobně několik miliónů let. Při své další výpravě však potká chlapce – australopitheců a záhy poté celý kmen hominidů. Ken se s chlapcem spřátelí, ale brzy se ukáže, že je jim v patách ctižádostivý antropolog, který si touží přivlastnit Kenův objev. Kromě epické zápletky je román podložen důkladnou obeznámeností s antropologickými výzkumy a jejich závěry.

V Rumunsku byla próza publikována až v roce 2003 pod titulem *În coasta lui Adam* (V Adamově žebru) a jak si sám Popescu v jednom rozhovoru postěžoval, vydání nebylo zcela zdařilé a ani zvolený název mu nepřipadal příliš výstižný. Vyjádřil naději, že brzy dojde k novému vydání jeho úspěšné americké tvorby, čímž měl na mysli právě knihy z devadesátých let.²²³

²²¹ Popa, Marian, op. cit., s. 44-45.

²²² Bălan, Dinu, op. cit., s. 210-212.

²²³ Bălan, Dinu: „Interviu cu scriitorul Petru Popescu la o jumătate de secol de scris“. Dinu Balan's Blog. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <<http://dinubalan.blogspot.cz/2013/03/interviu-cu-scriitorul-petru-popescu.html>>.

4. 2. Memoáry (*Návrat*)

Po více než dvaceti letech v exilu, úspěšném přechodu k psaní v angličtině a změně režimu v Rumunsku se Popescu rozhodl vydat svoje paměti spojené s cestovním deníkem „návratu“, což během porevolučních devadesátých let učinila celá řada osobností: z řad rumunských exulantů v USA lze uvést spisovatele Andreie Codresca (*The Hole in the Flag. A Romanian Exile's Story of Return and Revolution*, /Díra ve vlajce. Rumunský exilový příběh návratu a revoluce/, 1991) nebo literárního kritika a teoretika Mateie Călinesca (*Amintiri în dialog*, /Vzpomínky v dialogu/, 1994). Popescova kniha *The Return* (1997, *Návrat*) je členěna podobným způsobem jako o několik let později vydaný memoárový román dalšího slavného rumunského exulanta židovského původu, který zakotvil v USA, Normana Maney (*Întoarcerea huliganului*, 2003, česky *Chuligánův návrat*, 2008).

První, memoárová polovina obsahuje autorovy vzpomínky na dospívání a mládí v komunistickém Rumunsku, ve druhé, deníkové části Popescu popisuje svou návštěvu vlasti v roce 1991, kdy navštívil nejen Bukurešť, ale nejprve se na několik dní s manželkou zastavil z rodinných důvodů v Praze. Dílo je rozděleno na pět částí: úvod, kapitoly „Split Feelings“ (Rozpolcené pocity) a „Character-Forming Scenes“ (Scény, které utvářely charakter), v nichž vzpomíná na svou minulost - na mládí v Rumunsku a na první léta strávená v USA; třetí a čtvrtá kapitola nesou názvy měst („Praha“ a „Bukurešť“), kam se Popescu po pádu „železné opony“ vydal se svou ženou a zachycují prožitky a pocity z návratu do důvěrně známých míst po mnoha letech v zahraničí.

Popescovy paměti slouží i jako zdroj autobiografických údajů, jimiž můžeme doplnit stručnou biografii načrtnutou na začátku druhé kapitoly. Rumunské vydání knihy (*Întoarcerea*, 2001) je doplněno o autorovu předmluvu, v níž se stručně zmiňuje o svých životních zvratech odehrávajících se nikoliv plynule, ale ve skocích. Navíc zdůrazňuje přednosti svého stylu, které vyznával už od svých spisovatelských počátků: otevřenost a upřímnost:

„Tato kniha je psána velmi otevřeně a chybí v ní dva prvky velmi časté v rumunském písemnictví: zdobnost a spletnost. Zato v ní nechybí upřímnost a víra, že rumunský čtenář tuto upřímnost vyhledává. (...) ... tato kniha dala Americe existenciální obraz, který jí

chybí. (...) Doufám, že v tónu *Návratu* opět najdete tón, který mě proslavil před třiceti lety v *Jak sladké je zemřít pro vlast*. Tón upřímnosti.²²⁴

Svá slova dokládá přetištěným rukou psaným dopisem od Williama Styrona s rumunským překladem, v němž se tato význačná osobnost americké literatury pochvalně vyjadřuje o Popescově knize a působivém zachycení totalitního režimu, jehož byla Amerika ve svých dějinách ušetřena.

V první kapitole píše o svých pocitech na počátku devadesátých let, kdy se dozvěděl o revoluci a o změnách probíhajících v Rumunsku. Do té doby měl svoji minulost v sobě kdesi v hloubi uzavřenu, protože věděl, že se do vlasti nemůže vrátit a nebyla mu umožněna ani krátká návštěva na otcův pohřeb počátkem osmdesátých let. V roce 1989 však komunistický režim padl, diktátor byl mrtev a hranice se otevřely i pro exulanty.

Ve druhé kapitole popisuje zážitky z dětství a mládí, které ho „utvářely“. Jedním z nejhlubších byla smrt jeho bratra-dvojčete Pavla, který zemřel ve třinácti letech. Ostatně proto se tento motiv vyskytuje v jeho povídkách a je tématem autorova románového debutu. Několik měsíců poté byl Popescu poprvé vyslýchán tajnou policií, rovněž tato zkušenost našla své ztvárnění v próze *Spoutaný*. Mnoho prostoru věnuje vzpomínkám na své rodiče: otec byl literární a divadelní kritik Radu Popescu, matka Nelly Cutava byla herečkou. Jako příslušníci předválečné inteligence neměli v novém režimu lehkou pozici – Radu Popescu strávil přes své levicové smýšlení několik let ve vězení a jeho syn si pamatuje, jak jejich byt několikrát prohledávala policie.

Ani vzájemný vztah rodičů nebyl ideální, nějaký čas po Pavlově smrti, opustil spisovatelův otec svou ženu. Třináctiletý Petru musel doprovázet svou matku pravidelně na hřbitov a ona v něm hledala oporu, které se jí nedostalo od manžela. Před tímto matčíným „terorem“ začal mladík utíkat k psacímu stolu, kde vytvořil své první povídky. Zároveň v době gymnaziálních studií prožíval první erotická dobrodružství - jeho spolužák vodil za úplatek do nedostavěného domu dívky, které se přistěhovaly z vesnice a neměly v Bukurešti žádné zázemí.

Popescu také vzpomíná na svého dobrého přítele z této doby, jenž byl Žid. V návaznosti na to popisuje vztah většinového obyvatelstva k židovské menšině, nejpočetnější po druhé světové válce v celé východní Evropě. Jedině Židé totiž

²²⁴ Popescu, Petru. *Întoarcerea*. București: Nemira, 2001, s. 9.

mohli v té době relativně bez problémů emigrovat do Izraele (za což Izrael Rumunsku platil nemalé sumy). Rumuni je považovali za „zrádce,” protože sami takovou šanci neměli. Po zakončení gymnaziálních studií začal autor studovat na univerzitě anglistiku. Popescu se domnívá, že někdy v té době se zrodil jeho „americký sen,” k jehož naplnění vedla ještě dlouhá cesta. Poměrně záhy dostal příležitost svou jazykovou znalost uplatnit v praxi, už jako student pracoval pro ministerstvo zahraničních věcí jako průvodce anglicky mluvících návštěvníků, od nichž získával v Rumunsku nedostupné romány britských a amerických spisovatelů.

Po vydání svého prvního románu byl Popescu přijat do Svazu spisovatelů, a tím získal možnost seznámit se s mnohými anglicky píšícími literáty osobně. V krátkosti popisuje i vznik několika svých románů, obecně se však této etapě svého života věnuje stručněji. Možné vysvětlení se nachází v závěrečném poděkování, kde je zmíněno, že rukopis původně obsahoval sedm set stran, avšak na žádost amerického nakladatele jej Popescu zkrátil na čtyři sta. Je škoda, že se ani do rumunského vydání nedostala původní delší verze.

Významnou událostí v autorově životě byla nabídka doprovázet jako novinář tehdejší hlavu státu Nicolae Ceaușesca na jeho cestě po jihoamerických republikách. Měl příležitost seznámit se osobně s lidmi, kteří rozhodovali o budoucnosti Rumunska, a tudíž i o jeho vlastní. Krátce po návratu do vlasti dostal pozvání k semestrálnímu pobytu na univerzitu v Iowě. Požádal si o pas, ale jeho žádost byla několikrát zamítnuta. Rozhodl se tedy využít svých kontaktů a zařídil si slyšení u samotného Ceaușesca, kde svůj odjezd zdůvodnil průhlednou záminkou, že bude v USA šířit myšlenky marxismu. Získal tak vysněný pas a mohl vycestovat.

V Iowě v téže době pobývala i básnička Ana Blandiana, která se však po skončení stipendijního pobytu vrátila zpět do vlasti. Popescu stručně popisuje, jak se vracel zpět do Rumunska přes Londýn a Paříž. V metropoli Francie se pak definitivně rozhodl zůstat v zahraničí. Vrátil se do USA, kde se oženil a brzy zase rozvedl. Bydlel v Los Angeles a snažil se prosadit jako spisovatel a scenárista, což se mu díky vytrvalému úsilí nakonec podařilo. Mezitím za ním přijela jeho sedmdesátiletá matka, o niž se začal starat. Oženil se podruhé a se svojí manželkou má dvě děti.

Jeho žena Iris je židovského původu. Její rodiče pocházeli z Podkarpatské Rusi; vyrůstali tam za první československé republiky. Seznámili se na konci druhé světové války v jednom menším koncentračním táboře. Popescův tchán Carl utekl ve třinácti letech z domova do Prahy, protože se chtěl stát elektrikářem. Za války získal falešné doklady na jméno Mirek a připojil se k československému odboji. Jeho skupina byla vyzrazena, on postupně prošel několika koncentračními tábory (v nichž pracoval jako elektrikář); po povstání ve varšavském ghettu vyhledával v kanálech ukryté cennosti. Nikdo za celou dobu neodhalil, že je Žid. Z jeho rodiny přežil válku pouze on. Autorova tchýně Blanka po vypuknutí konfliktu nejprve pracovala v Budapešti na falešné doklady, ale její rodina byla odhalena a poslána do koncentračního tábora. Blanka a její starší bratři přežili, protože byli práceschopní, ale rodiče a mladší sestry zahynuli v plynových komorách. Carl a Blanka se vzali a žili po válce v Praze, nicméně měnící se politická situace je koncem čtyřicátých let přiměla k emigraci do Spojených států. Své děti česky neučili, ostatně ani děti Petra Popesca rumunsky také nemluví. Osudy autorových tchánů, kteří přežili holokaust a nacismus, jsou jakýmsi výchozím bodem, od něhož se odvíjí další traumatická kapitola dějin východní Evropy ve znamení jiného totalitního režimu. Ostatně na přední straně obálky amerického vydání se nachází krátký popis (,rodina se znovu vrací ke svým východoevropským kořenům“²²⁵), z něhož je patrné, že kniha má širší záběr než pouze jeden individuální životní příběh.

Po dlouhém váhání se nakonec autor a jeho žena vydali do Evropy. První jejich zastávkou byla právě Praha, kde měli vyhledat rodinu, která pomáhala Blance s péčí o její první dítě, a navštívit hrob Blančina bratra na strašnickém hřbitově. Popescu vzpomíná na své návštěvy Prahy v šedesátých letech – před Pražským jarem i po okupaci Československa sovětskými vojsky. Jeho českými známými tehdy byli Petr Pujman, syn Marie Pujmanové, Ivan Klíma a Marie Kavková, „odbornice na románskou filologii a velká dáma českého literárního života, která přeložila do češtiny můj román *Spoutaný*“.²²⁶ Autor především popisuje své současné dojmy a zážitky, a rozjímá nad osudy pražského německého spisovatele Franze Kafky. Praha mu připadá (oproti šedesátým létům) poněkud šedivá a lidé unavení, bez života. Spolu s manželkou navštíví rodinu,

²²⁵ „A Family Revisits Their Eastern European Roots“.

²²⁶ Popescu, Petru. *The Return*. Op. cit., s. 214.

kteřá kdysi pomáhala jejím rodičům a strašnický hřbitov, kde je pohřben strýc jeho ženy. V Praze strávili manželé dva dny a pak pokračovali dále do Bukurešti.²²⁷

Do Rumunska jel Popescu jako americký novinář a po svém návratu měl napsat článek o tamní situaci. Autora nejvíc zajímala revoluce, chtěl se dozvědět, co se doopravdy stalo a jakou roli měly v převratu tajné služby, protože znal jen televizní záběry z amerických médií. Postupně se dozvěděl více a o své poznatky se podělil se čtenáři; mimo jiné poobědval s tehdejšími prezidentem Ionem Iliescem a setkal se s premiérem Petrem Romanem. Také byl nemile překvapen změnami v Bukurešti, které se odehrály ještě za Ceaușesca - zánikem starých malebných částí města a novým diktátorovým sídlem. Popescu se samozřejmě setkal se svými příbuznými, se strýci a bratřenci z otcovy strany, což pro něj znamenalo silný emotivní zážitek, podobně jako návštěva bytu, v němž vyrůstal, a návštěva otcova hrobu. Autorův vztah k otci byl poměrně komplikovaný, protože Popescu se těžko vyrovnával s rozpadem manželství svých rodičů, a především s tím, že s ním otec nikdy nemluvil o rodinných záležitostech. Dává proto do souvislosti otcovo opuštění rodiny se svým odchodem z Rumunska.

Značná část textu je věnována úvahám o nedávné historii Rumunska a mentalitě Rumunů. Zabývá se především Ceaușescovou vládou a jejími důsledky, ale též diktátorem samotným a jejich dávným setkáním. Manželé Popescovi navštívili také dětský domov pro postižené děti, z nichž většina se narodila jako důsledek nezdařených ilegálních potratů. Popescovo vyprávění je místy velmi emotivní, čímž získává na autenticitě a věrohodnosti, autor se nevyhýbá ani kontroverzním tématům, na druhé straně často dokáže vyprávění odlehčit např. uvedením vtipů, které kolovaly za komunismu.

Popescu podobně jako v *Objevu na Amazonce* střídá dvě pásma vypravěče; zde převažuje ich-forma, především když mluví o sobě a svých prožitcích. Er-formu používá v případě vyprávění o jiných lidech a jejich životních osudech. Celá kniha však začíná zvoláním ve druhé osobě jednotného čísla: „Poslouchej mě. Vyslechni mě.“²²⁸, kterým oslovuje čtenáře a navozuje dojem nutnosti pokračovat v četbě, protože se chystá sdělení svědectví nebo vyznání. Tento

²²⁷ Téměř kompletní překlad této přibližně padesátistránkové části románu vyšel v překladu autorky této práce v literárním časopise *Aluze*, 2006, č. 2, s. 49-70.

²²⁸ *Ibidem*, s. 1.

dojem je zesílen chybějícími uvozovkami. Z dalších řádků vyplyne, že se jedná o vyjádření autorova vnitřního hlasu, jeho potlačené rumunské minulosti, jež se právě dostává ke slovu. Z fikčních postupů autor dále často využívá dialogy. Jeho vyprávění se neodvíjí lineárně od narození do data sepsání memoárů, ale jednotlivé epizody na sebe volně navazují s četnými odbočkami k dějinám Rumunska, k úvahám o jeho poloze v Evropě a o podstatě poválečného režimu, čímž zároveň vysvětluje své postoje a chování v dobách svého mládí. Je zřejmé, že autor měl neustále na mysli amerického čtenáře neznalého evropských reálií, nicméně tyto informace jsou vkládány do textu pouze v nezbytně nutné míře (podobně jako v případě *Objevu na Amazonce*), aby čtenáře neodradily.

Vedle řady autorových příbuzných, přátel a známých je jednou z významných „postav“ tohoto příběhu osoba Nicolae Ceaușesca, která jím prochází jako červená nit. Nejprve jako všemocný vládce, jenž svým vlivem poznamenal život každého rumunského občana, později jako člověk z masa a kostí, jehož moc vzbuzovala v lidech strach a maximální servilnost a nakonec jako tvrdohlavý tyran, který nedokázal pochopit, že svět kolem se změnil a na to také doplatil. Popescu sice žil v jeho područí, ale dokázal se z něj vymanit, změnit se a přizpůsobit se životu v jiné zemi, proto se mohl počátkem devadesátých let s vítěznými pocity procházet po Ceaușescově někdejší pracovně. Tato scéna představuje jeden z vrcholů celé knihy. Díky Popescovým zkušenostem s filmovým prostředím si ho v roce 2009 vybrala evropská pobočka televizní stanice HBO pro napsání scénáře k televiznímu filmu *Pád Nicolae Ceaușesca*, jehož natočení se zvažuje.²²⁹

Podle kognitivní teorie identity člověk není referentem, ale produktem příběhu, který o sobě vypráví a dále ho rozvíjí. Tento aspekt Popescova díla už ostatně zachytil Paul Georgescu v předmluvě ke sbírce *Bůh mezi paneláky*, kde o autorovi píše, že je „rozhodnutý vytvořit dílo, vytvořit sebe sama.“²³⁰ Jaký konstrukt tedy najdeme v Popescových memoárech? Obraz úspěšného spisovatele a spokojeného manžela a otce, který dokázal překonat traumatické dětství a stát se úspěšným romanopiscem ve své vlasti, odkud na vrcholu slávy odešel z touhy po tvůrčí svobodě a volnosti. Tomuto snu musel obětovat především své čtenáře, popularitu a nakonec ve snaze uspět se vzdal i rumunštinu jako jazyka literární

²²⁹ Bălan, Dinu. „Interviu...“. Op. cit.

²³⁰ Georgescu, Paul, op. cit., s. 10.

tvorby (na rozdíl od svých krajanů jako Norman Manea či Mircea Eliade). Popescu působí velmi otevřeně jako vypravěč, který nic zásadního nezamlčuje a o své upřímnosti přesvědčuje rumunské čtenáře už v předmluvě. Přesto v autorově životě existovala nezanedbatelná kapitola v podobě jeho známosti s dcerou Nicolae Ceaușesca, k níž se vyjádřil až románem *Supleantul* (Náhradník) z roku 2009, kdy už byla Zoia Ceaușescu tři roky po smrti a který vrhá na vyprávěné události trochu jiné světlo.

4. 3. Další anglicky psané prózy

Pohnutým životním osudům svých tchánů židovského původu, o nichž byla řeč v předchozí kapitole, věnoval Popescu další román *The Oasis: A memoir of Love and Survival in a Concentration Camp* (Oáza: Paměti o lásce a přežití v koncentračním táboře). Kniha vyšla v roce 2011 a nedočkala se většího ohlasu, protože její propagaci přerušil 11. září útok na budovu Světového obchodního centra, v jehož knihkupectví měl mít autor toho dne navečer setkání se čtenáři a autogramiádu.²³¹ Nicméně na obálce najdeme příznivé doporučení od spisovatelů jako Elie Wiesel či William Styron, kteří se ve svých dílech rovněž zabývali holokaustem. Vzpomínky vyprávěné Blankou a Mirkem ponechal Popescu v první osobě a člení je do dvou střídajících se a vzájemně se doplňujících vypravěčských linií. V doslovu popisuje, že nejprve si nahrál jejich výpovědi a posléze se věnoval dokumentaci v archívech, konzultacím s historiky a návštěvám jednotlivých míst příběhu. Rovněž uvádí, že jeho zkušenosti z nesvobodného komunistického Rumunska často souzněly s vyprávěním jeho tchánů a jejich hlasy (obou vypravěčů a autora) se místy slévají do jednoho.

Román byl vzápětí přeložen do rumunštiny (*Oaza*, 2002) a publikován rok po americkém vydání. V recenzi na stránkách *România literară* Tudorel Urian poznamenává, že příběh lásky na pozadí tragických událostí je přitažlivým tématem nejen pro literaturu, ale s podobným schématem často pracují i filmaři (viz např. film *Titanic*). Nicméně pravdivost událostí ztvárněných pomocí literárních prostředků umisťuje Popescovu knihu do řady známých svědectví o holokaustu jako *Sofina volba*, *Schindlerův seznam* nebo díla Prima Leviho či již zmiňovaného rumunského rodáka Elieho Wiesela.²³² V českém prostředí bychom mohli najít jisté paralely s prózami nedávno zesnulého Arnošta Lustiga.

Po několika románech s poměrně závažnými tématy našel autor další inspiraci v oblasti literatury fantasy, dobrodružných románech a ve světě své dospívající dcery Chloe. Výsledkem jsou dva romány pro mládež *Weregirls: Birth of the Pack* (2007, Vlkodlačí dívky: zrození smečky) a *Weregirls: Through the Moon Glass* (2008, Vlkodlačí dívky: měsíční světlo). Jejich protagonistkami je čtveřice dívek s komplikovaným rodinným zázemím, které na jednu stranu žijí

²³¹ Bălan, Dinu, op. cit., s. 246.

²³² Urian, Tudorel: „Iubire hollywoodiană la Dachau”. *România literară*, č. 3, 2003. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <http://www.romlit.ro/iubire_hollywoodian_la_dachau>.

běžný života vyplněný školou, vzájemným přátelstvím, vášní ke sportu, ale i nepřátelstvím a intrikami, na druhé straně však v sobě objeví nadpřirozené schopnosti vycházející ze starých indiánských legend. Příběh je vyprávěn formou deníku, který si vede Lily, hlavní hrdinka a vůdčí postava celé dívčí party.

Na svůj úspěšný román *Téměř Adam* se Popescu pokusil navázat další prózou určenou pro děti a mládež *Footprints in time* (2008, Stopy v čase). Tato vědecká fantazie vypráví o setkání třináctiletého chlapce s hominidem z Tanzanie a nijak nevybočuje z kategorie solidně napsaného dobrodružného románu. Každopádně v propagačních materiálech k rumunskému vydání je uvedeno, že se knihy prodalo ve Spojených státech přes milion výtisků a ocitla se v seznamu bestsellerů *New York Times*. Jak v USA, tak v Rumunsku vyšel román v renomovaných nakladatelstvích v pevné vazbě a s ilustrovanou obálkou.

Návratem k literatuře pro dospělé a důkazem neustálého spisovatelova hledání nových témat je milostný historický román zasazený do biblických časů, který vydal v roce 2009 pod titulem *Girl Mary* (2009, Dívka Marie). Na obálce amerického vydání najdeme pochvalná slova o románu od Elieho Wiesela a řady dalších spisovatelů a badatelů, kteří se zabývají židovstvím. V rumunském překladu byl publikován krátce poté s poněkud pozměněným názvem *Fata din Nazaret* (2010, Dívka z Nazaretu). Příběh z mládí Ježíšovy matky před narozením syna se nijak nesnaží vyvracet či nově vykládat známé skutečnosti, pouze nahlíží na biblické postavy jako na reálné osobnosti v duchu neoprotestantských hnutí, která jsou v USA rozšířena. Popescu tak učinil z výjimečné dívky Marie bytost z masa a kostí zasazenou do konkrétních historických a etnografických reálií jejího židovského kmene. Jeho hrdinka dospívá a mění se v ženu s veškerými tělesnými, společenskými i náboženskými důsledky. Vzhledem ke zvolenému žánru historické fikce neodpovídají všechny detaily biblickému předobrazu. Podle Dina Bălana se román kvůli nedostatečně senzačnímu pojetí dané látky nedočkal v USA většího ohlasu, protože tamější čtenáři tíhnou ke stále zábavnějším formám literatury a Popescův román nedokázal dostatečně vyjít vstříc těmto očekáváním, přestože se pohybuje na hranici konzumní literatury.²³³

²³³ Bălan, Dinu, op. cit., s. 290.

4. 4. Román *Náhradník*

Po téměř třiceti letech tvorby v angličtině napsal Popescu překvapivě svůj poslední publikovaný román *Supleantul* (Náhradník) rumunsky. V jeho rodné zemi vyšel v roce 2009 v bukurešťském nakladatelství Curtea Veche, kde jsou v současnosti publikovány reedice autorových starších románů a překlady z jeho americké tvorby. Na obálce se nachází fotografie mladého Petra Popesca a polovina tváře hlavní hrdinky knihy, Zoi Ceașescu. Na zadní straně obálky se dozvíme, že se jedná o romantické drama založené na skutečných událostech, v němž si hlavní hrdina musí vybrat mezi kompromisem a svobodou.

Popescu v předmluvě uvádí, že toužil tento román napsat už od doby, kdy opustil Rumunsko, a zmiňuje se o svých rozporných pocitech při rozhodování o emigraci, protože žádný ze slavných exilových spisovatelů (jako Eugen Ionescu, Vladimir Nabokov nebo Joseph Conrad) neopouštěl ve své vlasti řady věrných čtenářů. Rovněž s hlubokou vděčností posmrtně děkuje „zasmušilé komunistické princezně Dianě“²³⁴ a doufá, že si jeho román přečte celá generace, která se našla ve *Spoutaném*.

V sedmdesátých letech kolovaly fámy, že mladý spisovatel má poměr s diktátorovou dcerou, které ho pronásledovaly i ve Spojených státech na stránkách tamního tisku. Petru Popescu se k této otázce vyjádřil v článku „Fiica faraonului“ (Faraonova dcera) z roku 2002,²³⁵ v němž popsal kdy a za jakých okolností se seznámil se Zoieu, jak vznikla fáma o jejich vztahu a nakolik to přispělo ke spisovatelovu rozhodnutí definitivně opustit vlast. Události letmo zmíněné ve výše uvedeném článku jsou blíže rozvedeny právě v románu *Náhradník*, k němuž však je nutné přistupovat jako k historické fikci.

Celá situace vzdáleně připomíná jiný slavný vztah, který se zapsal do rumunské literatury: mezi Mirceou Eliadem a indickou dívkou Maitreji, dcerou Eliadova profesora, po níž mladý prozaik svůj román pojmenoval. Když se hlavní hrdinka o próze dozvěděla, sepsala a vydala svoji verzi událostí. Eliade ve svém textu pozměnil jméno, národnost a profesi protagonisty, přičemž exotické prostředí souzní s horečnatými zápisky zamilovaného mladíka. Hlavní postavou Popescova románu je sám Petru Popescu, o čemž svědčí nejen jméno, ale i řada

²³⁴ Popescu, Petru. *Supleantul*. București: Curtea veche, 2009, s. 9.

²³⁵ Popescu, Petru. „Fiica faraonului“. *România literară*, č. 37, 2002. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <http://www.romlit.ro/fiica_faraonului?caut=fiica%20faraonului>.

autobiografických indicií. Na rozdíl od Eliada mu však nehrozí jakákoliv jiná verze popsaných událostí, protože skutečná Zoia už nežije.

Jak uvádí Lubomír Doležel, každý tvůrce fikce má svobodu povolát do fikční existence jakýkoliv představitelný svět. Ve fikčních světech se nacházejí osoby, které nikdy neexistovaly, aby sehrály příběh vymyšlený tvůrcem. Nicméně fikční a historický svět se překrývají v oblasti historické fikce, jejímž hlavním rysem je koexistence a vzájemná interakce mezi fikčními postavami a jejich historickými protějšky. Při přenosu do fikčního světa mohou tvůrci změnit individuální vlastnosti postav,²³⁶ proto je nutné přistupovat k Popescovu románu s těmito předpoklady.

Ještě před první kapitolou se nachází jakési pozvání do autorova světa, který je plný slov v různých jazycích. Mohou mít svou závažnost, mohou být lehkovážná, jsou v nich uchovány vzpomínky a myšlenky. Dokud člověk mluví, žije:

„Pojďte, vstupte do mých slov. Potkáte se tady se mnou a já s vámi, uvnitř slov. Ve skutečnosti jsme uvnitř spolu už dlouho, celé roky. Mluvme. Pojďte, vstupte.“²³⁷

Po tomto poněkud banálním úvodu následuje samotný román rozčleněný na sedm částí. Začátek je téměř filmový: nejprve je ocitován úryvek z článku v *New York Times*, který čte mladý muž u stánku. Posléze noviny zaplatí a vrací se s nimi do svého amerického bytu. A začíná vzpomínat, co se dělo před pouhými dvěma lety a dvěma měsíci. Vyprávění v rámci jednotlivých částí je členěno na výstupy oddělené prázdným řádkem: vzpomínání začíná nákupem prezervativů ve východoněmecké lékárně,²³⁸ poslechem koncertu Led Zeppelin na východní straně berlínské zdi a rozeznáním fanoušků policisty. Jméno této hudební skupiny se románem prolíná jako symbol svobody, respektive připomínka nesvobody, již jsou Rumuni nuceni snášet. Na letišti při zmínce o Bukurešti dojde k návratu v čase a následuje vzpomínka na scénu z bukurešťské tramvaje, kde začínajícího spisovatele poznal nadšený čtenář. A znovu se

²³⁶ Doležel, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008, s. 42-45.

²³⁷ Popescu, Petru. *Supleantul*, op. cit., s. 11.

²³⁸ Úryvek z počátku románu vyšel v překladu autorky této práce v Literární a výtvarné příloze časopisu *Babylon*, 2010, č. 10-11, s. IV.

vyprávění vrací na letiště, kde má hlavní hrdina incident s bodyguardy. V letadle se pak seznamuje se Zoiou.

Název románu je objasněn během jejich rozhovoru s připomínkou, kdy se viděli poprvé: na schůzi Svazu komunistické mládeže, do jehož vedení byl Popescu nominován jako náhradník (*supleant*). Čtení zprávy o stavu mládežnického tisku se v jeho podání stává téměř hrdinským činem, protože mezi počáteční a závěrečné „zbabělé vychvalování“ propašoval celou řadu narážek, kritiky, protestů a požadavků, které však nevzbudily žádný ohlas. Filmový způsob vyprávění se projevuje v náhlém přerušování jednotlivých scén v nejnapjatějším okamžiku jako např. po úvodní všeobecné konverzaci se Zoiou se Petru osmělí, nakloní se k ní s otázkou, jestli se jí může zeptat na něco osobního. V tu chvíli následuje odsazení v podobě prázdného řádku a následující odstavec nejprve „zabírá“ její tvář a popisuje její vůni, než dojde k oné odvážné otázce.

Po návratu do Bukurešti přicházejí na scénu Petrovi dlouholetí kamarádi, kteří při něm stáli od základní školy, kdy ztratil svého bratra. Každý z nich má jiné povolání a osud, nicméně jejich obětavost a nerozlučnost připomíná přátele hlavního hrdiny z románu *Jak sladké je zemřít pro vlast*, ale na rozdíl od tohoto díla ze sedmdesátých let je v *Náhradníkovi* politická situace neustále přítomna, ať už v diskusích protagonistů nebo v různých podobách, jakými zasahovala do životů běžných Rumunů a ovlivňovala je. Počátkem sedmdesátých let se jednalo mj. o zákaz antikoncepce a rozčarování z příklonu k severokorejskému modelu místo očekávaného uvolňování, jaké slibovala návštěva amerického prezidenta Nixona. Vztah k vedení země je shrnut lapidárně v několika větách:

„Tu moc neznáme, nerozumíme jí a nevybrali jsme si ji. Ta přísná zachmuřená moc se nám nacpala do života i do postele nějakým nepochopitelným historickým právem. Žijeme a musíme se přitom řídit jejími nejasnými a nesnesitelnými příkazy.“²³⁹

Třetí část je opět uvozena informací o datu, času a místě (Muzeum umění), kde mají Petru a Zoia domluvenou schůzku. Vyprávění přechází do třetí osoby a vypravěč (místo něž si lze dosadit i filmovou kameru), vidí oba hrdiny poprvé. Označuje je maximálně neutrálními termíny „mladík“ a „dívka“ nebo prostě „on“

²³⁹ Popescu, Petru. *Supleantul*, op. cit., s. 72.

a „ona“. Zároveň máme tímto způsobem možnost nahlédnout i do Zoiaých myšlenek, což předtím vypravěč v ich-formě neměl. Nicméně popis scény budí spíše rozpaky: on měl dětství pokažené bratrovou smrtí, ale je chytrý a umí tři jazyky. Ona rovněž neměla lehké dětství. Hodnotí si navzájem své oblečení a nakonec on komentuje Giorgioniho obraz *Spící Venuše*, čímž jemně útočí na její puritánství. Ona přemýšlí, jak by měla správně zareagovat, až nakonec zatouží po cigaretě. Hned vzápětí nás autor přesvědčí, že se jednalo o pouhé stylistické cvičení v er-formě, na němž chtěl demonstrovat její jalovost a v dalším sledu se vrací ke své oblíbené ich-formě. Jejich setkání pokračuje v baru, kde konverzace kolísá mezi vzájemnou přitažlivostí a jeho snahou sdělit jí všechny problémy, s nimiž se obyčejní lidé potýkají. Naráží však spíše na nepochopení a fráze o dočasnosti jistých opatření a vině systému. Když se mu však poté tři týdny neozve, přechází znovu vypravěč ve svých úvahách do třetí osoby: proč ona dívka toho mladíka tak přitahuje?

Když však slaví s přáteli svátek Petra a Pavla, přijde mu Zoia nečekaně popřát a přinese mu dárek – moderní italský psací stroj. Zároveň se dozvídá, že byl začleněn jako reportér ke skupině novinářů, kteří budou Nicolae Ceaușesca doprovázet při jeho cestě po latinskoamerických zemích a že během noci musí odjet na setkání novinářů s jejím otcem na nějaké neznámé místo. Petru duchapřítomně vyjednává účast také pro svého spolubydlícího, fotografa Stejara.

Rovněž v Popescových pamětech (*Návrat*) je uvedena tato scéna, ale v poněkud jiném duchu. Jednoho večera ho navštívil redaktor novin *Scânteia* spolu s neznámým mužem a dostal pět minut na to, aby se připravil k odjezdu na setkání. Autor to komentoval jako ukázkou způsobu, jakým byl Ceaușescu zvyklý jednat s lidmi. Zatímco v *Návratu* je Ceaușescu zobrazen jako všemocný vůdce, před nímž se všichni patolízalsky klaněli a plnili jeho rozkazy, protože mohl rozhodnout o jejich bytí i nebytí, v *Náhradníkovi* je vyobrazen s větší shovívavostí jako vesničan z Dunajské nížiny. Familiární přezdívky ho polidšťují a v próze je vykreslen téměř se sympatiemi jako žoviální šéf, který se jen baví a těší se z lichotek:

„Šěfovi se líbí tenhle školácký strach. Opřel se o opěradlo židle, propletl si prsty na břiše a bavil se zmatkem ve skupině. Zkušená skupina ví, že když dobře hraje komedii na nervozitu, učitel se bude zlobit jen na oko. (...) Šéf se proměnil v mladíka, který je

nadšený, že ho chválí. Zvedne ruce, aby protestoval, dost!, zatímco jeho tvář získala... ano, ano... určitý půvab! Půvab nešťastného dítěte, sirotka osudu, který byl konečně odměněn! Spravedlnosti bylo učiněno zadost!²⁴⁰

Po skončení setkání se Petru nachomýtno do Ceaușescovy blízkosti, kde se řeší otázka kolon aut, které povezu rumunské státníky a jejich doprovod během návštěv v jednotlivých zemích. Když je tázán odpoví, jaké dopravní prostředky obvykle používal Lenin i američtí prezidenti. Potom zatouží odjet domů ke svému rukopisu, což je mu umožněno. Helikoptéra ho odveze do Konstace, kde na něj jako v románu z červené knihovny čeká Zoia. Jejich hádka nakonec skončí polibkem, opět popsáným ve třetí osobě.

Zbývající dvě třetiny knihy se nesou ve znamení návštěv po Latinské Americe počínaje Kubou, kde je setkání s Fidelem Castrem vykoupeno bezplatnými dodávkami rumunských traktorů a dalších zařízení. V hotelu řada služeb nefunguje a Kubánky jsou ochotné jít s jakýmkoliv cizincem za kus nedostatkového pánského oblečení. Venezuela pak Petra překvapí svým „prohnilým“ kapitalismem, který nepůsobí, že by byl před krachem, naopak. Se Zoia se vidá čím dál tím méně, zato je zavalován prací: psaním reportáží z průběhu státních návštěv a portrétů vůdce Rumunska.

Zjišťuje, že první manželský pár země má své rozmary, jimiž sice trpí jejich podřízení, ale ti zase mají své zájmy a způsoby, jak se jim vetřít do přízně, protože znají slabosti svých šéfů. Hlavní hrdina odmítne napsat článek v angličtině, který by byl prezentován Ceaușescovi jako zájem o jeho osobu ze strany amerického tisku. Vysocí vlivní funkcionáři proto odsoudí jím napsaný portrét generálního tajemníka jako příliš novátorský. Jedním z vrcholů románu je Petrův střet s nimi před Zoia otcem v prezidentské rezidenci.

Dějová linie Petrových přátel kulminuje opožděným telegramem a následnými telefonáty mezi Caracasm a Bukureští, kdy se oba cestovatelé dozvídají, že kamarádka z jejich pětičlenné party podstoupila nelegální potrat a zemřela na jeho následky. Tato scéna je nejemotivnější z celého románu. Ostatně zachycení autorových vrstevníků v podobě jeho přátel z dětství, jejich společných rozhovorů a starostí ukazuje, že mladí lidé nejvíc pociťovali nesvobodu a omezení právě v intimní oblasti. Zakázané byly nejenom potraty, ale jakákoliv

²⁴⁰ Ibidem, s. 134.

antikoncepce. Historik Lucian Boia uvádí, že to přinášelo „... neustálé napětí v rodinách v každodenních vztáhev mezi muži a ženami. A obrovské ponižování lidí, zejména žen (...) Bolo to jedna z veľkých frustrácií Rumunov.“²⁴¹

Bolestná ztráta je však přehlušena naléhavějšími událostmi v jejich blízkosti, a sice svržením levicového chilského prezidenta Allenda, jehož měl Ceaușescu v následujících dnech navštívit. Rumunští vůdci za převratem vidí americké tajné služby řízené z Bílého domu prezidentem Richardem Nixonem, jemuž neměli důvěřovat. Popescu se sympatií vůči generálnímu tajemníkovi své země popisuje chvíli, kdy se dozvěděli o Allendově sebevraždě a vciťuje se do jeho myšlenek:

„Před mýma očima se šéf znovu stal tím Dákem vychovaným v divočině, který poznal tolik tragédií a kalamit, že jeho city vůči jiným jsou jako z kamene. (...) Jakkoliv dlouhá byla cesta až sem a jakkoliv těžké bylo stoupání, nejsem zatím na vrcholu... (...) Znovu se pokusím stoupat, aniž bych počítal, kolik obětí budu znovu žádat od všech pro položení *mojí oběti*... protože já jsem oběť... skutečná dácká oběť jsem já a jenom já...“²⁴²

Příběh končí v Peru v Machu Picchu, kde dojde ke sblížení obou zamilovaných. Petru tam zároveň dostane nabídku stát se součástí mocenského soukolí na nejvyšší úrovni, kterou však odmítne a uteče do džungle směrem k brazilské hranici. Konec je výrazně symbolický: džungle představuje celý širý svět, v němž není snadné obstát, na druhou stranu se vždy najdou dobří lidé, kteří zoufalému uprchlíkovi pomohou jako indiáni na posledních stránkách románu, kteří mu věnovali sandály a podrželi liánový most, aby mohl bezpečně přejít.

Popescu touto knihou dokázal vyjít vstříc čtenářské touze po senzačních odhaleních. Vzhledem k tomu, že v komunistickém Rumunsku neexistoval bulvární tisk, který by přinesl nezpochybnitelné důkazy, pohybovaly se informace o spisovatelově vztahu se Zoioiu na hraně spekulací. A byly tím zajímavější, že si autor zakládal na své upřímnosti a roli „hlasu mladé generace“. Není tedy divu, že se Popescův román stal v Rumunsku bestsellerem. Podle informací z nakladatelství se ho prodalo osmdesát tisíc výtisků a v roce 2009 se umístil

²⁴¹ Boia, Lucian, op. cit., s. 112.

²⁴² Popescu, Petru. *Supleantul*, op. cit., s. 229.

v druhé polovině žebříčku deseti nejprodávanějších knih roku.²⁴³ Vydání bylo podpořeno řadou setkání autora se čtenáři a ochotným poskytováním rozhovorů médiím. Rumunská literární kritika zaujala k románu poněkud rezervovaný postoj,²⁴⁴ což je pochopitelné vzhledem k jeho spíše odlehčenému scenáristickému stylu, v němž se autor soustředil bez velkých odboček hlavně na příběh.

V *Náhradníkovi* je patrný nevyužitý potenciál románu, který se mohl stát hlubší historickou a sociologickou sondou do života generace sedmdesátých let a jejich osudů, obav a nadějí. Poněkud nepochopitelné je vlídné zobrazení diktátora jako tragické a neustále vnějšími okolnostmi zrazované postavy Dáka a nepřízní osudu sužovaného venkovana. Na druhou stranu však autor kritizuje režim jako takový, což vytváří nevysvětlený rozpor. Z některých scén (diskuse manželského páru Ceaușescových otřesených situací v Chile o plánovaném zákazu amerických filmů v Rumunsku) je přitom zřejmé, že restriktivní opatření byla přijímána na nejvyšší úrovni a Ceaușescova rozhodnutí a míra nesvobody v Rumunsku spolu úzce souvisela. Z tohoto hlediska nabízí věrohodnější obraz diktátora spíše vzpomínková kniha *Návrat*. Milostná linie svými zvraty v některých místech připomíná červenou knihovnu, jinde však potvrzuje autorova slova z rozhovorů, že Zoia byla výrazně napomohla jeho rozhodnutí pro odchod z Rumunska.

²⁴³ Bălan, Dinu, op. cit., s. 319.

²⁴⁴ Ibidem, s. 325.

5. DÍLO PETRA POPESCA Z HLEDISKA LITERÁRNÍ TEORIE

V předchozích kapitolách byl věnován prostor představení autorových románů, memoárů a dalších děl z hlediska témat, námětů, charakteristiky postav, úspěšnosti u čtenářů a recepce ze strany uznávaných literárních kritiků. V této části práce se zaměříme na podrobnější zkoumání dvou zásadních aspektů, které jsou pro Popescovy prózy charakteristické: role vypravěče a jeho podoby a vztah mezi fikcí a nefikčním pozadím. K tomuto účelu využijeme literárněteoretické koncepce Franze K. Stanzela, Lubomíra Doležela a Tzvetana Todorova.

5. 1. Vypravěč v Popescových románech a pamětech

Lubomír Doležel v práci *Narativní způsoby v české literatuře* vymezuje klasický narativní text jako střídání objektivní er-formy a přímé řeči v hovorových či nářečních variantách.²⁴⁵ Naproti tomu moderní narativní text se vyznačuje zrušením distinktivních grafických znaků v promluvě, čímž vzniká nezačleněná přímá řeč, případně polopřímá či smíšená řeč.²⁴⁶ Zároveň v něm často dochází k promísení funkcí vypravěče (konstrukční a kontrolní) a postav (akční a interpretační). V případě, že vypravěč převezme interpretační funkci, vznikne rétorický vypravěč a při převzetí akční funkce vypravěč osobní. Zároveň lze u různých druhů vypravěčů rozlišit jejich modifikaci v ich-formě a er-formě.²⁴⁷

Franz K. Stanzel vychází v *Teorii vyprávění* při výstavbě svého modelu ze tří základních vyprávěcích situací (VS) podle dominance jedné ze tří binárních opozic, které definuje: 1) ich-forma, v níž je svět postav a vypravěče totožný (tzv. identičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav); 2) autorská VS, kde vypravěč sleduje postavy zvenčí (tj. vnější perspektiva); 3) personální VS v podobě reflektora, tedy románové postavy, jehož prostřednictvím vnímá čtenář okolí a ostatní postavy.²⁴⁸ Blíže se budeme zabývat především třetí uvedenou situací, která vychází už z Platónových pojmů *diegesis* (odpovídající poloze vlastního zprostředkovaného vyprávění, v anglické terminologii *telling*) a *mimesis* (pro reflektování, tzn. imitativní scény nebo odraz fiktivního dění ve vědomí

²⁴⁵ Doležel, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 13 a 19.

²⁴⁶ *Ibidem*, s. 21.

²⁴⁷ *Ibidem*, s. 44.

²⁴⁸ Stanzel, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 12-13.

postavy, anglicky *showing*).²⁴⁹ V delších prózách může podle Stanzela docházet ke střídání autorského vypravěče a personálního reflektora.

Z tohoto hlediska je nejkomplexnější a nejpropracovanější Popescův první román *Spoutaný*, v němž dochází ke střídání osob, perspektiv a vypravěče s reflektorem. Vstup do románu zajišťuje autorský vypravěč, který uvede čtenáře do situace chystaného večírku. Ve chvíli, kdy je uvedena do děje hlavní postava inženýra, začne docházet často v prostoru několika vět k upozadování autorského a hodnotícího vypravěče a k náznaku přechodu k vnitřní perspektivě reflektora:

„Samozřejmě Bibi. Kde je to děvče? Tady, hned před ním, drží cigaretu a ruka se jí trochu třese. Vzrušená? Pročpak? Zvedala ruku s cigaretou k ústům, ale rychle ji spustila, ani si nezatáhla a sotva načatou cigaretu zamáčkla v popelníku. Namířil si to k ní, neřekli si slovo a začali tancovat.“²⁵⁰

Vypravěč přece jen působí jako důvěryhodnější a tradičnější zdroj vyprávění než reflektor, který zrcadlí ve svém vědomí okolní dění. Vnější perspektiva tak umožňuje lépe přiblížit hlavního hrdinu, ale přitom přechody k poloze reflektora jednotlivé situace ozvláštňují a připravují čtenáře na budoucí posuny perspektivy a osoby. K vystřídání pásma vypravěče monologem hlavní postavy dojde vzápětí, přičemž tato vnitřní promluva je relativně krátká a banální úvaha, není také nikterak graficky oddělena; třetí osoba se z odstavce na odstavec změní v první. Vypravěč následně komentuje inženýrův postoj k tomuto poněkud strojenému monologu:

„Chtěl se sám sobě vysmát, vysmát se tomu nezvyklému monologu, který si v sobě odříkával, chtěl se smát, protože to byl jeho vžitý postoj k tomuhle druhu potrhlosti.“²⁵¹

Pásma vypravěče, které je dominantní, udržuje věrohodnost příběhu, ale zároveň nečekané posuny od vypravěče k reflektorovi přinášejí určité zneklidnění a zesilují dojem inženýrova zjitřeného vnímání skutečnosti, nemožnosti a podezření, že s ním není něco v pořádku. Pokud by autor využil pouze postavy reflektora, mohl by čtenář nabýt dojmu, že se ocitl v jakési horečnaté halucinaci.

²⁴⁹ Ibidem, s. 177.

²⁵⁰ Popescu. *Spoutaný*, op. cit, s. 31.

²⁵¹ Ibidem, s. 36.

Popescův autorský vypravěč zaručuje určitý objektivní nadhled, výjimečně i hodnocení či komentář, zatímco inženýrova postava reflektora zvyšuje pocit bezprostředního vnímání a vyvolává tak empatii vůči své bolesti a utrpení. Po sdělení nemilosrdné diagnózy těchto pocitů přibývá a stupňují se, což zprostředkovává právě postupně převažující postava reflektora. Pokud tedy na počátku románu převažovalo pásmo vypravěče, ke konci prvního dílu (román je formálně rozčleněn na tři části) je inženýrovo zoufalství sdělováno jeho prožíváním blízkosti smrti formou reflektování této nepřehledné a problematické skutečnosti.

Ich-forma vyskytující se v románu na jiných místech než v dialogu, je vyhrazena inženýrovým monologům, které mají různé podoby: výše zmíněného vnitřního monologu vedeného v duchu, monologu v podobě psaných úvah nebo dramatického monologu vyslovovaného směrem k příteli Bibimu, v němž mu sděluje nejen vyhlídky na nejbližší budoucnost, ale i úvahy a pocity, které ho zahlcují. Další náhlé přechody z er-formy do ich-formy ve druhé části románu text dynamizují, vytvářejí dojem bezprostřední participace na inženýrových myšlenkách a zároveň čtenáře znejistují střídáním různých perspektiv.

Ve *Spoutaném* se rovněž objevuje mnohem méně frekventovaná druhá osoba jednotného čísla. V literatuře obecně se tato modifikace vyprávění objevuje teprve ve druhé polovině 20. století, celý román takto napsala např. průkopnice francouzského nového románu Nathalie Sarraute (*Tu ne t'aimes pas*, 1989). V české literatuře bychom střídání všech osob jednotného čísla našli v románu Zdeňka Zapletala z roku *Sen na konci rána* (1988). Pokud abstrahujeme od případů, kdy se druhá osoba jednotného čísla vyskytuje v dialogích či jako zvolání směrem k příteli na konci monologu, pak narazíme na případ, kdy vypravěč nebo možná sám autor nabádá hlavního hrdinu k určitému jednání:

„Hezká žena, ta Plopescova sestřenice. Dokonce velice hezká. Nespokoj se přelétavým pohledem, jen se na ni zadívej a bude ti připadat hezčí a hezčí.“²⁵²

Zároveň se druhá osoba jednotného čísla vyskytuje v přechodu z polohy reflektora k inženýrovu vnitřnímu monologu. Tato forma zde má dvojnásobný charakter, protože na jednu stranu by ji bylo možné chápat jako obecné tvrzení

²⁵² Ibidem, s. 223.

(k čemuž rumunština využívá právě druhou osobu jednotného čísla, do češtiny překládaných větami s podmětem „člověk“), na druhou stranu však má apelativní a sugestivní charakter směrem ke čtenáři. Vyskytuje se v případech líčení smrti a její nevyhnutelnosti, která se nás pak při čtení přímo bolestně fyzicky dotýká, jsme autorem vystaveni náhlému nebytí a zániku, pocitu, že se naše vědomí může kdykoliv zastavit:

„Jak je kruté být zastřelen za bílého dne, uši vidí, oči dýchají, plíce slyší, a ještě krutější musí být, když tě střela zasáhne spícího, nic netušíš a nikdy se už nedovíš, kdy ti to udělali, zbabělci. Či se snad jedné noci, až budeš trýzněn nespavostí s rukama za zády tekat bytem, náhle zastavíš, jako se někdy zastavují hodiny?“²⁵³

Během basketbalu vede inženýr další vnitřní promluvu, ale tentokrát se jedná o dialog, který má formu neznačené přímé řeči. Vzhledem k tomu, že nehovoří s žádným ze svých spoluhráčů, obrací se k nějaké vyšší instanci, patrně k samotnému tvůrci jeho světa, tedy k autorovi:

„Ano, ale co když právě teď můžu najít odpověď, kterou hledám? Až hra skončí, nebude to už možné, později bude už pozdě. Asi je to, jak říkáš, ale co dělat, jsem jenom člověk, víc nedokážu, hraju. Dobrá, dobrá, hraj! Ale co kdyby se míč v tomhle okamžiku zastavil, kdyby se zastavila tělocvična... Ne, ne, to se nestane, tomu nevěřím. Už nechci. Ne, ne, vid', že se nezastaví?“²⁵⁴

Následující úryvek potvrzuje funkci druhé osoby jednotného čísla jako autorské vstupy, jimiž formálně apeluje na hlavního hrdinu jako jeho neviditelný rádce, průvodce a stvořitel, ale zároveň se tím i obrací ke čtenáři, což je patrné přechodem k všeobjímajícímu „my“, které přináší zneklidňující otázky a vyzývá k vzepření se své smrtelnosti, vzepření se vůli tvůrce, v tomto případě autora.

„Odmítej, zmítej se, křič svoje ne, odlep se od té zdi, postav se proti kulce a vrať ji vražednou silou zpátky! Copak můžeš zemřít po tom, cos prožil? Žijeme snad a umíráme

²⁵³ Ibidem, s. 287.

²⁵⁴ Ibidem, s. 294.

zároveň? Žijeme proto, abychom zemřeli? Umíráme nemocemi, umíráme čímkoli, na všechny věci, které nás obklopují, můžeme zemřít.²⁵⁵

Z hlediska Stanzelova typologického kruhu nelze tento román jednoznačně zařadit, protože se v něm střídají všechny tři vypravěčské situace: ich-forma, autorský vypravěč i personální vypravěč v podobě reflektora. Ich-forma je použita pro zachycení úvah a myšlenek hlavního hrdiny většinou logicky strukturovaných, méně často stavů na pomezí halucinace a reality. K tomuto účelu spíše slouží postava reflektora: autorský vypravěč plynule přechází k personálnímu a zpět, což vyprávění zpomaluje a vnáší do něj subjekt s nejistým prožíváním z důvodu jeho bolesti hlavy.

Popescův druhý román *Jak sladké je zemřít pro vlast* opět zahajuje vypravěč, který zpočátku působí jako autorský s nakročením k vnímání prostřednictvím reflektora. Tento neutrální úvod v podobě popisu staré Bukurešti náhle přeruší vsuvka v ich-formě, kdy se na chvíli ukáže vypravěč, aby vzápětí opět uvolnil místo reflektorovi, který však zprostředkovává okolí z perspektivy filmové kamery. O tom, že se jedná o postavu, přesvědčí čtenáře až opětovné použití první osoby:

„Děti povykují, jejich křik se blíží a vzdaluje. Suterény, domy a lidé stékají do asfaltu, stékají do země. Otočím hlavu a zabořím bradu do prsou minulého roku a padá na mne klid celé této čtvrti. Není to periférie ani předměstí, žádná okrajová část města. *Tady je ta pravá Bukurešť. Tady je a navěky bude její střed.* Zaprášená socha se naklání nad vyšplíchnutou vodou, tramvaje se předhánějí s domy, zaplivaná putyka se otevírá a zavírá jako škeble, vypouští a vypouští hosty...“²⁵⁶

K opuštění reflektora dochází ve chvíli, kdy se protagonista dostává do rodného domu a v tu chvíli se z něj stává vypravěč v ich-formě, jehož vzpomínky na strýčky z dětství se prolínají s autobiografií samého autora. Ve chvíli, kdy se vypravěč přesune z minulosti do současnosti, nabývá převahy prožívající Já, jehož dominance je umocněna dlouhými souvětími. Jejich jednotlivé věty jsou odděleny většinou čárkami, případně spojkou „a“ a řazeny za sebou především podle časové, nikoliv logické posloupnosti:

²⁵⁵ Ibidem, s. 289.

²⁵⁶ Popescu, Petru. *Jak sladké...*, op. cit., s. 2.

„...až jednoho dne přišlo ráno (obehnané zdí a šedou zimou a v sevřených ústech jsem měl chuť nevyspání) a já jsem se klepal zimou, byl jsem svlečený, strnulý na ledové váze, ukřížovaný pod mírou, výška metr osmdesát pět, odevzdal jsem se, zařadil jsem se, něčí loket se dotýkal mých lopatek, bylo mi to nepříjemné a potom přišla doktorka.“²⁵⁷

Podle Stanzelova typologického kruhu by se tento román nacházel v oblasti vyprávěcí situace v ich-formě s identickými existenciálními oblastmi, přibližně v místech, kde se střetává vyprávějící a prožívající Já. Prožívající Já je často charakterizováno výše uvedenými dlouhými souvětími, které navozují dojem plynutí až zpomalení času a přinášejí bezprostřední vypravěčovy dojmy z armádního života. Vypravěč je naopak velmi konkrétní a přichází ke slovu, pokud jde o evokaci rozkazů, povelů či dialogů. Autor za účelem dynamizace vyprávění a dialogů využívá kromě klasické přímé řeči také nepřímou a neznačenou přímou řeč a v některých případech je kombinuje i na velmi malém prostoru:

„Vytáhl notýsek, a zeptal se nás, jak se jmenujeme, co jsme studovali a jaký jsme měli prospěch. To bylo prozatím vše. Museli jsme počkat, až přijedou ostatní. ‚Mercedes je rychlejší než autobus,‘ poznamenal uvážlivě major. Asi nás viděl oknem. Jde se fasovat výstroj! – Prosím? – V armádě se neříká ‚prosím‘, říká se ‚provedu‘! – Chtělo se mi smát, ale podíval jsem se na majorovu vážnou tvář a nepohnul jsem ani brvou.“²⁵⁸

Podobně jako v předchozím románu i zde autor využívá 2. osobu jednotného čísla, kterou by bylo možné chápat jako obecná sdělení (převoditelná do češtiny pomocí podmětu „člověk“), nicméně i v tomto případě se jedná o zesílení sugestivnosti obrazu, ostatně i překladatelka Eva Strebingerová ponechala v češtině tutéž gramatickou osobu jako v rumunštině. Shodou okolností se také jedná o popis možné tragické smrti, tentokrát v důsledku nezdařilého skoku padákem:

„... padáš jako ve snu a padáš tělem i duší, poddáváš se pádu, už se nebráníš, už se nesnažíš zachytit, vzdáváš se, upadáš do prázdna jako žena do hříchu, zmocňuje se tě

²⁵⁷ Ibidem, s. 7.

²⁵⁸ Ibidem, s. 13.

hrůza, otvíráš ústa, chce se ti řvát, jazyk ti padá z úst, zuby vyletují do prázdna, tvůj dech, život z tebe, chuchvalec padáku, který se neotevřel, všechno se řítí za tebou, co se stalo, nedá se odestát, stačil okamžik nepozornosti nebo únavy v továrně, okamžik ledabylosti nebo chvatu kvalitáře poháněného plánem, Ježíši Kriste, mrtvý se v prach obrátí pod křížem zrovna jako pod hvězdou armády, pohybuješ ve vzduchu údy, setkávají se pouze s prázdňem, praskají ti bubínky, jako by někdo vedle tebe střílel, nemáš žádný opěrný bod, padáš k zemi a tvůj pád se rovná pádu ve snu, na zem doléhá tvůj řev, někdo zvedá k nebi hrůzu svých očí, z nebe padá anděl, anděl se každým okamžikem zřítí k nohám očitého svědka a zaručí mu na doživotí místo v blázinci, zarýváš se do země silou svého pádu, jsi mrtev, je ti dobře.²⁵⁹

Je patrné, že druhou osobou nepromlouvá sám k sobě hlavní hrdina, který je v tomto případě zároveň vypravěčem, ale samotný autor, který se tak evokací této dramatické scény ve vědomí postavy reflektora a vypravěče, obrací přímo ke čtenáři. Podobně jsme tento postup interpretovali i v románu *Spoutaný*, kde se rovněž ve výše uvedené ukázce jednalo o popis nešťastné a zbytečné smrti. Duforma je v románu použita znovu v pasáži, kdy se vojáci vracejí ze cvičení k vozidlům a únava rozjitří protagonistovy smysly a jeho vnímavost vůči okolní krajině. Vložené básně (dvě z nich jsou graficky zvýrazněny stejným grafickým způsobem pomocí různě dlouhých mezer mezi slovy jako v autorově sbírce *Jazzová nátura*) a výzvy ve druhé osobě jednotného čísla můžeme znovu připsat samotnému autorovi a jsou významovým protipólem ke smrtelné nehodě při skoku padákem, tedy výzvou k životu:

„... všemocná zeleň ve světě, kde je všechno zelené, zbraně i vojáci, nebe i světlo, pohyb i rychlost, jdi a vrať se, obrať se, pokračuj, miluj svůj život, ty, který jsi zelený jako mladý list, ty, mladá krajino smrti, čistá masko hniloby. Bylo vidět zeleň, zůstávala osamělá, mlčenlivá, záhadná. Zelená zeleni, světe světa, jak bych se od tebe mohl odpoutat?“²⁶⁰

Delší pasáže popisující vojenská cvičení a další akce jsou vyprávěny v první osobě množného čísla, která posiluje pocity hromadného sdílení dojmů a zážitků včetně fyzické bolesti a odosobnění při útoku, kdy se vojáci slévají

²⁵⁹ Ibidem, s. 63-64.

²⁶⁰ Ibidem, s. 354.

v jednu masu a dokáží účinně jednat, pouze když potlačí svoji osobnost a provádějí pokyny koordinovaně ve jménu vyššího ideálu – vlasti. „My“ přitom neznamená jen úzkou skupinku přátel hlavního hrdiny, ale všechny druhy ve zbrani, známé i neznámé, kteří kdy sdíleli stejnou zkušenost včetně čtenářů.

Popescův třetí román *Bakchický konec* je zcela jasným případem vyprávění postavou vypravěče v ich-formě z hlediska vnitřní perspektivy (jednou z postav zevnitř příběhu). K podobné situaci Stanzel uvádí: „V kapitole o rozdílu mezi vypravěčem v 1. a 3. osobě bylo konstatováno, že u vypravěčů v 1. osobě se na základě jejich existenciální motivace k vyprávění dá předpokládat jistá stranickost při reprodukování příběhu spíš než u autorských vypravěčů. Poněkud obecněji a zjednodušeně by se dalo říci, že všichni vypravěči v první osobě jsou per definitionem straničtí, a tím více nebo méně nespolehliví vypravěči.“²⁶¹

V případě Gigho, hlavního hrdiny *Bakchického konce*, vede k podezření z nespolehlivosti rozpor mezi jeho naivitou a důvěrou ke straně, jejím představitelům a zjednodušeným ideologickým poučkám na jedné straně, a jeho skutečným osudem, který neodpovídá deklarovanému spravedlivému novému řádu, na straně druhé.²⁶² Vyprávění není deformováno na úrovni příběhu, nýbrž v rovině jednotlivých postav, které se (až výjimky židovských omývačů mrtvol a plukovníka Váscu) samy zesměšňují nesouladem mezi svými slovy a činy. Přes vypravěčovo ujišťování o oddanosti straně je z jeho vyprávění minulých událostí patrný ironický odstup vůči vlastní dřívější zaslepenosti:

„Průběžně mi kladla různé dialektické otázky, které dokazovaly, že přemýšlí jenom v těchto pojmech a že pravděpodobně i o umění uvažuje stejně. Čekal jsem, že se budu cítit strašně dobře, že mě tón diskuse mateřsky polaská jako návrat k mateřskému jazyku a rodnému prostředí. Ale všiml jsem si, že jsem se občas sám pro sebe ironicky usmíval jejím frázím a že její argumenty (před rokem bych v podstatě stejné argumenty také sám používal) mě neuspokojovaly, dokonce jsem místy viděl jejich chatrnost.“²⁶³

Zároveň volba hrdiny z okraje společnosti (v tomto případě se tam ocitl v důsledku vyloučení ze strany) není v moderním románu nijak ojedinělá. Franz

²⁶¹ Stanzel, Franz K., op. cit., s. 186.

²⁶² Samotnou kategorii nespolehlivosti vypravěče nelze jednoznačně a bez výhrad definovat, jak vyplývá z práce Tomáše Kubička *Vypravěč*, v níž se této problematice poměrně rozsáhle věnuje.

²⁶³ Popescu, Petru. *Sfârșitul bahic*, op. cit., s. 60.

Stanzel k tomuto jevu uvádí: „Ve všech těchto případech je ozvláštňující efekt vytvářen právě totálním přesunem hlediska do románové postavy outsidera; tímto přesunem je čtenář podnícen, aby viděl dobře známou skutečnost zcela jinými očima“.²⁶⁴ Za speciální druh postavy outsidera můžeme považovat i inženýra z Popescova debutového románu, přestože se nejedná o hrdinu z okraje společnosti, jeho onemocnění však mění jeho uvažování, vnímání a celkový přístup ke světu. Svou nemocí a prožíváním se tak svým způsobem vyděluje z lidského společenství. Komplikovanější případ je hrdina z románu *Jak sladké je zemřít pro vlast*, protože je zdánlivě průměrným představitelem své generace, absolventem vysoké školy, který nyní nastoupil na vojnu jako řada dalších mladých mužů. Do role outsidera ho tlačí jeho nepřítel zdařilý milostný život a hlavně neveselé vyhlídky do budoucna. V obdobném postavení se nacházela celá řada autorových vrstevníků, možnost ztotožnění se s tímto hlavním hrdinou byl bezpochyby jedním z důvodů popularity tohoto díla.

U *Bakchického konce* nelze autora identifikovat s vypravěčem jako v případě románu *Jak sladké je zemřít pro vlast*, ani se v něm nenacházejí prvky z biografie a duchovní existence spisovatele jako u *Spoutaného*.²⁶⁵ Tvůrce tak nemá se svou hlavní postavou nic společného. Zároveň vypravěč příběhu je pouze málokdy svou postavou, protože vychází z pozdější, poučenější perspektivy.²⁶⁶ Hlavní hrdina si nebyl vědom významu věcí, které se kolem něj dějí, až teprve později získal nezbytný náhled, aby znovu prožil a převyprávěl události, jež existují pouze v příběhu a skrze něj. Podle literárního kritika Alexandra Călinesca je právě opuštění autobiografických prvků znakem autorova dozrání.

Z hlediska Stanzelova systému bychom tento román přiřadili k vyprávěcím situacím v ich-formě, kde jsou identické existenciální oblasti vypravěče a postav. V rámci typologického kruhu rozlišuje Stanzel v tomto výseku ještě prózy podle stupně přítomnosti vyprávěcího a prožívajícího Já, *Bakchický konec* bychom na pomyslné škále přiřadili spíše k vypravěčské straně spektra.

Rovněž román *Za rok vyrosteš tolik, co jiní za den* je psaný ich-formou vyprávěcím a prožívajícím vypravěčem/reflektorem. K radikální změně v autorově volbě vypravěčské strategie došlo u románu *Boží děti*, který publikoval

²⁶⁴ Stanzel, Franz K., op. cit., s. 20.

²⁶⁵ Viz Călinescu, Alexandru. „Un roman ...“, op. cit., s. 13.

²⁶⁶ Viz Manolescu, Nicolae. „Dilema...“, op. cit., s. 9.

jako poslední před emigrací. Jedná se o vyprávění v er-formě, vševědoucím objektivním vypravěčem bez jakéhokoliv experimentování s jinými postupy. Stejným způsobem je pojata próza *Před Edith a po ní*, která je rovněž psána ve třetí osobě jednotného čísla. K první osobě se Popescu vrátil až v případě *Objevu na Amazonce*, kde střídáním er-formy a ich-formy dosáhl bezprostřednějšího dojmu z vyprávěných událostí, než pokud by se držel pouze třetí osoby. Nicméně jedná se stále o vyprávějící postavu, nikoliv o reflektora ve Stanzelově pojetí.

Popescovy memoáry kombinované s cestovním deníkem jsou podle zvyklostí tohoto žánru psány vypravěčem, v tomto případě autorem v první osobě jednotného čísla, přičemž v některých pasážích se vypravěč stává jednou z postav, ale nikdy nepřechází do polohy reflektora. Text však začíná druhou osobou jednotného čísla a vzápětí je vysvětleno, že se jedná o vnitřní hlas samotného autora. Nepřímo se tak potvrzuje funkce a podoba této gramatické osoby, kterou jsme jí přisoudili v případě románů *Spoutaný* a *Jak sladké je zemřít pro vlast*:

„Poslouchej mě. Vyslechni mě. Tento hlas, který je můj vlastní, zaznívá z hlubiny. Pramení z mojí části, kterou jsem nikdy neviděl, protože ji nelze spatřit. Nachází se někde v mém nitru, možná v kostech, smíchaný s morkem nebo roztroušený mezi buňkami, z nichž se skládá mé tělo. A přesto ho důvěrně znám, protože je podstatou mé bytosti.“²⁶⁷

Poslední Popescův román *Náhradník* z roku 2009 je z formálního hlediska psán v ich-formě s několika záměrnými pasážemi v er-formě, které se vyskytují pouze v první polovině prózy. Sám autor na ně upozorňuje v následném komentáři a zdůrazňuje tak tyto změny ve vypravěčské strategii. Třetí osobu využívá jako určitý odstup až ostýchavost při líčení sblížení obou hlavních protagonistů. Dále k tomu dodává:

„Jeskyně s nejbohatším a nejsložitějším životem, překvapivá a plná tajemství je jeskyně *já*. Ve srovnání s ní je *on* jeskyně velmi omezená, mělká a bez ozvěny. Snažím se uniknout z *já* a sledovat postavu *on*.“²⁶⁸

²⁶⁷ Popescu, Petru. *The Return*, op. cit., s. 1.

²⁶⁸ Popescu, Petru. *Supleantul*, op. cit., s. 80.

Autorskou vyprávěcí situací a vnější perspektivou můžeme charakterizovat pouze několik pasáží z celého textu, neboť naprostá většina románu je psána ich-formou vypravěčem, který však vypráví události z pozdějšího hlediska. Na rozdíl od *Bakchického konce* je v tomto případě možné uvažovat o bližší identifikaci vypravěče se samotným autorem podobně jako u románu *Jak sladké je zemřít pro vlast*, přestože se jedná o prózu z kategorie historické fikce. O vztahu mezi fikcí a skutečností u Popescových děl pojednává následující kapitola.

Jak vyplývá z výše uvedeného, Petru Popescu ve svých prvních prózách kombinoval různé osoby (první, druhou i třetí), vypravěčské polohy (vypravěče a reflektora) a perspektivy (vnější a vnitřní). Z tohoto hlediska byl nejpropracovanější jeho první román *Spoutaný*, kde se střídají různé vypravěčské situace včetně toho, že autor využívá druhou osobu jednotného čísla, která není pro svou vzácnost mnohdy brána teoretiky v potaz při konstrukci literárních modelů. O něco málo jednodušší je situace v případě románu *Jak sladké je zemřít pro vlast*, kde se nevyskytuje er-forma.

Od Popescova třetího románu (*Bakchický konec*) lze pozorovat tendenci k menší četnosti využití postavy reflektora ve prospěch vypravěče, který byl v autorových románech vždy silně zastoupen a vytvářel základní rámec vyprávění ozvláštňovaného či dynamizovaného právě postavou reflektora (prožívajícího Já). V případě exilových próz je zřejmý příklon k autorské vyprávěcí situaci, případně k ich-formě, ale s převládajícím vyprávěcím subjektem na úkor prožívajícího Já. V případě rumunských próz, tzn. od *Spoutaného* k *Náhradníkovi*, se autorův styl výrazně zjednodušil a ani výše popsané střídání ich- a er-formy v případě jeho posledního díla na této skutečnosti příliš nemění.

Tuto změnu bychom určitě mohli přičíst na vrub dlouholetému pobytu v americkém prostředí a orientací na úspěch u širokých čtenářských vrstev, které nebyly a nejsou ve svobodném světě nuceny hledat v podtextu a číst mezi řádky, aby v literatuře dešifrovaly obraz okolního světa, proto nejsou potřeba kompliované vypravěčské strategie. Odlišná politická a společenská situace vyžadovala jiné postupy pro získání pozornosti. Jistou daň si v tomto ohledu možná vybral i přechod z rumunštiny do angličtiny, protože rafinovanější literární přístupy vyžadují velký cit pro jazykové nuance a je otázkou, za jak dlouho - nebo jestli vůbec - je cizinec dokáže ovládnout.

5. 2. Odraz nefikční skutečnosti v Popescově díle

Petru Popescu kladl téměř od počátků své tvorby důraz na realismus, který podle něj jako jediný dokáže dostatečně oslovit čtenáře, pro něj by dílo mělo vznikat. Veškeré literární experimenty s obsahem a formou (např. francouzský nový román či rumunský oneirismus) poměrně radikálně odmítal ve svých publicistických statích a esejích. Navazoval tak na realistickou tradici rumunského románu počínaje zakladatelem tohoto žánru na konci 19. století Ioanem Slaviciem až po Livia Rebreana a Cezara Petresca v meziválečném období. Programově městský charakter jeho románů souvisí s modernistickým proudem, který se v Rumunsku výrazněji prosadil až po první světové válce díky autorům jako Hortensia Papadat-Bengescu či Camil Petrescu. Kromě tradic národního písemnictví se v Popescových prózách odrazila i četba angloamerických romanopisců, u nichž převažuje realistické ztvárnění.

Otázce pravdivosti literárního textu se věnoval Tzvetan Todorov v *Poetice prózy*, kde shrnul vývoj teoretických přístupů od dvou vylučujících se protikladů, tedy pravdivé historie a nepravdivých románů, až po pojetí, v němž pravdivost nelze ověřit: „To však nikterak nebrání literárnímu dílu jako celku mít jistou schopnost popisu: romány koneckonců – ve velmi rozdílné míře – evokují ‚život‘ tak, jak skutečně proběhl.“²⁶⁹ Otázku realismu rozděluje na dvě části, které vyplývají už z historického pohledu na tuto problematiku v různých epochách: žánrová pravidla, jimž muselo dílo odpovídat, aby bylo považováno za pravděpodobné (příkladem může být epocha klasicismu s jeho žánrovou pestrostí), a obecné mínění, které Todorov považuje za specifický žánr sám o sobě. Obecné mínění vstupuje do jednotlivých žánrů různým způsobem (báseň je považována za méně pravděpodobnou než román), přičemž jako jediné kritérium dominuje v naturalismu, kde se stává výlučným pravidlem.²⁷⁰

Jak vyplývá z teoretických prací Michaila M. Bachtina nebo Daniely Hodrové, román je nadčasový žánr, který se dokáže pružně přizpůsobit požadavkům, pravidlům a estetickým kritériím různých epoch, aniž by byl překonán či odsouzen k zapomnění jako se to v minulosti stalo řadě jiných forem. Z toho důvodu bychom v případě románu a jeho vztahu k nefikční realitě,

²⁶⁹ Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000, s. 28-29.

²⁷⁰ *Ibidem*, s. 30-31.

respektive míry jeho realismu, měli zvažovat především vztah textu k obecnému mínění.

Popescovy rumunské romány z počátků jeho literární kariéry sice mají zcela fikční zápletku s určitými autobiografickými prvky, ale odehrávají se (až na výjimky) v době svého vzniku a v místech, která autor důvěrně znal a programově je vtěloval do svých děl, ať už v konkrétní nebo v obecnější podobě. Obrazu Bukurešti v románu *Spoutaný* jsme věnovali samostatnou kapitolu, protože jím hlavní město prostupuje v téměř personifikované podobě jako živoucí organismus a tvoří jeho nedílnou složku. Není nijak idealizováno, ale Popescu v sobě při jeho popisu nezapře básníka ze svých debutových sbírek, na něž tímto poetizujícím přístupem navazuje.

Román *Jak sladké je zemřít pro vlast* se rovněž odehrává především v Bukurešti a jejím okolí, ale jedná se o jiné město než v předchozí próze. Mnohem obyčejnější a přízemnější, protože ani hlavní hrdina nestojí tváří v tvář tragickému konci jako ve *Spoutaném*, ale naopak se nachází v jakémsi životním mezidobí a čekají jej neveselé vyhlídky v podobě pracovní umístěnky mimo jeho rodnou Bukurešť, která není nijak idealizována, nicméně stále zůstává hrdinovým milovaným rodným městem a nositelem veškerých vzpomínek na dětství a dospívání. Přestože postavy Popescova románu nejsou lidé na okraji společnosti pohybující se v periferních oblastech města jako v románu *Groapa* (1957, *Periferie*) Eugena Barba, nevyhýbá se Popescu v tomto díle ani méně lichotivým, až kritickým faktům při popisu nově vznikajících částí města, která rozhodně neodpovídala propagandistickému obrazu socialistických úspěchů:

„Venku stály domy oddělené nehotovými cestami, bylo vidět vyšlapané cestičky, odpadky, porůznu rozházený stavební materiál a hromady šterku. Na jednom prostranství mezi domy se táhla fronta. Byla to opravdu fronta, stálo v ní přinejmenším třicet lidí, mužů i žen, někteří byli v pyžamech. Fronta před ničím. (Obchod ještě nebyl v provozu). Lidé tu prý čekají každé ráno, až přijede z města auto s potravinami. Někdy přijede, nikdy nepřijede. A když přijede, zase nemá to, co potřebují. Přes to všechno lidé trpělivě čekají a zařazují se, jak kdo přijde, před imaginární pult.“²⁷¹

²⁷¹ Popescu, Petru. *Jak sladké...*, op. cit., s. 498.

Podobně bez příkras však autor líčí rovněž staré části města, v nichž si všímá i příslušníků národnostních menšin, konkrétně židů, kteří zanechali svou stopu nejen v rumunské kultuře, ale i na tváři města. Počátkem sedmdesátých let byla jejich přítomnost stále patrná, přestože po válce většina z nich Rumunsko opustila. Nicméně ani tato čtvrť nijak nevzkvétá, naopak:

„Páchlo to tu starobou, odevzdáním do vůle boží, starci páchli močí, ze všeho číšel smutek ze smrti, i z písmen vytesaných do mramoru a zanesených prachem, zahrnuli jsme za roh, starci za námi, udělali jsme několik kroků po nádvoří obce, cyklostylovaná vyhláška oznamovala pohřby konané v průběhu týdne, kdo zemře, v jakém věku a kde bude pochován, vedle ní bylo oznámení napsané červenou tužkou na kusu lepenky: ‚Zájemci o košerované maso se žádají, aby vzhledem k zásobovacím obtížím odevzdali své objednávky až příští týden‘...“²⁷²

V *Bakchickém konci* Popescu velmi věrohodně evokuje prostředí židovského hřbitova a jeho pracovníků, aniž by v jejich případě přecházel k parodii či karikatuře, které jinak tvoří významnou složku této prózy. Důstojní omývači mrtvol jako by žili v jiném čase a prostoru, ale okolnímu proměnlivému světu plnému nového řádu a revoluce se stejně zcela vyhnout nedokázali (např. syn žida Iancovicie se odklonil od židovské víry vštěpované rodiči a pod vlivem své milé se dal na vojenskou dráhu a padl v boji s reakčními silami v horách na západě Rumunska). Méně zdařile působí vykreslení rumunských vesničanů v padesátých letech, kteří podle autora nevěděli, kde v jejich vsi sídlí milice.

Z hlediska zobrazení prostředí až téměř k dokumentárnosti vyniká román *Za rok vyrosteš tolik, co jiní za den*, který má několik zajímavých motivů a postav, ale jako celek je z hlediska kompozice a zápletky velmi nevyvážený a sklouzává až k banálnosti. Kromě popisu turistického ruchu na černomořském pobřeží, který autor znal z dob, kdy si přivydělával jako průvodce zahraničních turistů, je rovněž velmi realisticky vykreslená scéna z dobrudžské vesnice. K všudypřítomným hlubokým loužím a blátu tvoří kontrast mladý cyklista oblečený do obleku podle poslední módy, který pomalu projíždí po blátivé cestě, aby se neumazal. Jeho domov se očividně nachází zde, v této zapadlé vesnici.

²⁷² Ibidem, s. 503.

Dobrudžský kolorit dokresluje sousední turecká ves, jejíž obyvatelé zde žijí v izolaci od okolního světa už od dob Osmanské říše.²⁷³

Poslední Popescův román *Boží děti* je jen velmi obecně zasazen do prostoru Valašska někdy v dobách minulých a použité epické postupy do značné míry podléhají pravidlům zvoleného žánru, nicméně Popescův realismus se projevuje na úrovni člověka a jeho tělesnosti. Podobně je tomu i v autorově první exilové próze *Před Edith a po ní*, kde se to týká především erotické oblasti (např. scéna znásilnění mladičké Hilke jejím učitelem francouzštiny během jízdy vlakem je rozvedena do všech podrobností). Rovněž zde poměrně zdařile načrtává dekadentní atmosféru konce století a během první světové války v Rakousko-uherské monarchii, nicméně toto prostředí tvoří velmi obecný rámec příběhu, který by šlo přenést do jakékoliv jiné doby.

Objev na Amazonce je kniha založená na skutečných událostech, které prožil cestovatel a fotograf Loren Mc Intyre. Poskytl Popescovi svůj archív, fotografie a zápisky. Rovněž strávili řadu hodin při rozhovorech, nicméně výslednou podobu příběhu vtiskl rumunský spisovatel. Použitím literárních postupů (střídání první a třetí osoby, dialogy, budování napětí, kompozice) dokázal ozvláštnit Mc Intyrovu zážitky a kniha tak sklidila zasloužený úspěch. Podobný model zachycení autentického vyprávění přímých aktérů a jeho následné zpracování použil Popescu rovněž v případě vzpomínkové knihy *Oáza*, kde ztvárnil životní osudy svých tchánů židovského původu, kteří přežili holokaust. Kategorie literatury faktu (či terminologicky přiléhavější *creative nonfiction*) přinesla Popescovi v USA významný úspěch. Základem těchto knih byl silný životní příběh spolu s důkladnou rešerší informačních zdrojů k danému tématu. V případě Amazonky je samotné Mc Intyrovo vyprávění prokládáno vsuvkami o historii objevování tohoto území a o osudech dobyvatelů, misionářů a cestovatelů, které zasazují výpravy hlavního hrdiny do širšího rámce.

Silná vazba na reálné prostředí a zakomponování poznatků příslušných vědních disciplín je charakteristická i pro Popescovy exilové fikce. V Rumunsku vycházel v počátcích tvorby ze svých prožitků a pocitů, které dokázal přetavit v univerzální příběhy odrážející životní zkušenosti celé jeho generace. Pro oslovení širších čtenářských vrstev v Americe však musel pozměnit způsob

²⁷³ Popescu, Petru. *Să crești într-un an cât alții într-o zi*. București: Editura Eminescu, 1973, s. 242-252.

svého psaní, najít jiná témata a hlavně nová prostředí. Každopádně téměř ve všech případech za jeho knihami stojí množství času stráveného v archívech, konzultacemi s odborníky či cestami do míst, kde se odehrává děj. Jeho román *Téměř Adam* tak nepostrádá vedle napínavé zápletky ani jistou antropologickou zajímavost, biblický příběh *Dívka Marie* pak přináší solidní etnografickou sondu do zvyklostí starověkých Židů.

Na základě vlastních životních osudů napsal Popescu memoárovou a deníkovou knihu *Návrat*, v níž zachytil své vzpomínky na dětství a mládí v komunistickém Rumunsku a svoji první návštěvu vlasti po revoluci. Jejím základem jsou vybrané události z autorova života s řadou historických a politických zamyšlení o osudech jeho rodné země a poválečného režimu, v němž vyrůstal. Na výběru faktů a úvah je patrné, že kniha byla psána v první řadě s myšlenkou na amerického čtenáře. Zajímavá je pro nás i česká stopa vedoucí od jeho tchánů k několika dnům stráveným v roce 1991 v Praze, které popsal deníkovou formou na stránkách této knihy. Nabízí tak pohled na porevoluční Prahu očima cizince ze Západu i z Východu:

„Znovu jsem si zvykal na nepravidelný vzhled východoevropských ulic. Chodníky nebyly rovné a fasády domů se jedna od druhé lišily, stejně jako tváře lidí netrpělivě čekajících na zastávce. Lidé na ulici rovněž oplývali fyzickými nedostatky: zkaženými zuby, křivými nebo shrbenými zády a mnozí z nich měli pivní břicho. Oblečení byli do roztodivné směsice triček a kalhot, do módních džínů a nmoderních sovětských pláštěů. Tu a tam jsem zahlédl kabát od Hugo Bosse nebo kabelku od Versaceho, ztracené v šedivé realitě komunismu, na niž jsem už zapomněl. Komunismus skončil, ale jeho vzhled přetrvával. Lidé mě mýjeli a hovořili jazykem, který jsem nepoznával - stále sice měl zpěvnou intonaci češtiny, ale připadal mi plný neslovanských slov. Mezi pohupujícími se obličejí kolemjdoucích jsem četl nápisy na obchodech: Video, Fax, Comicsy, Cyber-místo. Čeština a slovenština bráněné po celé generace písmáků proti německé kulturní kolonizaci byly nyní zcela otevřené vůči konzumnímu new speaku.“²⁷⁴

Poslední Popescova próza *Náhradník* patří do kategorie historické fikce. Celkový rámec a řada jednotlivostí odkazují k historicky zdokumentovaným událostem a postavám, nicméně zvolená forma románu naznačuje, že se nejedná o doslovné zachycení reality. Přesto i v tomto případě jsou autorovou nejsilnější

²⁷⁴ Popescu, Petru. *The Return*, op. cit., s. 216-217.

stránkou pasáže, které se týkají zachycení atmosféry a reálií běžného života s veškerými jeho radostmi i obtížemi, jak ho autor zachytil v podobě svého soukromého života a života svých přátel. V zobrazení mocenských struktur a osobnosti Ceaușesca je možné najít při srovnání s memoárovým dílem *Návrat* jisté rozpory, které již byly rozvedeny v příslušné kapitole.

Od svých literárních začátků propagoval Popescu ve svých teoretických statích realismus jako nejlepší přístup k tvorbě, který umožňuje vyslovit se k otázkám a problémům, jaké ve svém životě zažívají čtenáři a chtějí o nich číst. Zároveň se snažil tímto způsobem psát své vlastní romány. Jak však konstatuje literární kritik Alex Ștefănescu, „výsledkem není realistická próza z 19. století v balzakovském stylu, ale nadšená, velmi svěží próza, v níž skutečnost ožívá a realita se stává reálnější než ve skutečnosti.”²⁷⁵ Pokud chtěl pokračovat v literární tvorbě i v exilu, musel si najít nové čtenáře a vyjít vstříc jejich zájmům. Během tohoto hledání neváhal vyzkoušet různé žánry a neustále experimentuje. I v případě svých anglicky psaných fikcí však zůstal věrný principu maximální věrohodnosti a důkladné dokumentaci věnoval mnoho času a úsilí. Není tedy divu, že mezi nejlepší pasáže jeho děl patří části, které se snaží co nejvěrněji evokovat skutečnost.

²⁷⁵ Ștefănescu, Alex. „Scrisul unui om liber”. *Tribuna*, 2014, roč. XIII, č. 275, s. 8-9.

ZÁVĚR

Druhá polovina 20. století přinesla Rumunům jedno z nejobtížnějších období v jejich téměř dvoutisíciletých dějinách. V žádném z předchozích staletí nebyl politický, veřejný a soukromý život tolik provázán, sledován a kontrolován jako po svržení monarchie a vyhlášení republiky pod taktovkou Sovětského svazu na konci roku 1947. Zavádění stalinských metod řízení státu probíhalo ve všech zemích východního bloku obdobně, nicméně rumunská podoba diktatury proletariátu patřila spolu s albánskou k nejrepresivnějším v regionu, což se odrazilo ve všech oblastech společenského života včetně kultury.

Vydávaná literatura se ocitla ve vleku propagandy, z níž se postupně pokoušela různými strategiemi vymanit. Z toho důvodu hovoří literární historik Eugen Negrici o nutnosti jiného přístupu k hodnocení a kategorizaci literatury vzniklé v tomto období, protože se vymyká obvyklým měřítkům, jaká na ni klademe. Po nesmírně plodném meziválečném období, které s sebou přineslo nečekanou renesanci mnoha podob rumunského románu a pozoruhodná básnická a avantgardní díla, nastoupil po druhé světové válce kulturní útlum. Tisíce knih se ocitly na seznamu zakázané literatury a byly zlikvidovány, řada klasiků z 19. století nesměla být vydávána a jedinou oficiální tvůrčí metodou stal socialistický realismus s jeho schematičností, který na dlouhá léta ovládl téměř veškerou krásnou literaturu.

Řada spisovatelů se proto odmlčela a během padesátých let lze hovořit pouze o několika prozaicích, kteří svými romány dokázali vykročit za státem nařízený rámeček. Většina z nich za to zaplatila úlitbou režimu v podobě jiné prózy napsané podle schválených šablon. K obrodě poezie došlo teprve koncem této dekády, první náznakem byla tvorba předčasně zesnulého Nicolae Labișe, na něhož navázali nejvýznamnější básníci šedesátých let: Nichita Stănescu, Marin Sorescu a Ana Blandiana. Teprve poté následovala próza, nejprve v podobě kratších povídkových a novelistických útvarů a pak i románová tvorba autorů jako Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Marin Preda aj.

Druhá polovina šedesátých let byla nejsvobodnějším obdobím z celé komunistické éry. V této době debutoval mladý student anglistiky Petru Popescu svou první básnickou sbírkou, v níž zaujal především civilní mladistvou poezií a toposem města jako přirozeným prostředím pro mladou generaci, která se chce bavit a zažívá zde svá první milostná dobrodružství. Ve své druhé sbírce se

po vzoru moderních amerických básníků pustil do experimentů s formou, ale své úsilí záhy napřel směrem k próze. Mnohé povídky ze svazku *Smrt v okně* však spíše připomínají stylistická cvičení, byť v mnoha případech jejich témata a náměty předjímají budoucí autorovy romány. Popescovy sebrané eseje, recenze a články z tisku poskytují obraz jeho tvůrčího programu, který do značné míry vystihuje silné stránky jeho děl: městské prostředí (*citadinism*), z něhož se rekrutuje většina čtenářů (silná orientace na široké čtenářské vrstvy), realismus (v protikladu k experimentům typu francouzský nový román nebo oneirismus) a autentičnost vyjádřená používáním *ich*-formy.

Do širokého povědomí čtenářů a literární kritiky se Popescu zapsal svým prvním románem *Spoutaný*, který u začínajícího spisovatele překvapil volbou tak závažného tématu, jakým jsou poslední měsíce člověka odsouzeného zhoubnou nemocí k blízké smrti. Přes veškeré úvahy o lidském konci ze všech hledisek historické a lidské zkušenosti překypuje román vitalismem a touhou po lásce a po životě. Nepřehlédnutelným pozadím příběhu je Bukurešť jako město, jehož fyzická a téměř personifikovaná přítomnost prostupuje celým příběhem; prózu lze považovat za hold složený rodnému městu, které bylo v tradicionalisticky zaměřené rumunské literatuře často zobrazováno negativně jako nevládné a nepřátelské místo nebo jako balkánský ospalý prostor. *Spoutaný* je pozoruhodný rovněž z hlediska výstavby, protože v něm spisovatel využívá různé gramatické osoby (první pro vnitřní monology hlavního hrdiny, třetí jako pásmo vypravěče/reflektora a dokonce i druhou, která slouží vstupům samotného autora).

Na základě Stanzelovy *Teorie vyprávění* jsme konstatovali střídání autorského vypravěče, který poskytuje příběhu celkový rámeček, a reflektora odrážejícího stav inženýrova rozjitřeného vnímání. V rumunské próze se jednalo o nové, dosud nevyužívané postupy, čímž Popescu bezpochyby přispěl k její obrodě v šedesátých letech. Jak již bylo řečeno, román přinesl autorovi zájem čtenářů a byl i příznivě přijat literární kritikou. Přestože se jednalo o románový debut mladého a časem neprověřeného autora, byl přeložen do slovenštiny a češtiny. Kniha vzbudila zájem našich východních sousedů soudě podle toho, že slovenské vydání bylo během několika dnů rozebráno. V úvodu jsme si položili otázku, která z Popescových rumunských děl mají šanci projít sítí času. Podle názoru autorky této práce je to překvapivě právě autorův první román, protože

v sobě snoubí neotřelé vypravěčské strategie a závažné nadčasové téma podané s mladistvou svěžestí a vitalismem.

Ve své době neméně populární román *Jak sladké je zemřít pro vlast* si už v sobě více nese pečeť své doby a nedokáže současnému čtenáři nabídnout o mnoho více než dokument o vojenské službě v podobě důstojnické školy pro záložníky, neúplné dějinné úvahy o osudech rumunských vojáků za první a hlavně druhé světové války a jejich příběhy (neúplné, protože v nich z pochopitelných důvodů chybí role Sovětského svazu a komunistického režimu) a poněkud vykonstruovaně působící milostnou zápletku. Tyto tři linie zprostředkovává vypravěč/reflektor v ich-formě s výjimečnými odbočkami k druhé osobě (ve stejné funkci jako u předchozího románu, tedy vstupech autora se sugestivním zobrazením smrti a symetrickým výzvami k životu).

Zatímco *Spoutaný* byl nesen patosem smrti a lásky, Popescův druhý román více zapůsobí dojmem chybějící životní perspektivy a neveselé budoucnosti, čemuž odpovídá hlavně v závěrečných scénách i zobrazení Bukurešti jako bezútěšného města s nedostavěnými sídlišti a vymírající židovskou menšinou. Nicméně také tento román byl ve své době kladně oceněn literárními kritiky i čtenáři. Českého vydání se již hotový překlad kvůli autorově emigraci nedočkal, ale podobně jako *Spoutaný* vyšel v Rumunsku v porevolučních reedicích patrně jako připomínka jeho dávné popularity, přestože dnes již působí poněkud zastarale.

Židé a jejich kultura jsou jedním z námětů *Bakchického konce*, románu založeného na parodii ideologií zaslepených socrealistických umělců v budovatelských padesátých letech. Odsun zápletky o téměř dvě desetiletí do minulosti umožnil Popescovi beztrestně zesměšnit vládnoucí manžele Ceaușescovy, aniž by to cenzura či kritici odhalili. Protikladem ke světu prospěchářských netaalentovaných malířů je prostředí židovského hřbitova, kde hlavní hrdina po svém vyloučení ze strany najde práci. Lineární příběh vyprávěný v ich-formě sice zaujme svou přímočarostí a svižností, ale všudypřítomná ironie a kontrasty mezi novými porevolučními pořádky a starou předválečnou buržoazií už dávno ztratily svou podvratnost.

Počínaje *Bakchickým koncem* upouští autor od postavy reflektora ve prospěch vypravěče, ať už ve zcela neutrální er-formě (jako v případě románů *Boží děti* nebo *Před Edith a po ní*, který vznikl už v exilu) nebo v ich-formě. Obě

gramatické osoby znovu kombinuje až v anglicky psané cestopisné knize z kategorie literatury faktu *Objev na Amazonce* (1991), kterou svým zpracováním, kompozicí a budováním napětí povyšuje na literární zážitek.

O Popescově emigraci v polovině sedmdesátých let rozhodly nejen červencové teze z roku 1971, ale i zjištění, že by musel svou další tvorbu více přizpůsobit požadavkům vládnoucích politických kruhů. Vzhledem k tomu, že v Rumunsku neexistovalo organizované opoziční hnutí či samizdat jako v Československu, byl exil pro spisovatele a intelektuály téměř jedinou možností, pokud se nechtěli přizpůsobit ideologickému diktátu. V případě Petra Popesca byla tato volba o to složitější, že opouštěl masu věrných čtenářů, převážně svých vrstevníků, na rozdíl od celé řady slavných rumunských exulantů, kteří se skutečně prosadili až teprve v nové vlasti (např. Emil Cioran, Eugen Ionescu aj.).

Právě jeho programová orientace na čtenáře a jejich zájmy, která ho dokázala vynést na vrchol popularity v rodné zemi, mu pomohla prosadit se i v americkém exilu. Neukryl se do ulity své rumunštiny, jako to učinil Norman Manea, nýbrž překonal jazykovou bariéru a začal tvořit v angličtině.

V roce 1997 vydal pod titulem *Návrat* memoáry spojené s cestovním deníkem ze svého prvního porevolučního návratu do Rumunska. Působivě v nich rekonstruuje klíčové okamžiky svého dětství a mládí za komunismu. Vedle dobrodružných románů pro mládež vydal v novém tisíciletí také příběh svých židovských tchánů, kteří se poznali v koncentračním táboře na konci druhé světové války, a příběh Ježíšovy matky Marie v neoprotestantském duchu. Jeho široký tematický záběr svědčí o neustálé potřebě i nutnosti hledat nová, ne vždy jednoduchá témata a oslovovat čtenáře různými způsoby.

V případě literatury faktu (anglický termín *creative nonfiction* je pro tento žánr přiléhavější) dokáže z dramatického lidského osudu (ať už vlastního či cizího) vystavět působivý literární příběh a tyto knihy patří k nejlepším, jaké v exilu napsal. I u fikce je však patrná silná Popescova vazba na skutečnost a důraz na věrohodnost předkládaného příběhu. V případě jeho rumunských románů se jednalo hlavně o prostředí Bukurešti, v erotickém románu *Před Edith a po ní* zdařile evokuje atmosféru konce 19. století a odraz první světové války ve Vídni, dobrodružný román *Téměř Adam* je při abstrahování od zápletky zajímavým antropologickým pojednáním a v *Dívce Marii* podrobně přibližuje starožidovské prostředí s jeho zvyky a tradicemi.

Obraz Popescovy rumunské minulosti načrtnutý v *Návratu* doplňuje dokumentární román *Náhradník* z roku 2009, jímž se po letech vrací k psaní v rumunštině. V ich-formě (místy kombinované s er-formou) vypráví o svém vztahu se Zoiou Ceaușescu, o němž v sedmdesátých letech kolovaly fámy. Osmdesát tisíc prodaných výtisků je poměrně úctyhodné číslo, nicméně filmově psaný román má převážně konzumní charakter a poněkud nevyváženou kompozici. Senzační odhalení působí poněkud tuctově, Ceaușescu se v próze stává téměř sympatickou postavou, což žánr historické fikce nevyklučuje,²⁷⁶ a nejsilnější rovinou příběhu tak zůstává bolestný zásah státní moci do intimní oblasti života mladých Rumunů, kdy zákaz antikoncepce a potratů má pro jednu z postav tragické důsledky.

Popescova tvůrčí dráha v komunistickém Rumunsku započala velmi slibně, což dokazuje jeho první román *Spoutaný*, který se i z dnešního pohledu jeví jako dílo s univerzálním poselstvím. V exilu i přes svůj příklon ke konzumní literatuře napsal několik závažných knih, převážně z oblasti literatury faktu (*creative nonfiction*). Po více než třiceti letech se, obrazně řečeno, vrátil do vlasti jako rumunský spisovatel s prózou vzbuzující senzací minimálně v řadách pamětníků. Dokázal znovu oslovit minimálně své dávné čtenáře a koneckonců jsou to právě čtenáři, kteří rozhodují nejen o momentálním autorově úspěchu, ale i o pomíjivosti či trvalosti daného díla navzdory času.

²⁷⁶ Viz Doležel. *Fikce a historie...*

REZUMAT

Teza de doctorat intitulată „Destinul creator lui Petru Popescu în contextul literaturii române postbelice” prezintă o monografie despre Petru Popescu, un scriitor de succes la începutul anilor '70 care însă a plecat din țară și și-a continuat cariera ca scriitor de limba engleză în Statele Unite. Lucrarea de față își propune răspunsul la câteva întrebări legate cu evoluția temelor, a genurilor și a strategiilor narrative în prozele scriitorului și durabilitatea operei lui din România și din Statele Unite.

Chiar dacă literatura din exil este abordată din ce în ce mai mult, totuși în acest fenomen destul de larg există probleme și autori care nu au fost tratați într-un studiu mai amplu, ceea ce a fost și cazul lui Popescu până la 2013 când a apărut cartea *Petru Popescu prins în istorie* bazată pe teza de doctorat a lui Dinu Bălan, susținută la Universitatea 1 decembrie 1918 din Alba Iulia. Majoritatea criticilor și istoricilor literari români consideră că opera lui în limba engleză este prea „americană”, Alex. Ștefănescu în *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000* chiar a scris că urmărește succesul de librărie și este concepută ca să aducă bani, ceea ce este punctul de vedere nejustificat și nedrept.

În primul capitol este prezentată istoria României în perioada 1945-1989, pentru că situația politică, economică și socială a avut un impact esențial asupra culturii și al literaturii, ceea ce nu se întâmplă în așa de mare măsură în statele democratice din Europa de Vest. A doua jumătate din capitolul introductiv se ocupă de evoluția literaturii: imediat după cel de al doilea război mondial au fost pregătite liste cu cărțile interzise și câțiva ani mai târziu a fost impus proletcultismul ca singurul mod de a scrie proză și poezie.

În ciuda circumstanțelor, „obsedantul deceniu” a adus și câteva romane de valoare care se citesc până azi. Dezghețul cultural în anii '60 a permis mai întâi poeziei și apoi și prozei să își recâștige funcția sa estetică, dar perioada mai liberă s-a terminat cu Tezele din iulie 1971. Nu de mult după schimbarea cursului Petru Popescu a rămas în SUA unde a ajuns cu o bursă la Universitatea Iowa.

Următoarea parte prezintă opera lui Petru Popescu din anii '60 și '70 scrisă în limba română. Scriitorul a debutat în 1966 cu volumul de poezie *Zeu printre blocuri*. Versurile lui sunt juvenile, pline de vitalitate, citadine. Orașul este un mediu natural pentru generația tânără care ascultă jazz, merge la stadioane și se sarută în fugă pe străzi. În al doilea volum *Fire de jazz* autorul a experimentat cu

formă, inspirat, evident, de poeți americani ca Ezra Pound, Carl Sandburg și E. E. Cummings.

Volumele de proze scurte *Moartea din fereastră* (1967) și *Om în somn* (1971) conțin aproape aceleași povești. În mare parte este vorba doar de exerciții de stil, nici pe departe nu ating nivelul lui Dumitru Radu Popescu sau Fănuș Neagu. Interesant este numai faptul că unele dintre ele se ocupă de teme și motive care au fost folosite ulterior în romanele lui Petru Popescu (agonia înainte de moarte, război, oraș cu diferite chipuri, un weekend la mare, ș. a. m. d.).

Popescu s-a dedicat mult și presei: a scris eseuri, critici literare și articole. A publicat culegerea lor sub titlu *Între Socrate și Xantipa* și de acolo aflăm programul lui poetic ceea, ce corespunde cu constatarea lui Mihail Bahtin că mulți scriitori de roman simt nevoia să-și stabilească programul teoretic propriu. Popescu este de părere că în literatura română lipsește romanul citadin, ceea ce este uluitor, pentru că majoritatea cititorilor sunt orășeni care caută în literatură reflectarea vieții lor și nu imaginea unui sat acum douăzeci de ani. Este evident că orientare la cititor este trăsătura lui de la bun început la fel ca citadinism, sinceritate, autenticitate (exprimată în persoana întâi) și realism în stilul romanelor americane moderne.

Prozatorul Popescu a încercat să respecte acest program în romanele sale care sunt descrise în teză mai întâi din punctul de vedere al temelor, motivelor și personajelor. *Prins* (1969) povestește despre ultimele luni de viață ale unui om tânăr numit „inginer”, care aproape din senin află că este bolnav de moarte. Reflectează asupra morții din diferite puncte de vedere, caută explicații în diverse medii (artiști, biserică) urmat de prietenul lui fidel, dar în sfârșit descoperă dragostea adevărată. Tema este surprinzător de gravă pentru un debut, ceea ce poate fi explicat din biografia scriitorului care și-a pierdut fratele-geamăn în copilărie. Oricum romanul despre moarte este plin de vitalism și aduce un omagiu vieții și dragostei.

Cititorul din anii '60 a putut să descifreze diferite „șopârle” și sentimente legate cu viața din România de atunci, dar acest fapt nu micșorează valabilitatea prozei și în ziua de azi. Fundalul important al textului este București, rolul lui este analizat pe baza teoriei propuse de Daniela Hodrová. Orașul nu apare numai ca mediul natural pentru personaje (ceea ce nu este în literatura română de loc automat), ci este chiar personificat într-o femeie. Receptarea romanului în

România de către criticii literari a fost pozitivă, la fel ca și în Cehia și Slovacia. Traducerea și publicarea unui text de la autorul necunoscut n-a fost atunci un lucru obișnuit, dar succesul din România a fost repetat cel puțin în cazul Slovaciei unde cartea a fost epuizată în câteva zile.

Și al doilea roman, *Dulce ca mierea e glonțul patriei*, a fost foarte popular mai ales printre tineri români și laudat de critică. Este compus din trei linii: relatare despre mersul serviciului militar în școala de ofițeri în rezervă, o recuzabilă aventură amoroasă și planul cu unchiul Nicu, fostul militar, și prietenii lui generali, toți în retragere. Destinele soldaților care au luptat în ambele războaie sunt puse în contrast cu sentimentele generației tinere crescute în pace. Reflecțiile despre rolul României în istoria Europei și în cele două războaie sunt considerabile, dar, din motive evidente, lipsește cu desăvârșire o parte din conflict: Uniunea Sovietică și influența ei. Romanul este scris cu aceeași sensibilitate ca *Prins*, dar după atâția ani pare cam învechit.

Următoarea proză, *Sfârșitul bahic* este mai subversivă și îndrăzneată decât romanul precedent, dar, din păcate, astăzi ironia și „șopârlele” încorporate nu mai impresionează. Textul este compus dintr-un singur plan, este o narațiune pură scrisă la persoana întâi. Personajul principal povestește de la distanță despre viața lui la începutul anilor '50 când fusese tânăr și naiv (ceea ce înseamnă că naratorul și personajul nu sunt identice). Din reproducerea lui naivă și exagerată în același timp a lozincilor și a frazelor propagandistice izvorăște ironie. Sunt puse în opoziție două lumii: mediul cimitirului evreiesc cu spălători de cadavre unde stăpânește eternitatea și credința, apoi viața unui cuplu de pictori prolecultiști. În personajele lor sunt parodiați soții Ceaușescu, dar nici cenzura nici critica literară de atunci n-a descoperit acest fapt.

Al patrulea roman al lui Petru Popescu *Să crești într-un an cât alții într-o zi*, nu este prea reușit: un erou descrie cum a absolvit școala de conducere și apoi cu mașina împrumutată de la părinți a petrecut o vacanță la mare. Intriga este destul de banală, iar prima acțiune vine abia la sfârșit, când personajul principal lovește cu mașina o doamnă și trebuie să rezolve treaba la poliție. Ultima proză, *Copiii Domnului*, publicată într-un tiraj de o sută de mii de exemplare, este un omagiu adus lui Gala Galaction. Este vorba de un text din istorie nespecificată care se desfășoară în mediul bisericesc și ciobănesc. Foarte viu este evocată

imaginea unei mănăstiri în mlăștină și diferite detalii legate cu corpul omenesc și manifestările lui (mai ales în timpul morții).

Capitolul al treilea prezintă problemele alese legate de fenomenul exilului literar. Noțiunea de „exil” are foarte multe sensuri și conotații, deci este greu de definit. Noi ne-am concentrat la perioada între anii 1945-1989 care poate fi împărțită în mai multe intervale conform cauzelor de plecare (legate, bineînțeles, cu situația politică din România). Cei mai mulți scriitori au plecat în Franța, apoi în Statele Unite, mai rar și în alte țări europene sau americane. Am abordat și diferite strategii de adaptare în patria nouă și exemple diferite de schimbarea identității sau limbii creației. Cei mai mulți scriitori oscilează între română și limba țării-gazdă, numai cazuri rare ca Petru Popescu sau Emil Cioaran au renunțat complet la română și scriind exclusiv în engleză, respectiv în franceză.

Primul roman al lui Popescu după plecarea în exil a fost *Before and after Edith* scris direct în engleză (1978, *Înainte și după Edith*, tradus în română în 1993). Este vorba de un roman erotic, ceea ce este o subcategorie a romanului popular. Acțiunea se desfășoară în atmosfera *fin de siècle* în Viena unde scriitorul a petrecut un an ca bursier al Fundației Herder. Primul mare succes i-a adus scriitorului jurnalul de călătorie *Amazon Beaming* (1991, *Revelație pe Amazon*, 1993) care povestește istoria adevărată a lui Loren Mc Intyre despre descoperirea izvorului Amazonului, dar datorită stilizării literare seamănă mult cu romanele de aventuri în ceea ce privește tensiunea și compoziția.

În anul 1997 Popescu a publicat amintirile sale combinate cu jurnal de călătorie în România de după revoluție, *The Return (Întoarcerea*, 2001), unde scriitorul își dezvăluie formarea lui în România comunistă, plină de traume dureroase legate cu moartea fratelui-geamăn, întâlniri cu Securitatea și divorțul părinților. Conține și unele scenele interesante despre întâlnirile scriitorului cu Nicolae Ceaușescu și profilul lui ca omul muncii permanente. Cartea este scrisă pentru americani, de aceea conține mai multe explicații; stilul ei este sprinten, dar uneori și apăsător. Amintirile socrilor lui, evrei de origine, care s-au cunoscut la sfârșitul celui de al doilea război mondial au fost publicate sub titlu *The Oasis: A memoir of Love and Survival in a Concentration Camp* (2001, *Oaza*, 2002). În rest s-a dedicat mai mult romanelor de aventuri pentru adulți și pentru tineret.

Ultimul roman al său, *Supleantul* (2009), este scris după treizeci de ani în limba română. Romanul se bazează pe fapte reale (ficțiunea istorică) dat fiind că

povestește despre relația lui Petru Popescu cu Zoia Ceaușescu, relație despre care au circulat zvonuri deja în anii '70. În pofida succesului la cititori, romanța între tânărul scriitor și „fiica faraonului” este cam banală, ceea mai reușită linie a cărții constând în destinele prietenilor lui, profund atinse de politica oficială care influențează viața lor intimă (interzisul contracepției și al avorturilor).

Capitolul al cincilea analizează romanele lui Petru Popescu din punctul de vedere al teoriilor literare ale lui Lubomír Doležel și Franz K. Stanzel, în ceea ce privește diferite modificări ale limbii (directă, indirectă și alte variante) și opoziția narator-reflector. Cel mai complex este romanul *Prins* unde scriitor folosește *er-forma*, persoana a treia, pentru narator, *ich-forma*, persoana întâi, pentru monologuri interioare, însemnări sau mai rar gânduri ale personajului principal și chiar *du-forma* pentru vocea autorului însuși care apare în ipostaza creatorului dând sfaturi timide, ceea ce este ceva nou în proza românească de atunci. În plus, combinează planul naratorului cu cel al reflectorului. Naratorul oferă cadrul de bază și este demn de încredere, dar mintea bolnavă a inginerului percepe realitatea mai halucinant, ceea ce este redat prin personajul reflectorului.

Și în *Dulce ca mierea e glonțul patriei*, scris exclusiv la persoana întâi, găsim intrările persoanei a doua în descrierea morții posibile ca în *Prins*, ceea ce este foarte sugestiv și apoi încă o dată ca apel, antipod al morții, pentru persoana principală că trebuie să trăiască și să iubească. Începând de la *Sfârșitul bahic*, scriitorul nu mai schimbă persoanele gramaticale într-un text și nici nu mai apare personajul-reflector. Este vorba de simple narațiuni în persoana întâi sau a treia ceea ce este valabil și pentru majoritatea romanelor lui scrise în limba engleză. Numai în *Revelație pe Amazon* autorul schimbă *ich-forma* cu *er-forma* să dea vocea mai autentică lui Loren Mc Intyre. De asemenea în *Supleantul* scris în persoana întâi găsim câteva pasaje în persoana a treia care sugerează distanța și o anumită timiditate în scenele amoroase.

Pe baza *Poeticii prozei* a lui Tzvetan Todorov este analizată relația operei Petru Popescu cu realitatea. Am constatat că momentele cele mai reușite în ficțiunea lui sunt în mare măsură bazate pe fapte reale. În primele romanele ale scriitorului este vorba de imaginea Bucureștiului: în *Prins* apare ca un oraș vital și plin de energie, iar în *Dulce ca mierea e glonțul patriei* mai murdar, cu cartiere în construcție și cartierul evreiesc muribund, ceea ce corespunde cu starea de spirit a eroului. În *Sfârșitul bahic* este bine descris mediul cimitirului evreiesc, de

asemeni în *Să crești într-un an cât alții într-o zi* este aproape documentar evocată atmosfera turistică de pe litoral și din satele dobrogene. Remarcabile sunt cărțile lui nonfictive scrise în engleză, unde istoria adevărată descrisă cu ajutorul elementelor literare impresionează foarte tare. Dar și în romanele de consum, de obicei, se găsește evidentă baza reală care este și bine documentată.

POUŽITÁ LITERATURA

Primární prameny v rumunštině:

- POPESCU, Petru. *Copiii Domnului*. București: Editura Eminescu, 1974.
- POPESCU, Petru. *Dulce ca mierea e glonțul patriei*. București: Cartea Românească, 1971.
- POPESCU, Petru. *Fire de jazz*. București: Editura pentru literatură, 1969.
- POPESCU, Petru. *În coasta lui Adam*. București: Nemira, 2003.
- POPESCU, Petru. *Înainte și după Edith*. București: Editura Fundației culturale române, 1993.
- POPESCU, Petru. *Între Socrate și Xantipa*. București: Editura Eminescu, 1973.
- POPESCU, Petru. *Întoarcerea*. București: Nemira, 2001.
- POPESCU, Petru. *Moarte din fereastră*. București: Editura pentru literatură, 1967.
- POPESCU, Petru. *Om în somn*. București: Albatros, 1971.
- POPESCU, Petru. *Prins*. București: Curtea Veche, 2009.
- POPESCU, Petru. *Revelație pe Amazon*. București: Cartea Românească, 1993.
- POPESCU, Petru. *Să crești într-un an cât alții într-o zi*. București: Editura Eminescu, 1973.
- POPESCU, Petru. *Sfârșitul bahic*. București: Cartea Românească, 1973.
- POPESCU, Petru. *Supleantul*. București: Curtea Veche, 2009.
- POPESCU, Petru. *Zeu printre blocuri*. București: Luceafărul, 1966.

Primární prameny v angličtině:

- POPESCU, Petru. *Almost Adam*. New York: William Morrow and Comp., 1996.
- POPESCU, Petru. *Amazon Beaming*. New York: Penguin Books, 1991.
- POPESCU, Petru. *Footprints in time*. New York: HarperCollins, 2008.
- POPESCU, Petru. *Girl Mary*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2009.
- POPESCU, Petru. *In Hot Blood*. New York: Medallion Books, 1986.
- POPESCU, Petru. *The Oasis*. New York: St. Martin's Press, 2001.
- POPESCU, Petru. *The Return*. New York: Grove Press, 1997.
- POPESCU, Petru. *Weregirls: Birth of the Pack*. New York: Tor Teen, 2007.

Primární prameny v češtině:

- POPESCU, Petru. *Jak sladké je zemřít pro vlast*. Přel. Eva Strebingerová. Rukopis překladu. 1975.

POPESCU, Petru. Náhradník (úryvek). Přel. Jarmila Horáková. *Babylon*, 2010, č. 10-11, s. IV.

POPESCU, Petru. Návrat (úryvek). Přel. Jarmila Novotná. *Aluze*, 2006, č. 2, s. 49-70.

POPESCU, Petru. *Spoutaný*. Přel. Marie Kavková. Praha: Práce, 1974.

Sekundární literatura – knižní publikace:

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980.

BĂLAN, Dinu. *Petru Popescu prins în istorie*. București: Editura Muzeului Literaturii Române, 2013.

BARKER, christopher, GALASIŃSKI, Dariusz. *Cultural studies and discourse analysis: a dialogue on language and identity*. London, Thousand Oaks: SAGE, 2001.

BEHRING, Eva. *Scriitori români din exil 1945 - 1989*. București: Editura Fundației Culturale Române, 2001.

BOIA, Lucian. *Istorie și mit în conștiința românească*. București: Humanitas, 1997.

BOIA, Lucian. *Rumunsko, krajina na hranici Európy*. Přel. Hildegard Bunčáková. Bratislava: Kalligram, 2012.

CAMILAR, Eusebiu. *Mlha*. Praha: Svoboda, 1950.

CĂRTĂRESCU, Mircea. *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas, 2010.

CIORAN, Emil. *Mărturisiri și anateme*. București: Humanitas, 1994.

DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.

CORNIS POPE, Marcel, NEUBAUER, John (eds.). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. I-IV*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2004-2010.

DAMIAN, Simion. *Întrarea în castel*. București: Cartea Românească, 1970.

FELIX, Jiří. *Česko-rumunské styky v datech*. Praha: Česko-rumunská společnost, 2000.

- GELDER, Ken. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. New York: Routledge, 2005.
- GEORGESCU, Paul. *Printre cărți*. București: Eminescu, 1973.
- HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis: 2006.
- HODROVÁ, Daniela (ed.). *Poetika míst*. Praha: H&H, 1997.
- IERUNCA, Virgil. *Fenomenul Pitești*. București: Humanitas, 1990.
- KAFKA, Franz. *Povídky I. (Proměna a jiné texty vydané za života)*. Přel. Vladimír Kafka et al. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2006.
- KAFKA, Franz. *Proces*. Přel. Dagmar a Pavel Eisnerovi. Praha: Argo, 1995.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.
- KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1985.
- MANEA, Norman. *Despre clovni: dictatorul și artistul*. Cluj: Apostrof, 1997.
- MANEA, Norman. *Chuligánův návrat*. Přel. Jiří Našinec. Praha: Havran, 2006.
- MANOLESCU, Florin. *Enciclopedia exilului literar românesc*. București: COMPANIA, 2010.
- MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*. Pitești: Paralela 45, 2008.
- MAREȘ, Gabriel. *Literatura română în spațiul ceh sub comunism*. București: ALL, 2013.
- MÜLLEROVÁ, HERTA. *Rozhoupaný dech*. Přel. Radka Denemarková. Praha: Mladá fronta, 2010.
- NEAGU, Fănuș. *Dincolo de nisipuri*. București: Semne, 1994.
- NEGRICI, Eugen. *Iluziile literaturii române*. București: Cartea Românească, 2008.
- NEGRICI, Eugen. *Literatura română sub comunism. Proza*. București: Editura Fundației Pro, 2006.
- NEMOIANU, Alexandru. *Cuvinte despre Românii Americani*. Cluj: Ed.Clusium, 1997.
- PÁLENÍKOVÁ, Jana. *Rumunský medzivojnový román*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2011.
- PETRESCU, Liviu. *Scriitori români și străini*. Cluj: Dacia, 1973.

- POPA, Marian. *Istoria literaturii române de azi pe mâine. Vol. II.* București: Semne, 2009.
- RACHŮNKOVÁ, Zdeňka. *Zamlčovaní překladatelé. Bibliografie 1948–1989.* Praha: Ivo Železný, 1992.
- REGMAN, Cornel. *Selecție din selecție.* București: Eminescu, 1972.
- RETEGAN, Mihai. 1968. *Ve stínu Pražského jara.* Přel. Jitka Lukešová. Praha: Argo, 2002.
- ROTARU, Jipa, KÖNIG, Carol, DUȚU, Alexandru. *Armata română în al doilea război mondial / Romanian army in World War II.* București: Meridiane, 1995.
- SASU, Aurel. *Cultura română în Statele Unite și Canada*, sv. II - Nostalgia românească. București: Ed. Fundației Culturale Române, 1993.
- SASU, Aurel. *Dicționarul scriitorilor români din Statele Unite și Canada.* București: Albatros, 2001.
- STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění.* Přel. Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988.
- ȘTEFĂNESCU, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000.* București: Mașina de scris, 2005.
- TEJCHMAN, Miroslav. *Nicolae Ceaușescu. Život a smrt jednoho diktátora.* Praha: Lidové noviny, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy.* Přel. Jiří Pelán, Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000.
- TREPTOW, Kurt W. (ed.). *Dějiny Rumunska.* Přel. Miroslav Tejchman. Praha: Lidové noviny, 2000.
- UNGUREANU, Cornel. *La vest de eden.* Timișoara: Editura Amarcord, 1995.
- VAJDOVÁ, Libuša. *Rumunská literatura v slovenskej kultúre (1890-1990).* Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 2000.
- VALENTOVÁ, Libuše. *Překlady z rumunské literatury do češtiny.* Praha: L. Valentová, 1992.
- VALENTOVÁ, Libuše a kol. *Slovník rumunských spisovatelů.* Praha: Libri, 2001.
- VERDERY, Katherine. *National Ideology Under Socialism.* Berkeley: University of California Press, 1991.

Sekundární literatura – články a studie:

- ALBU, Mihaela. Prezențe spirituale românești în spațiul american. Recuperări necesare. *Philologica Jassyensia*, 2006, roč. II, č. 2, s. 147-157.

- BALOTĂ, Nicolae. Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei. *România literară*, 1972, č. 12, s. 14.
- CĂLINESCU, Alexandru. Lecturi. *Convorbiri literare*, 1974, č. 8, s. 15.
- CĂLINESCU, Alexandru. Un roman al descoperirii adevărului. *Cronica*, 1973, č. 31, s. 13.
- CĂLINESCU, Matei. Poezie și sinceritate. *Contemporanul*, 1969, č. 23, s. 3.
- CÂNDROVEANU, Hristu. Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei. *Tomis*, 1971, č. 4, s. 4.
- CIOBANU, Nicolae. Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei. *Luceafărul*, 1971, č. 11, s. 2.
- CORDOȘ, Sanda. Două romane de epocă: unul mediocru, iar altul fără termen de valabilitate. In: *Cărțile supraviețuitoare*. Ed. Podoabă, Virgil. Brașov: Aula, 2008, s. 157-159.
- CRISTEA, Valeriu. Critica și confuzia valorilor. *Luceafărul*, 1973, č. 36, s. 7.
- CRISTEA, Valeriu. Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei. *Argeș*, 1971, č. 6, s. 5.
- CRISTEA, Valeriu. Sfârșitul bahic. *România literară*, 1973, č. 33, s. 11.
- CROHMĂLNICEANU, Ovid S. Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei (roman). *Viața Românească*, 1971, č. 6, s. 64-68.
- CUBLEȘAN, Constantin. Prins. *Tribuna*, 1970, č. 16, s. 2.
- DIMA, Alexandru. Petru Popescu: Între Socrate și Xantipa (critica criticii). *Convorbiri literare*, 1974, č. 8, s. 8-9.
- DIMISIANU, Gabriel. Îngheț și dezgheț cultural. In: *Primul simpozion internațional de studii românești din Cehia*. Eds. Valentová, Libuše, Bojoga, Eugenia. Praha: Univerzita Karlova a Česko-rumunská společnost, 2005, s. 33-41.
- DUFKOVÁ, Vlasta. Dvojazyčnost jako různorození. In: *Literatura na hranici jazyků a kultur*. Eds. Svatoň, Vladimír, Housková, Anna. Praha: Univerzita Karlova, 2009, s. 161-170.
- DUMITRIU, Dana. Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei. *Argeș*, 1971, č. 4-5, s. 10.
- GEORGESCU, Paul. Prefață. In: Popescu, Petru: *Zeu printre blocuri*. București: *Luceafărul*, 1966, s. 5-11.

- GIORGIONI, Remus Valeriu, BUICIUC, Constantin: Petru Popescu: sunt multe momente când tresare în mine România și nu încerc să o reprim, interview cu Petru Popescu. *România literară*, 1997, č. 36-37, s. 12-13.
- GLANC, Tomáš. Sesuvy diaspor. *A2*, 2012, č. 10, s. 7.
- GÜNTER, Hans. Totalitní stát jako umělecká syntéza. *Česká literatura*, 2006, č. 4, s. 106-119.
- HECZKOVÁ, Libuše. Exil jazyka a jazyk v exilu. In: *Literatura na hranici jazyků a kultur*. Eds. Svatoň, Vladimír, Housková, Anna. Praha: Univerzita Karlova, 2009, s. 229-238.
- IORGULESCU, Mircea. Petru Popescu: Prins. *Argeș*, 1972, č. 4, s. 8.
- IORGULESCU, Mircea. Petru Popescu. *Convorbiri literare*, 1973, č. 4, s. 4.
- IORGULESCU, Mircea. Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei. *România literară*, 1972, č. 14, s. 9.
- IORGULESCU, Mircea. Să crești într-un an cât alții într-o zi. *Luceafărul*, 1973, č. 48, s. 5.
- JELA, Doina. Libertatea autorului de non-fiction. Příspěvek přednesený v rámci IV. mezinárodního kolokvia rumunistických studií v Česku a na Slovensku, 23. - 24. října 2013.
- KOPIC, Bořivoj. Román o životě. *Literární měsíčník*, 1975, č. 8, s. 112.
- LOVINESCU, Monica. O paranteză cât o existență. *Secolul 20*, č. 10-11-12/1997, 1-2-3/1998, s. 176.
- MANOLESCU, Nicolae. Basic instinct. *România literară*, 1993, č. 14, s. 6.
- MANOLESCU, Nicolae. Dilema romanului. *România literară*, 1973, č. 22, s. 9.
- MANOLESCU, Nicolae. Petru Popescu: „Zeu printre blocuri“. *Contemporanul*, 1966, č. 24, s. 3.
- MICU, Dumitru. Un roman al limpezirii interioare. *Contemporanul*, 1973, č. 26, s. 3.
- NAŠINEC, Jiří. Doslov k románu Normana Maney: *Doupě*. Praha: Argo, 2014, v tisku.
- NEGOIȚESCU, Ion. Un realist victorios: Petru Popescu. *Luceafărul*, 1970, č. 4, s. 7.
- NISTOR, Corneliu. Cu prozatorul Petru Popescu la Viena. *Orizont*, 1972, č. 2, s. 12.

- PÁLENÍKOVÁ, Jana. Exil, un mit posibil?! In: *Exilul literar românesc – înainte și după 1989*. Eds. Páleníková, Jana, Sitar-Tăut, Daniela. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2011, s. 114-121.
- PETRESCU, Liviu. Petru Popescu la răscruce. *Tribuna*, 1974, č. 1, s. 4.
- PIRU, Alexandru. Petru Popescu. *Ramuri*, 1970, č. 4, s. 11.
- PIRU, Alexandru. Unghiul adevărului. *Luceafărul*, 1974, č. 39, s. 3.
- POPA, Marian. A propos de Moarte din fereastră. *Luceafărul*, 1967, č. 46.
- POPA, Marian. A două față a lui Petru Popescu. *Steaua*, 1996, č. 1-2, s. 44-45.
- SÂNGEORZAN, Zaharia. „Sfârșitul bahic” și exăgerile criticii. *Cronica*, 1973, č. 39, s. 4.
- SIN, Mihai. Petru Popescu: Dulce ca mierea e glonțul patriei. *Vatra*, 1971, č. 2, s. 4.
- ȘTEFĂNESCU, Alex. Critica literară și literatura de consum. *Luceafărul*, 1973, č. 38, s. 7.
- ȘTEFĂNESCU, Alex. Scrisul unui om liber. *Tribuna*, 2014, roč. XIII, č. 275, s. 8-9.
- TITEL, Sorin. Când criticii devin exclusiviștii. *Luceafărul*, 1973, č. 37, s. 7.
- TITEL, Sorin. Intenție și realizare. *Luceafărul*, 1973, č. 31, s. 7.
- ULICI, Laurențiu. Avatarii lui Ovidiu. *Secolul 20*, 1997, č. 10-11-12/ a 1998, č. 1-2-3/, s. 14-16.
- ULICI, Laurențiu. Identitatea personajului. *România literară*, 1973, č. 28, s. 5.
- UNGHEANU, Mihai. Inconstanța unghiului de vedere. *Luceafărul*, 1973, č. 35, s. 7.
- UNGHEANU, Mihai. „Să crești într-un an cât alții într-o zi...”; „Copiii Domnului”. *Luceafărul*, 1974, č. 25, s. 2.
- UNGUREANU, Cornel. Petru Popescu: Sfârșitul bahic. *Orizont*, 1973, č. 28, s. 28.
- UNGUREANU, Cornel. Prins. *Orizont*, 1970, č. 6, s. 79-80.
- VAJDOVÁ, Libuša. O altă fațetă a literaturii române din exil – teoria și istoria literară. In: *Exilul literar românesc înainte și după 1989*. Eds. Páleníková, Jana, Sitar-Tăut, Daniela. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2011, s. 122-137.
- VALENTOVÁ, Libuše: Lekce z nejistoty (rozhovor s Normanem Maneou). *Literární noviny*, 2004, č. 20, s. 15.

VALENTOVÁ, Libuše: Rumunský gulag 1948-1964. In: *Studia Balcanica Bohemo-Slovaca VI, sv. I., Příspěvky přednesené na VI. mezinárodním balkanistickém symposiu v Brně ve dnech 25. - 27. dubna 2005*. Brno: Matice moravská, 2006, s. 191-199.

VLAD, Ion. Dulce ca mierea e glonțul patriei. *Tribuna*, 1971, č. 15, s. 2-3.

VLAD, Ion. Privirea romancierului. *Tribuna*, 1973, č. 25, s. 3.

Sekundární literatura – elektronické zdroje:

BĂLAN, Dinu. „Interviu cu scriitorul Petru Popescu la o jumătate de secol de scris“. Dinu Balan's Blog. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z:

<<http://dinubalan.blogspot.cz/2013/03/interviu-cu-scriitorul-petru-popescu.html>>.

POPESCU, Petru. „Fiica faraonului“. *România literară*, č. 37, 2002. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z:

<http://www.romlit.ro/fiica_faraonului?caut=fiica%20faraonului>.

TUCĂ, Marius. Petru Popescu: „M-am despărțit de Zoia pentru că mi-era frică de Ceaușescu“. *Jurnalul.ro*. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z:

<<http://jurnalul.ro/special-jurnalul/interviuri/petru-popescu-m-am-despartit-de-zoia-pentru-ca-mi-era-frica-de-ceausescu-527247.html>>.

ȚEPENEAG, Dumitru. „Scriitorul și editorul său: un cuplu conflictual în România“. *Ramuri*, č. 10-11, 2005. [online]. [cit. 2013-10-04]. Dostupné z:

<<http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7804>>.

URIAN, Tudorel. „Iubire hollywoodiană la Dachau“. *România literară*, č. 3, 2003. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z:

<http://www.romlit.ro/iubire_hollywoodian_la_dachau>.

VALENTOVÁ, Libuše. Chtěl jsem se pomstít. Rozhovor s Dumitrem Țepeneagem. *A2*, 2009, č. 16. [online]. [cit. 2010-10-04]. Dostupné z :

<<http://www.advojka.cz/archiv/2009/16/chtel-jsem-se-pomstit>>.

PŮVODNÍ ZNĚNÍ CITÁTŮ

Původní znění citátů – 1. kapitola „Kontext rumunské poválečné literatury“

Pozn. 1: „For a political regime such as this, where discourse has a disproportionately productive role, and especially for one, whose self-proclaimed task is to change society, the producers of discourse must be incorporated within regime.”

Pozn. 2: „Socialism’s intellectuals are therefore both necessary and dangerous: necessary because their skills are implied in determining social values, and dangerous because they and the center have potentially different notions of what intellectual practice should consist of.”

Pozn. 3: „Cine examinează mai de aproape realitățile românești culturale, din cele patru decenii de comunism, constată o desfășurare cu variațiuni sensibile de climat, cu alternări de îngheț și dezgheț, cu geruri siberiene, într-adevăr, dar și cu împrimbăvări. Oscilațiile de barometru politic și-au avut răsfrângerile lor în sfera culturalului.”

Pozn. 4: „Nimic din ce se întâmplă în procesul unei literaturi dezvoltate sub guvernare totalitară nu are o explicație naturală. Direct sau indirect, totul este replică, reacție, ripostă, repliere defensivă, disperată sau inventivă, stratagemă de supraviețuire.”

Pozn. 25: „Eroul central era comunistul – omul nou, muncitorul înaintat, țăranul care a înțeles sensul vieții noi și a pășit hotărât pe drumul luminos spre socialism. Trecutul putea fi și el ”înfățișat”, dar privit nu ”obiectivist”, ci cu ochii prezentului revoluționar; el reprezenta doar ”lupta de veacuri a poporului împotriva claselor exploatoare.”

Pozn. 28: „Prozatorii au învățat că prezentul trebuie evitat, întrucât nu putea fi descris până la capăt în lumina absolută a adevărului.”

Pozn. 34: „Presa va trebui să cultive mai mult figura înaintată a muncitorului, a producătorului de bunuri materiale devotat trup și suflet cauzei socialismului, propășirii patriei. Se va asigura orientarea politică fermă, în special a publicațiilor cultural-artistice, în direcția promovării artei și literaturii socialiste militante și combaterii tendințelor de rupere a creației de realitățile noastre sociale, de publicul larg al oamenilor muncii. (...) Se vor lua măsuri pentru o mai bună orientare a activității editoriale, pentru ca producția de carte să răspundă în mai

mare măsură cerințelor educației comuniste. Se va exercita un control mai riguros, pentru evitarea publicării unor lucrări literare care nu răspund cerințelor activității politico-educative a partidului nostru, a cărților care promovează idei și concepții dăunătoare intereselor construcției socialiste.”

Pozn. 37: „Să proslăvească realizările comunismului, să-l glorifice pe dictator sau, măcar, să nu critice regimul și să nu perturbe atmosfera de muncă militarizată, cu referiri inoportune la experiențe erotice sau religioase, la moarte, la bunăstarea din Occident etc.”

Pozn. 39: „For most Romanian intellectuals, however, the situation in their country was such that to do anything more than they did would have been pure self-destruction.”

Původní znění citátů – 2. kapitola „Petru Popescu a jeho stěžejní romány”

Pozn. 44: „... fiindcă rostul major al poeziei este umanizarea universului.”

Pozn. 45-46: „Patrie chemată, chemată, strigată noaptea prin somn la vreme de război (...) grăbește-ți hainele, prima sireună... treci printre porți”

Pozn. 47: „orașul iubit de lumini și de oameni”

Pozn. 48: „trecea pe stradă (...) câte-un automobil sport plin de oameni tineri”

Pozn. 49: „Bulevardele grele de lume vie le-ncepem, / Mergând încet, de plăcerea plimbării.”

Pozn. 50: „Noi suntem copiii marelui oraș, / Bronzați în fum de case, uzine și mașini, / Făcuți din lumini și asfaltul pe care mii de pantofi / De toate felurile strivesc țigări în fiecare zi. // Noi suntem copiii orașului și dansăm noaptea nebuni, / Tunși scurt, făcuți din pantaloni strălucitori, / Dincolo de ferestre orașul fumează și plouă industrial / Și de aceea cântă aici pentru noi Louis Armstrong.”

Pozn. 51: „Treaz, peste fereastră călătoresc cu ochiul (...) Dor de zbor, de ce vii din nou, (...) E oare vina mea că nu am aripi...”

Pozn. 52: „Am întâlnit atâtea fete frumoase, / Cărora le-am zâmbit fără rost (...) Și ele-mi zâmbeau, mă chemau / La un joc complice în doi.”

Pozn. 53: „Străduindu-mă să las ceva în lume și în mine (...) Am vrut să le-arăt cum văd eu toate astea (...) Dar viața mea sunt eu, singur cu mine trăiesc (...) Numai pe mine mă pot bizui, numai eu”

Pozn. 54: „E tare frig și orașul ascuțit în sus / Nu lasă cerul să cadă odată pe noi.”

Pozn. 55: „pe-o ramură stau / două femei / vorbesc și se-n-văluie-n / fumul cuvintelor / o ele au ochi fiecare / lămâi și caise / se mușcă-n carnea lor...”

Pozn. 56: „dar noi printre ele pe străzile ude / bătând pasu-n lumini în vântul de noapte (...) somnul nesănătos în căldura de gaze / autobuzul la 7 tăcut”

Pozn. 57: „Praga vine noaptea carpatică / fugi cât e vreme pe străzile-nguste / urcă pe trepte urcă-te-n turnuri / ajungi respiră culcă-te-ntre clopote.”

Pozn. 58: „moarte pe patru roți”

Pozn. 59: „da blândă și bună moartea mea va fi / înduioșătoare împăcată și singură / se va desprinde de trupul închis zâmbitor în odaie / va coborî scara (spre șoseaua de lumini?) / uitând ce mai are de făcut”

Pozn. 65: „Cezura se pune mai cu seamă între „literatură” și critică, și acesta e unul din motivele pentru care, după mine, între critici și scriitori originali nu mai există, în ultimul timp, un dialog real.”

Pozn. 65: „Din punct de vedere strict compozițional, romanul românesc de azi nu a progresat suficient față de cel interbelic.”

Pozn. 65: „Publicul orășean formează majoritatea „forței lectoare” românești. El cere cărți care să cuprindă problemele lui de azi. I se dau cărți cu problemele țărănimii de acum două-trei ori mai multe decenii.”

Pozn. 70: „Persoana întâi, folosită nu numai în memorii ori în scrieri cu caracter strict autobiografic, ci în romane compacte, în mari ficțiuni sociale, mi se pare un posibil semn de maturitate a prozei, un semn de bună „angajare” scriitoricească...”

Pozn. 72: „Dacă acceptăm ideea că literatura e un mijloc de cunoaștere și de înțelegere a realității, atunci nu mai e nevoie să mai legitimăm realismul prin niciun alt motiv ori raționament.”

Pozn. 72: „Cum se întâmplă uneori, am fost odată, într-un vis poate, un bondar verde zbatându-se prins între două rânduri de geamuri. Anumite animale sau plante ne rămân mai puternic în minte din vreun film sau vreo carte decât din viață.”

Pozn. 74: „În viața oamenilor am auzit de un singur scriitor care își ardea cărțile după ce le scria, și n-a lăsat nimic după moarte. Și scriitorii luptă cu moartea de a fi ignorați, și trebuie să se înconjoare cu trufie, să compătimizească pe detractori, convingși de obiectivitatea posterității.”

Pozn. 75: „Dar proiecția vieții în trecut ar fi fost un fals, și, afară de asta, pierdeam, înfundându-mă în memorie, timpul prezentului. Proiecția în viitor îmi era interzisă, o încercasem doar adineauri, și cu ce rezultat!”

Pozn. 76: „Călătoriile sunt toate niște vise, niciodată ele nu se întâmplă cu adevărat, niciodată ele nu dezvăluie adevărul, ceea ce voi povesti e oare o ficțiune și se bucură tocmai de aceea de realitate mult mai puternică a ficțiunii? Nu știi.”

Pozn. 79: „Ce se mai poate spune, ce se mai poate scrie într-o și despre o asemenea situație? (...) Evenimentul se petrece dinăuntrul inginerului în afara lui sau invers? Lumea din jur e spectatoare, sau participantă? Toate acestea sunt sau par?” (Popescu, Petru. *Prins*. București: Curtea Veche, 2009, s. 33-34).

Pozn. 80: „Am încercat de atâtea ori să intru în legătură cu tine, pe-atunci n-aveai nici telefon, nu erai de găsit (...) Era foarte hotărâtă, era gata să lupte cu el, lupta ar fi fost grea...” (S. 60).

Pozn. 81: „Anii lui călătoreau spre 30. Dar el încă nu-i urmase în cursa lor, ei îl duceau adormit ca pe-un pasager indiferent la peisaj. (...) Esențialul e să cedezi vieții cât mai puțin, smulgându-i cât mai mult.” (S. 118, 120).

Pozn. 82: „Acum mă uit în viața mea – câtă a fost și câtă a rămas – și nu găsesc sensuri nici în viitor nici în trecut. (...) Viitorul meu nu există, trecutul se pierde, viața dispare, și atunci nu trăiesc, nici nu mor. (...) Oamenii altor epoci opuneau morții ceva – o idee, o speranță, un cult naiv -, iar eu, omul epocii celei mai civilizate din istoria omenirii, nu-i pot opune nimic. (...) Dar nu văd o lume reală, respir neant, privesc miraje, nu mă recunosc și horcăi, beat de lipsa de aer, cu ochii pe sfârșite, apucând cu mâinile zdrențe de paradis.” (S. 198, 200, 202).

Pozn. 84: „Acum nu mă simt liber, ci prins. Prins din toate părțile și fără scăpare. Prins în viața mea, prins în moartea mea. Moartea e forma cea mai absolută a lipsei de libertate. E uimitor, dar luptând împotriva morții mele îmi dau seama că lupt pentru libertate, lupt pentru libertate într-un mod destul de indirect și original, totuși nu mai puțin autentic! (...) Dar sunt, cum îți spuneam, prins. Prins, imobilizat, în viața mea, în moartea mea, ce importanță are, ele două sunt confundabile în clipa de față. Esențialul este că sunt prins. Prins, Bibi, înțeleg? PRINS...(...) Acum sunt prins și simt din când în când nevoia de a mă revolta. Și nu pot. Ar trebui să sufăr de lipsa de libertate. Și nu sufăr. E atroce, e înfiorător, dacă această lipsă absolută de libertate care e moartea nu mă poate face să mă revolt, nu mă obosește de ajuns, nu mă scârbește de ajuns, nu-mi trezește niciun

sentiment mai violet. (...) Nimic, înot prins în oceanul de ceață verde-albastră. Nu simt, nu văd, nu nimic. Nu simt nevoia să întreb unde e Domnul. Am simțit-o poate odată, poate ea mocnește încă în mine, dar tace. Înot în ceață, ceață se subțiază, se albește, înot într-un fel de lapte, nu e rău, nu e nici bine, nu e nimic...” (S. 202-203, 204).

Pozn. 86: „Era frumoasă vara lui Popescu. De fapt, era foarte frumoasă. Câștiga mult dacă stăruiai cu privirea asupra ei, dacă nu te mulțumeai cu o cuprindere fugară.” (S. 237).

Pozn. 88: „Vreau să văd paharele din care bei, tacâmul cu care mănânci, solnița din care îți pui sare. Vreau să văd tot. Vreau să văd săpunul cu care te speli, vreau să văd pieptenele cu care te piepteni, acul cu care îți coși un nasture. Știi să-ți coși un nasture? Am să-ți rup nasturii ca să ți-i pot coase eu pe toți. Vreau să văd cămășile pe care le îmbraci, cravatele pe care ți le pui la gât. Vreau să văd toată casa, să nu-mi scape un centimetru din podeaua pe care-o calci!” (S. 389).

Pozn. 94: „Orașul naviga încet prin timp și spațiu, o dată cu toată planeta, inconștient.” (S. 26).

Pozn. 95: „Ce frumos oraș era Bucureștiului pe vremuri și frumusețea lui cum s-a schimbat! (...) Orașul de grădini și vile se luptă cu cel de bulevarde și blocuri. (...) Blocurile plutesc peste casele mici ca niște transatlantice pe mare acoperită cu sampane.” (S. 53-54).

Pozn. 96: „Trecutul și viitorul armonizează.” (S. 54).

Pozn. 97: „În București se află mai multe orașe, unele noi, altele anacronice, trăind simultan.” (S. 73).

Pozn. 98: „Sentiment de oraș mare și urât, nu prea curat, căruia de altfel prea puțin îi pasă de ce se spune despre el, prea personal ca să poată fi primitor, metal și istorie pe același pământ răbdător (...) viața continua, în același oraș, verde, frumos, bizar, pestriț, murdar vara, înghețat iarna, vechi, înțelept, ipocrit.” (S. 91, 118).

Pozn. 99: „...îl supsesse odată cu laptele mamei, distilat într-un lichid ireal și viu și nepieritor (...) sugerează trecutul, prezentul și viitorul, pentru că vrea să te păstreze omul lui. În loc să-și amintească momente ale vieții lui, își amintea scene din acest oraș, își amintea decorul acțiunii, nu acțiunea însăși.” (S. 118, 122).

Pozn. 100: „...femeie care se trezește la prânz, mirosind a somn greu și târziu, întretăiat de vise tulburi, buimacă; părul răvășit, ochii sugrumați de cearcăne,

tenul otrăvit, urâtit de pat; dar la fiecare mișcare, din capotul mototolit, călcăiele de aur și pulpele care pătrund până în inimă.” (S. 218).

Pozn. 101: „O, Bucureștiul, orchestra solemnă a îngerilor cu cap de muritori, roată nebunesc învârtită de timp și spațiu, luciu de ochi de fiară în zăpada lumii, palmier al Balcanilor, nebunie de soare alungat de nori, treaptă spre cer, prăpastie spre inima omului, floare de sânge a țărâniei din jur, mă duc în tine, mă scufund în tine, fără să știu de ce ori cum...” (S. 471).

Pozn. 102: „Cine înțelege Bucureștiul înțelege Europa, cine nu le înțelege pe amândouă la ce s-a mai născut?” (S. 123).

Pozn. 125: „La aproape patru decenii de la apariție, romanul de succes de odinioară se citește ca un roman solid, unul din puținele romane despre moarte din literatura română în care tema atât de dificilă, se află sub controlul și în stăpânirea prozatorului și tocmai de aceea *Prins* nu este numai un roman emoționant, ci și o operă de artă, adică un produs fără termen de valabilitate.”

Pozn. 127: „Și azi, trecând cu ochiul pe stradă, prinzând o clipă, în crăpătură neagră a unei uși, o figură din altă vreme, o bizară conștiință caragialescă urcă în mine. Îmi vine să râd. De mine, de ceilalți, de ereditatea lor și a mea.”

(Popescu, Petru: *Dulce ca mierea e glonțul patriei*. București: Cartea Românească, 1971, s. 7)

Pozn. 128: „În dreapta și în stânga, împletitură neagră a copacilor sfâșia privirea. (...) Nori de zăpadă, foarte mari, parcă ne vânau pe noi... (...) Înnebuneam uitându-mă la crengile ei, se spărgeau, se închegau, se risipeau, se uneau înfinit. Peisajul curgea pe ferestrele mașinii, din față în spate, ca un plâns potolit pe un obraz neted.” (S. 13).

Pozn. 129: „Privirea ei era foarte închisă și mi-a evocat o plantă carnivoră: o cupă perfectă în care cheamă lacul unui lichid imobil. (...) Un lichid nemișcat, a cărui forță dizolvantă se ascunde în adânc. Vroiam s-o întreb de ce venise, și nu îndrăzneam. (...) ,Tu’-urile care se mișcau între noi, care ne legau, erau la fel de nelalocul lor, mă oboseau și ele nesfârșit.” (S. 50-51).

Pozn. 130: „Ce simplu: un soldat român. Numai atât e de ajuns ca să știi că a fost un război, și, Doamne, ce război, românii au vrut mereu să scape de războaie, istoria mizerabilă nu i-a lăsat, au dat cei mai mulți morți din Europa în războaiele pe care Europa le-a pornit și le-a câștigat, au murit degeaba, chiar dacă au murit cu o anumită frumusețe gratuită, ieftină chiar, așa e obiceiul pământului.” (S. 93).

Pozn. 131: „În zborul fugii, toate săreau pe mine, se depărtau și reveneau supte în mine, inima în mine sărea o clipă în golul dintre coaste și se despărțea de tot trupul, nu-l mai atingea prin nimic, apoi iar revenea. Orizontul sărea din ochii mei, se despărțea de privirea mea, stătea o clipă singur, iute sărea înapoi. Pământul fugea de sub mine și se întorcea într-o clipă, speriat să nu-l pedepsesc. Ochii mi se rupeau din orbite și alunecau înaintea mea ca niște bile, dinții și buzele mi se rupeau din gură, pumnii mi se rupeau din brațe, bărbăția mi se rupea din trup, alergau înaintea mea și mă trăgeau invizibil după ele, le căutam îngrozit cu stânga rămasă liberă, le găseam pe toate, nici nu aveam timp să oftez cu ușurare.” (S. 144).

Pozn. 132: „Noi vom cădea pentru patrie, oricum trebuie să cădem pentru patrie, nu avem de ales. Dulce ca mierea e glonțul patriei. Glonț fabricat în schimburi de opt ore, de femei care râd și își dau coate și povestesc despre iubiții lor, glonțul patriei, dulce, dulce ca mierea.” (S. 194).

Pozn. 133: „Nu puteam să-i rezist, i-am zâmbit cu buzele tremurânde. Era toată a mea. Dragostea ochilor ei era de amantă și de mamă. Gheața dintre noi, străinătatea, nesiguranța.” (S. 236).

Pozn. 134: „Dacă s-a irosit degeaba? Și de ce pentru noi? Și ce dacă pentru noi? Cu ce ne-a ajutat pe noi? Ce dacă suntem tineri, încotro ne îndreaptă tinerețea? Și tinerețea n-are nefericirile ei? (...) Să nu se sacrifice! S-a sacrificat degeaba, pentru noi e inutil...” (S. 406).

Pozn. 148: „Mulți bărbați simt nevoia să povestească pe larg ce li s-a întâmplat în armată, deși acolo – din punct de vedere narativ – nu li s-a întâmplat nimic. Îi însuflețește faptul în sine că au prilejul să vorbească despre ei înșiși. Aceasta este și starea de spirit a personajului-narator din *Dulce ca mierea e glonțul patriei* (...) Un amestec de entuziasm naiv și narcisism îl determină să istorisească volubil tot ce a trăit și văzut ca militar, fără să se mai întrebe dacă cititorii îl urmăresc cu atenție sau au adormit între timp cu cartea în mână.”

Pozn. 150: „Aproape că mi-era milă de mine, uneori, mai ales că eram înfometat, și foamea mă făcea blând și palid, îmi vena să cad în genunchi în fața copiilor care se jucau cu țipete ascuțite în parcuri, să-i întreb pe ei, generația de mâine, ce nu va mai fi sacrificată, viitorul patriei, să-mi spună ei ce-am greșit cu adevărat, să mă condamne ori să mă mântuie, tineretul (pe mine nu mă mai consideram tânăr!) are dreptate, e nou, e progresist prin structură, e perfect, el nu greșește.”

Pozn. 151: „Pe vremea aia, eu însumi socoteam că un tânăr ca mine nu se putea duce la o biserică veche de sute de ani, în ale cărei lăcașuri a înflorit o cultură, căreia știam că-i datorez în bună parte faptul că azi vorbim românește, și nu altă limbă, că n-am dispărut din istorie, că în numele nostru sună ecoul Romei.”

Pozn. 152: „...oamenii care trăiau în ea acum, care nu aveau nimic comun cu casa, cu atmosfera ei, cu trecutul ei, pentru că o luaseră de-a gata, hotărând că li se cuvenea, dar n-o stăpâneau nici azi în adevăratul înțeles al cuvântului, n-o descoperiseră, între ei și casa lor nu se crease nicio comunicație, nicio legătură, nicio conviețuire.”

Pozn. 153: „Pe ăștia arta i-a îmbolnăvit. I-a transformat în fiare. (...) Artă corupe artistul, pentru că îi dă o forță care îl depășește, pe care nu o merită, pentru care nu-i făcut. Puțini rezistă.”

Pozn. 154: „... în secolul cutare, țările cutare, anul cutare, s-a întâmplat un război cu milioane de morți, apoi răsturnări de regim, care, în limbile acelea și atunci s-au zis ”lupte de clasă” și s-au luptat frați cu frați și fii cu părinți, și s-au lovit, s-au înjunghiat, au murit!”

Pozn. 155: „...eu vânătorul de viitor, viitor ce sclipește, și poate e mort deja, ca steaua depărtată, în fundul amăgitor al oceanului ochiului.”

Pozn. 156: „Când m-au arestat, tocmai eram la Brașov, acolo m-au luat și m-a anchetat un ardelean care să tot fi avut douăzeci și cinci de ani. Eu luptasem, când el nici măcar nu se născuse încă, ca să dezrobesc Ardealul, ca să fie el azi cetățean român, și să mă facă pe mine dușman al poporului!”

Pozn. 157: „Sfârșit mincinos, sfârșit nesfârșit. Ca acest sfârșit, bahic, ascunzând mereu un alt început, mă gândeam că e viața mea, și a tuturor, chiar istoria încăpătoare și aspră. Oricât de grea e prăbușire, trece. Moartea nu există cu adevărat, e doar părere, repaos, chiar răsfăț uneori, al trupurilor obosite și al pământurilor stoarse, până se adună vlaga la loc.”

Pozn. 176: „Cum se întâmplă nu o dată în proza epocii, trama epică și portretistica acidă îi favorizează prozatorului prilejul unei dezbateri etice și intelectuale. Aceasta pare a fi veritabila miză a romanului, care pune într-o lumină neiertătoare figura tipică a artistului pervertit de regim, supus regulilor ideologice, oprit să-și dezvolte liber creația și, astfel, preschimbat într-o creatură monstroasă.”

Pozn. 182: „În acest spațiu auster, dinainte prevăzut, căutăm specificul național, autenticitatea istorică, sublimarea personalității autorului în favoarea mitului. (...) „Tare” prin esența ei, scurtă ca soarta, refuzarea oricărui artificiu, cum e scurtă și viața simplă a naturii, legenda haiducească și călugărească este, prin atracția ei, „westernul” superior, amar, sceptic, și totuși plin de idealism și delicatețe, al câmpiei Dunării.”

Původní znění citátů – 3. kapitola „Vybrané otázky exilové literatury”

Pozn. 185: „Dintre noțiunile de emigrare, exil și diasporă, folosite cu același înțeles în Estul și Sud-Estul Europei, precum și în cercetarea românească, cea de “exil” pare să fie atribuită cel mai adesea acelor caracteristici care se referă la valorile emigrației dintre 1945 - 1989 și la motivația lor, la condițiile specifice de viață și de creație ale artistului în străinătate și la specificitatea literaturii de după 1944, din afară patriei.”

Pozn. 186: „...este acela care nu se poate întoarce fără a-și primejdui libertatea în țara de unde a fugit.”

Pozn. 188: „...fugă, fugărire, sancțiune, opțiune, aventură, destin, salvare, terapie, revanșă, refuz, revoltă, regăsire, motive politice-economice-personale-psihologice, dor de ducă, lehamite, întâmplare, frică, curaj, soluție, lipsă de soluție.”

Pozn. 193: „1, Neîncrederea față de posibilitatea integrării în cultura și tradițiile țării-gazdă: menținerea în principiu a limbii române ca limbă a literaturii; orientarea către relațiile și publicul din România. Acestui tip i se subordonează, din perspectivă de astăzi, ‘cazuri’ ca prozatorul Paul Goma, poetul Ion Caraion sau istoricul Ion Necoșescu.

2, Acceptarea unei identități culturale duble, resimțite ca duplicitară: stăpânirea și folosirea idiomului natal, ca și a limbii de exil; orientarea în același timp către cititorul din patrie, cât și către cel din țară de primire. Acestei categorii îi aparține - cu totul independent de apartenența la o anumită generație - marea majoritate a exilului literar românesc, de la primul până la ultimul val de emigrație. Lista ar începe, aici, cu Mircea Eliade, ca exemplu strălucit de aculturație, ar continua cu George Uscătescu, Vintilă Horia, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca sau cu frații Ciorănescu, iar pentru emigranții de mai târziu, din generație tânără, ar cuprinde numele ca Norman Manea, Virgil Tănase, Dumitru Țepeneag sau Dorin Tudoran.

3, Desprinderea de identitate originară, asimilarea în noul mediu în concordanță cu folosirea consecventă a limbii țării de exil, orientare către cititorul din țara-gază. Exemplul celebru pentru acest tip de-a dreptul rar este Emil Cioran, care a mers până la negația totală și la ruptura de identitatea sa românească. Petru Popescu, care aparține generației ‘fiilor,’ poate fi încadrat tot acestui tip, însă integrarea sa absolut neproblematică în lumea nord-americană nu a fost însoțită de o repudiere atât de categorică și de explicită a originilor culturale ca la Cioran.”

Pozn. 194: „Nu locuim într-o țară, locuim într-o limbă. Patria asta înseamnă și nimic altceva.”

Pozn. 195: „Limba engleză era o punte între lumi, dar eu nu mă simțeam sortit s-o trec...”

Pozn. 196: „...nevoia de eliberare a fost mai puternică (...)s-a produs o fuziune interioară între mine și limba mea nouă.”

Pozn. 198: „limba și himerele pe care mi le furniza”

Pozn. 200: „...deplină arderea, până la centrul ființei, limba, adâncul cel mai adânc al creativității.”

Pozn. 202: „...doar blestemul, ci și privilegiul.”

Pozn. 204: „Aveam ambiția s-o public așa cum a fost scrisă, ca o carte bilingvă: în română și în franceză. În Franța am fost silit s-o public doar în franceză, adică am tradus în franceză și pasajele scrise în română. Dacă bilingvismul cărții ar fi fost franco-englez, sunt convins ca aș fi putut s-o public chiar așa, iar cartea ar fi fost studiată la universitate. Nu e de ajuns să ai idei avangardiste, acum la spartul târgului, în literatură, mai trebuie să le și exprimi în limbile de circulație. Parcă a scris deja cineva despre ‚inconvenientul de-a te naște în România’.”

Pozn. 209: „Iar pe de altă parte, oare nu a pierdut ceva chiar și P. Popescu, atunci când a trebuit să se acomodeze unui alt tip de cititor și unui alt spațiu cultural, în care nu a mai putut simți satisfacția autorului care a înșelat cenzura, deoarece politica literară de acest tip a fost inutilă în America?”

Pozn. 211: „A fi autor ‚interzis în anii comunismului’ nu înseamnă neapărat, a fi un mare scriitor.”

Původní znění citátů – 4. kapitola „Tvorba Petra Popesca v USA”

Pozn. 224: „Cartea aceasta e scrisă foarte pe șleau, și-i lipsesc două elemente foarte frecvente în scrisul românesc: ornamentația și complicația. Nu-i lipsesc

sinceritatea și încrederea că cititorul român caută această sinceritate. (...) ... această carte a dat Americii o viziune existențială care îi lipsește. (...) Sper să regăsiți în tonul *Întoarcerii* tonul care m-a făcut cunoscut acum treizeci de ani cu *Dulce ca mierea e glonțul patriei*. Tonul sincerității.”

Pozn. 226: „Marie Kavkova, a scholar of Romance philology, a kind of grand dame of Czech letters who had translated my *Captive* into Czech.”

Pozn. 230: „decis să construiască opera, să se construiască pe sine însuși”

Pozn. 234: „sumbra prințesă Diana a comunismului”

Pozn. 237: „Veniți, intrați în cuvintele mele. Întâlniți-vă cu mine și eu cu voi, aici, înăuntrul cuvintelor. De fapt, suntem înăuntru împreună, de mult, de ani de zile. Hai să vorbim. Veniți. Intrați.”

Pozn. 239: „Puterea asta pe care n-o știm, n-o înțelegem, n-am ales-o noi. Puterea asta severă și îmbufnată ni s-a băgat în viața și în pat, printr-un drept istoric de neînțeles, și trăim urmându-i oracolele obscure și insuportabile!”

Pozn. 240: „Șefului îi place această spaimă de școlari. Se lasă pe spătarul scaunului, își împletește degetele pe stomac și se amuză de confuzia grupului. Grupul, experimentat, știe că, dacă joacă bine comedia nervozității, supărarea dascălului va fi blândă. (...) Șeful se transformă într-un tinerel încântat că e lăudat. Ridică brațele să protesteze, distul!, în timp ce fața i se umple... da, da... de un fel de farmec! Farmecul copilului nenorocos, al orfanului sorții care a fost în fine răsplătit! S-a făcut dreptate!”

Pozn. 242: „În fața ochilor mei, șeful redevine acel dac, trăit în sălbăticie, care a cunoscut atâtea tragedii și calamități, încât simțirea lui pentru alții a devenit de piatră. (...) Oricât a fost de lung drumul până aici, și oricât de greu urcușul, nu încă pe pisc... (...) Voi reîncepe să urc, fără să număr câte jertfe voi cere din nou, tuturor, întru împlinirea *jertfei mele*... căci eu sunt jertfa... adevărata jertfa a dacilor sunt eu, și numai eu...”

Původní znění citátů – 5. kapitola „Dílo Petra Popesca z hlediska literární teorie”

Pozn. 250: „Bibi, firește. Unde era fata? Aici, chiar în fața lui, cu o țigară, parcă-i tremura puțin mâna. Emoționată? De ce dracu’? Ea duse țigara la gură, dar o lăsă repede în jos, fără să tragă din ea, și o strivește întregă în scrumieră. El se duse

drept la ea, începură să danseze fără ca vreunul să fi spus un cuvânt.” (*Prins*: S. 45).

Pozn. 251: „Vru să râdă de el însuși, de monologul neobișnuit pe care-l spunea în sine, vru să râdă pentru că asta i se părea atitudinea normal față de asemenea fleacuri și nerozii.” (*Prins*: S. 50).

Pozn. 252: „Era frumoasă vara lui Popescu. De fapt, era foarte frumoasă. Câștiga mult dacă stăruiai cu privirea asupra ei, dacă nu te mulțumeai cu o cuprindere fugară.” (*Prins*: S. 237).

Pozn. 253: „E o cruzime să împuști în plin soare, urechile văd, ochii respiră, plămâni aud, e o cruzime și mai mare în somn, pe neașteptate, să nu prinzi de veste, să nu știi când ți-au făcut-o, lașii. Sau poate noaptea să te oprești deodată, ca un ceas, trecând fără somn prin odăi, cu mâinile la spate.” (*Prins*: S. 313).

Pozn. 254: „Bine, dar dacă răspunsul ar putea fi aflat acum? După joc nu se poate, mai târziu e prea târziu. Așa o fi, dar ce să fac, sunt și eu un om, nu pot rezista, joc. Bine, poate că tu ai dreptate. Deși, dacă mingea s-ar opri acum, dacă sala toată s-ar opri acum... Nu e cu puțință, nu mai cred. Nu mai vreau. Vezi că nu se oprește?” (*Prins*: S. 320).

Pozn. 255: „Să nu stai. Să te zbați urlând că ești viu. Să strigi ”nu” până la explozia plămânilor. Să te smucești de la zid, luptând cu brațele, cu gloanțele, cu forța asasină. (...) După ce ai trăit, cum mai poți să mori? Trăiești să mori? Trăim să murim? Murim de boală, murim de orice, murim de toate lucrurile care ne înconjoară.” (*Prins*: S. 315).

Pozn. 256: „Zgomotul copiilor se apropie, se depărtează. Curg în asfalt, curg în pământ, subsolurile, casele, oamenii. Întorc capul, înfig bărbia în carnea unui an trecut, pacea cartierului cade toată asupra mea. Nu periferie, nu mahala, nici măcar margine; *aici a fost centrul, aici rămâne. Bucureștiul*. O statuie pătată se apleacă deasupra unei țâșniri de apă, tramvaiele și casele se iau la întrecere, un birt se deschide și se închide ca o scoică, lasă oameni înăuntru și în afară...” (*Dulce ca mierea...*, s. 8).

Pozn. 257: „...deodată (dimineață de ziduri, iarnă gri, gust de nesomn în gura strinsă), m-am înfiorat de lipsa hainelor, paralizat pe cântarul rece, crucificat de măsurători, un metru și optzeci și șase, mă lăsam, intram în rând, un cot străin mă atinge în omoplați, tresăream de contactul nefiresc, doctorița.” (*Dulce ca mierea...*, s. 11).

Pozn. 258: „El scoase un carnet, întrebă de nume și ce studii făcusem fiecare, notă. Deocamdată asta era tot. Trebuia să așteptăm puțin, ceilalți nu sosiseră. Cu un Mercedes, remarcă judicios maiorul, se merge mult mai repede decât cu autobuzul. Ne văzuse pe vreo fereastră. O să mergem acum să ne echipăm. – Poftim? – În armată nu se răspunde „pofim”, se răspunde „ordonați”. Mi-a venit să râd, m-am uitat la fața lui serioasă, n-am putut râde.”(*Dulce ca mierea...*, s. 15).

Pozn. 259: „... pici ca în vis și chiar înăuntrul tău are loc o cădere, te lași, nu te mai aperi, nu mai cauți să apuci, cedezi, cazii în gol ca femeia în păcat, e groaznic, deschizi gura să urli, îți cade limba din gură, dinții îți cad în gol, respirația, viața din tine, zdreanța parașutei cade în urma ta, nu e nimic de făcut, un moment de neatenție, de oboseală într-o fabrică, un moment de neglijență, de grabă al controlorilor zoriți de plan, Doamne Iisuse Părinte, sub cruce ori sub steaua armatei mortul se desface țărână, miști membrele în aer, dar ele nu întâlnesc nimic, urechile pocnesc ca puștile, nu simți nici un reper, e exact ca o cădere în vis, cineva de jos aude urletul, întoarce spre cer spaima ochilor, un înger cade din cer, într-o clipă se terciuiește jos în fața privitorului și îl trimite pe acesta pe toată viața la casa de nebuni, te-nfigi în pământ de forța prăbușirii, mori, e bine.” (*Dulce ca mierea...*, s. 55).

Pozn. 260: „...verde colosal, esențial, numai verde, într-o lume în care toate sunt verzi, armele și soldații, cerul și lumina, mișcarea și viteza, treci și revino, întoarce-te, continuă, iubește-ți vitează, tu, care ești verde ca frunza tânără, tu, tânără priveliște a morții, curată mască a putreziciunii. Verdele se vedea, verdele rămânea, singur, tăcut, de neînțeles. Verde de verde, lume a lumii, cum mă pot oare despărți de tine?” (*Dulce ca mierea...*, s. 285).

Pozn. 263: „Mi-a pus pe parcurs tot felul de întrebări dialecticoase, care dovedeau că numai în asemenea termeni gândește, și că probabil și arta o gândește la fel. Mă așteptasem să mă simt grozav de bine, să fiu mângâiat de tonul discuției ca de o mână de mamă – revenirea la limba maternă, la atmosfera natală. Dar am băgat de seamă că uneori zâmbeam în mine, ironic, de frazele ei, că argumentele ei (în fond, acum un an aceleași argumente le-aș fi folosit și eu) nu mă mai mulțumeau, ba uneori vedeam șubrezenia lor până la fund.”

Pozn. 267: „Listen to me. Listen to me. This voice, my own, is rising from deep down. It's welling up out of a part of myself which I've never seen, since it cannot be seen: it lies somewhere at my core, maybe inside my bones, mixed within my

bone marrow, or perhaps spread among all the cells that make up my body. I know it intimately though, for it is the very foundation of my being.”

Pozn. 268: „Peștera cu viața cea mai bogată și mai complex, mai surprinzătoare și plină de secrete e peștera *eu*. Prin comparație, *el* e o peșteră atât de strâmtă, de neadâncă și de lipsită de ecou! Încerc să evadez din *eu*, să observ personajul *el*.”

Pozn. 271: „Afară blocuri despărțite prin drumuri neterminate, poteci făcute de pași, gunoaie, materiale părăsite, grămezi de pietriș. Și o coadă, pe loc gol, între două blocuri. O coadă adevărată, de treizeci de oameni cel puțin, bărbați și femei, unii în pijamale. O coadă la nimic. (Magazinul încă nu funcționa). Auzisem că lumea așteaptă dimineața un camion cu alimente care vine din oraș. Uneori vine, alteori nu. Când vine, nu toată lumea găsește ce-i trebuie. Dar oamenii oricum îl așteaptă și se așază în ordine în fața unei tejghele imaginare.” (*Dulce ca mierea...*, s. 400).

Pozn. 272: „Mirosea a părăginit, lăsat în plata domnului, bătrâneii miroseau a urină, și era o tristețe de moarte până și în literele săpate în marmură, umplute cu praf, am dat colțul, cu bătrâneii după noi, am făcut câțiva pași în curtea comunității, un comunicat dactilografiat cuprindea înmormântările săptămânii, cine a murit, de ce etate, unde se îngroapă, alături de un aviz pe carton cu litere roșii, „Consumatorii de carne cușer sunt rugați să-și amâne cererile pentru săptămâna viitoare, datorită dificultăților de aprovizionare.“ (*Dulce ca mierea...*, s. 404).

Pozn. 274: „My eyes were readjusting to the irregular look of an East European street. The sidewalks were not straight, and the buildings’ fronts bit unevenly into them, like humans leaning impatiently out of a waiting line. The people on the street shared the same look of irregularity: their teeth were crooked, their bodies were stooped or askew and many had beer bellies. They were dressed in mismatched tops and pants, mixing trendy jeans with Soviet vintage windbreakers. Here and there I saw a Hugo Boss jacket, a Versace handbag, lost in the wrinkled look of Communism, which I’d forgotten. Communism was gone, but the look lingered. People passed me, speaking in a lingo I didn’t recognize: it retained the singsong intonation of Czech, but it sounded full of unslavic words. Between the pedestrians’ bobbing faces, I read the shops’ signs: Video. Fax. *Comicsy*. *Cyber-misto*. The Czech language, defended by generations of patriotic

scholars against the German and Hungarian cultural colonizations, was now thrown open to technobabble.”