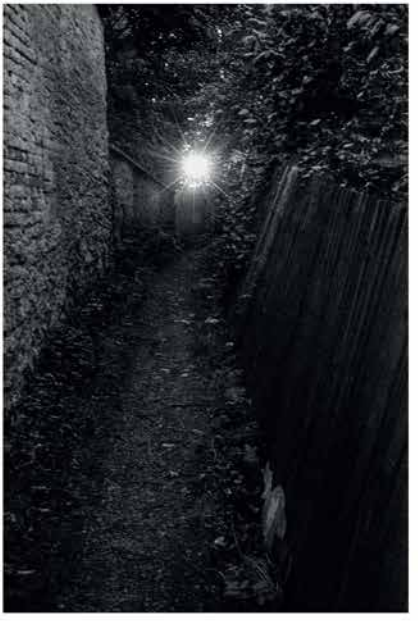
LÁSKA, SMRT A VZKŘÍŠENÍ

tři novely



Patrick Roth

Volvox Globator

FausT

LÁSKA, SMRT A VZKŘÍŠENÍ
tři novely

Patrick Roth

Volvox Globator

PATRICK ROTH
Meine Reise zu Chaplin, Der fremde Reiter, Magdalena am Grab

přeložil Radovan Charvát

Vydání knihy podpořilo Ministerstvo kultury České republiky

The translation of this work was supported by a grant from the Goethe Institut

Copyright © Meine Reise zu Chaplin. Ein Encore:
© Wallstein Verlag, Göttingen 2013
Der fremde Reiter taken from Die amerikanische Fahrt Stories eines Filmbesessenen
© Wallstein Verlag, Göttingen 2013

Copyright © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002.
All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin.
Translation © Radovan Charvát, 2020

ISBN 978-80-7511-578-2
ISBN 978-80-7511-579-9 (e-pub)
ISBN 978-80-7511-580-5 (pdf)

Moje cesta k Chaplinovi: Encore

pro 1. 7. 2003

Láska přichází nepozorována.

americké přísloví

All I need is opportunity.

Charles Chaplin

Ale prchající hrdina skočil do kaple, která stála nablízku,
hned k oknu a jedním skokem zase ven.

bratři Grimmové
O udatném krejčíkovi

1

Všechno začíná ve tmě.

Ležel jsem jako pětiletý v posteli s horečkou, když jsem zaslechl babičku, jak šeptá mámě:

„Nech kloučka dívat se na Chaplina, až se probudí. To mu určitě udělá dobře."

První Chaplinovy obrázky, na které jsem se směl po přeložení na pohovku dívat, se jen nepatrně lišily od mých nočních můr, o překot prchaly před mýma očima v horečnatě černobílých barvách nedávno skončené války, vyvolávaly u mé babičky a rodičů salvy smíchu, které jsem nechápal, protože jsem svýma horečnýma očima viděl v neostrém a jako kohoutími pazoury poškrábaném, světle a tmavě kmitajícím televizním obraze jen sem a tam bezhlavě a bez hlavy pobíhající postavy. Jateční komika, hrůza! Odvrátil jsem pohled, vsunul ruku pod prostěradlo a zase jsem usnul.

Charlie Chaplin se opakovaně vynořoval v poznámkách mých rodičů, ve vyprávění prarodičů, strýců a tet. Byl takříkajíc přísloveční, jako by „Chaplin" existoval odjakživa. A rychlý. Když jeho tulák někde něco provedl, nedal se chytit, dokázal udeřit rychleji než ostatní, rychleji utéct, aby ještě rychle něco někde obratem ruky nastrojil.

Neuvěřitelné. Ale je to pravda. Neboť Chaplin, právě protože se o něm dospělí neustále zmiňovali, byl reálný. V mateřské školce jeden z nás jednou tvrdil:

„Ten přece postavil i dálnici."

No jasně. A není těžké pochopit, proč. Neboť i dálnice byla „rychlá", postavena pánem netrpělivosti, pánem únikových cest, aby měli i jiní,

například můj otec, příležitost ukázat se po rychlé stíhací jízdě u příbuzných a zase je stejně rychle nechat zmizet ve zpětném zrcátku našeho malého VW, to když jsme se my děti nudily nebo nás čekal domácí zápas Karlsruhe SC.

Už v Chaplinově jméně se nám zdála být rychlost smíšená s komikou. CHAP byl zvuk, který udělala větev, když ji člověk v letu přeťal úderem meče: CHAP! Aniž jsme to tušili, byli jsme tehdy strašně blízko vysvětlení původu jeho jména, podle kterého je „Chaplin" anglickou variantou francouzského *chapelain* (kaplan, vlastně „duchovní v kapli"), za nímž se dál skrývají *capellani,* strážci pláště sv. Martina, *cappa,* jejž svatý rozťal úderem meče a hodil mrznoucím žebrákům. CHAP.

Úder meče zůstane úderem meče, řekli bychom tenkrát. Každopádně pro nás tehdy znamenala zdrobnělina CHAPlin něco jako „malý úder" nebo „kluk, který rozdává rány".

Jaké rány?

Rány, které zanechávají stopy.

V tom ohledu byly ony poškrábané filmy, které dávali v televizi (velké filmy tehdy Chaplin stáhl z oběhu), u nás dětí v ohromné oblibě. Zdálo se nám, že jejich škrábance způsobilo Chaplinovo bláznivě rychlé jednání, jeho neklid, svrbivá netrpělivost, úchvatná svárlivost, jeho houževnatá životní vůle a chuť tropit neplechy. Ten klučina, který rozdává rány, chtěl být *viděn,* už ve svém prvním veřejně uvedeném filmu, *Kid Auto Races at Venice,* odmítal jít kameře z cesty, silně nám poškrábal sklo, za nímž jsme seděli a valili oči, a říkal tím: „No, dívejte se! Sem, na mě! Jak beru roha! Protlučte se! Zanechávejte stopy!" Každé dítě mu beze slov rozumělo.

Opět ve tmě.

O osm let později.

Seděli jsme v kině, třináctiletí, byli celí pryč z *Doktora Živaga,* všichni se zamilovali do Julie Christie, děvčata do Omara Sharifa. Ale nejpozději cestou domů, když jsem nemohl zapomenout na její oči, jsem už měl druhou lásku: ženu, kterou Živago opustil, jíž byl nevěrný a která byla, jak jsme věděli, „ve skutečnosti" Geraldine Chaplinová, Charlieho dcera.

Ta neprávem opuštěná, jak se mi zdálo, ve svém osamění, ve svém opuštěném setrvávání ve věrnosti ještě zkrásněla, zcela se stáhla do svých očí, uzavřela je do černých štěrbinek, napjala kolem sebe úžasně bílou kůži svého těla tak těsně, že mě ještě ve vzpomínce přepadá pocit, jak mocně jsem ji jako kluk chtěl obejmout, zahřát ji a mít ji po celý život rád.

V témže roce jsem na školním dvoře objevil kvintánku, která se Geraldine Chaplinové podobala. A stejně jako ona si zjevně nebyla vůbec vědoma své neskutečné, zvláštní krásy. Zprostřed šepotu uvnitř kruhu, který kolem ní utvořily dvě přítelkyně, do mě mocně pronikl její obraz a vyrazil mi dech jako rána mečem: CHAP.

Během každé školní přestávky pro mě teď existovalo jen jedno: najít ji, uvidět ji a – snad – být jí viděn. Oslovit ji jsem považoval od jejího vystoupení ve školní aule za vyloučené. Za přítomnosti všech žáků hrála na příčnou flétnu Debussyho *Syrinx*. Syrinx je Panova flétna, ale je to taky jméno dívky, která bohu tajně zmizela, proměnila se a unikla mu. Panicky-chaplinovská byla i moje reakce: byla teď nepřístupná, neboť „se k ní nikdo nemohl přiblížit" – ale i bezmezně žádoucí.

Jednou, opět při vycházce během školní pauzy, se její andílci překvapivě zastavili, obstoupili ji a chránili. Svatouškovsky jsem musel pokračovat v chůzi, nechtěje přijít o záminku, že se jen tak nenuceně courám. Když jsem se k ní přiblížil, přece jen jsem zvolnil, neboť jsem uviděl, jak si rozpustila jeden ze svých copů, aby si ho hbitými prsty hned zase spletla. Na několik vteřin jsem uvěřil, že vím, jak splývavě hladké jsou její vlasy na dotek, jak chladně a hustě stažené jsou sepnuty v černých sponách copu, jichž se nakonec dotkly konečky jejích prstů. Už jsem tu skupinku téměř minul, když vzhlédla a spatřila mě: jak se dívám. Zrudla, jako bych ji uviděl nahou. Odhrnula si cop přes rameno a usmála se na mě.

Proč jsem šel tenkrát dál?

She sends me. Tohle dnes už zastaralé rčení zamilovaných bylo v USA padesátých let ještě často slyšet. Koncem šedesátých let mu pak odpovídalo: *she turnes me on* (vzrušuje mě). Ale v *she sends me* byla ještě obsažena představa cesty, cesty do říše pocitů, představa cestovatele,

který té, jež ho „vyslala“, zpívá: *I would do anything for you*. To je třeba brát smrtelně doslova a vážně, až k sebeobětování a trýznivému podrobení. Neboť onen „vyslaný“, jenž cestuje, aby mohl milovat, vždy slouží. Slouží – aniž to ví – bohu, Erótovi, jemuž patří veškerá láska, veškeré otázky. Tudíž mu patří všechny velké cesty. *He sends you*.

V noci, která měla rozhodnout o mé cestě do Los Angeles a o mých příštích 22 letech, jsme seděli zády k sobě s jednou americkou profesorkou anglistiky z univerzity ve Freiburgu. Pod vedením anglického režiséra zkoušeli učitelé oboru anglistiky inscenaci Arthura Millera *The Crucible* – v originále. Já byl jediný student, který se směl zkoušky účastnit. Zády k sobě – jako *excercise,* jímž měla být vyzkoušena naše „sensibilita pro neverbální komunikaci“. Zkušenost, která byla v *jednom* smyslu přinejmenším *sending*. Během dotyků a při otírání slepých párů lopatek na náš pár ovšem nic nepřeskočilo. Neboť jsme nesloužili, ani nevědomky; používali jsme, zcela vědomě, „techniku“. Ale když režisér v jednu chvíli spatřil, že se naše ruce při opírání nedopatřením dotkly, zvolal: *„Hey, no hands!“,* jako by jen ony měly vyvolat přeskočení jiskry.

Z tohoto cvičení každopádně vyšel signál k cestě. Naše otáčející se obratle a otírající se ramena připomněly Američance jejich velmi mírné, příjemné kalifornské *earthquakes*. Jestli jsem byl někdy v Kalifornii?

„Hey, no talking either!“

Režisér to chtěl mít němé. Slova by cvičení rušila. Ale beze slov to brzy začalo být přece jen příliš intimní, záda toho druhého se proměnila v projekční plochu. To, co se tam neviditelně a mnohoznačně odvíjelo, chtělo být zachyceno, zbaveno kouzla – aby pak přece jen zase dvojsmyslně doznělo.

„Ne, ale jednou bych se tam chtěl podívat,“ zašeptal jsem a povytáhl pravé rameno vzhůru až k její šíji.

Později, během pauzy, zavládl věcnější tón. Když jsem se zeptal, jaké stipendium by mi mohla do USA doporučit, řekla:

„Ještě mám někde formuláře. Nechal je u mě ležet jeden kamarád.“

Šli jsme k ní do bytu, ale nemohli jsme ty papíry – nebo nechtěli – najít. Uviděl jsem u ní Chaplinův plakát, připevněný zvenku na dveře koupelny. Ukázal jsem na něj. Asi mi nerozuměla, s reptáním zmizela

v koupelně a pustila se do dalšího hledání. Na plakátě byl tulák na schodech v noci na nábřeží, v ruce: květinu.

Z jakého filmu je ten plakát?“ zvolal jsem.

Žádná odpověď.

Poněkud rozpačitá se vynořila zpoza Chaplinových schodů a podala mi pár zvlhlých formulářů. Taky si rtěnkou obtáhla rty.

„Termín odevzdání byl dneska. Škoda.“

Škoda? „Ale to mám přece ještě půl hodiny, než zavřou noční přepážku.“

Věděl jsem: „Teď to vzít hopem, co to dá, jen rychle...

2

O rok později v Los Angeles jsem ten Chaplinův film, jehož název mi zůstala dlužná, viděl.

Schválili mi dvousemestrální stipendium anglistiky. Většinu času jsem však trávil praktickým studiem filmu na USC School of Cinematic Arts. Každých čtrnáct dní vznikaly naše němé filmy, epopeje na Super osmičce, do nichž jsme vložili všechno, co jsme „viděli", co jsme odkoukali zejména od Eisensteina, Wellese, Hitchcocka, Sternberga, Raye, Peckinpaha a Kurosawy.

Především forma. Všechno byla forma. Opájeli jsme se jí. Úhel kamery, hloubka ostrosti, osvětlení, kompozice a výřez obrazu, pohyb kamery k herci, herce ke kameře. Pro nic jiného jsme neměli oči. Například *kamera* v našem filmu *přilétla* wellesovsky-agresivně z *totálu* v *low angle* na zadní partii polonahé krásky v hitchcockovském spodním prádle, která se – za sternbergovského chiaroscura v *medium close up* – wellesovsky barokně a se sluchátkem přitisknutým k uchu otočila ke kameře, nechávajíc svůj blonďatý ohon divoce zakroužit v peckinpahovském *slow motion*, zatímco rotující číselník kroužil v *crescendu* eisensteinovského *flash cuts* v opačném směru a – náhle se zastavil. V tváři blondýny byl výraz největšího překvapení. V Rayově pronikavé rudé jí do čela vnikla střela velká jako *deseticent*, táž barva pleskla do věnce děr číselníku, pak ze stínu vystoupil – v *trhavém* kurosawovském *švenku* – smyslně se šklebící zabiják a v *prolínačce* k *high angle totale* nenuceně opustil místo činu. Tak nějak. Příběhy a postavy byly téměř vedlejší, hlavně že ovládání hraček bylo v pořádku.

Chaplinovy *City Lights* – v jednosloupcových inzerátech na stránkách kin se sdělení *today only* nedalo téměř rozluštit – šly v jednom zchátralém kině jménem *Encore*, v jakémsi *revival house*, kde se dávaly výhradně staré filmy. *Encore* stálo v Hollywoodu u dvakrát tak velkého parkoviště na rohu Melrose a Van Ness. Tenkrát jsem ještě neměl auto, ale přesvědčil jsem jednoho japonského studenta fyziky, který se uměl smyslně šklebit a často v našich filmech vystupoval i jako řidič, že pro jeho další roli je nanejvýš důležité, aby se ještě se mnou dneska podíval na tenhle němý film, který měl před 44 lety – dokonce za přítomnosti Einsteina! – v Los Angeles premiéru.

Té noci se parkoviště u kina *Encore* podobalo neobývané pevnosti. Místo aby majitel vyměnil už potrhané plátno starého kina, zaplatil nový plot, ostnatý drát a umělé osvětlení, jako by chtěl chátrání *Encore* zabránit z parkoviště. Připadalo nám, že návštěvníci *City Lights* jsou ve velkém nebezpečí, že ve tmě kina přijdou o všechno. Tlustý mexický hlídač se slunečními brýlemi seděl po zuby ozbrojen u vchodu čtvercového dvora a uklidňoval nás:

„Is jus' for your security."

A propos *security*. Krátce po začátku show jsem uslyšel vrznutí kůže jeho pouzdra pistole. Usadil se několik řad za námi a sejmul si sluneční brýle, aby se mohl dívat na Chaplina.

Když jsme po představení vyšli před *Encore*, zdálo se nám, že tichá třída se leskne od deště. Ale byly to jen oči, ještě uplakané z poslední scény filmu. Můj neklid a uspěchanost pominuly. Nadšení, jaké jsem pro *City Lights* pociťoval, bylo nekonečně klidné. Byl jsem bezmocný, nevěděl jsem, jak byl ten film udělán. Z té bezmoci jsem byl šťastný. Všechno hledání formy se rázem rozplynulo. Na něco tak nenapodobitelného se lze jen dívat a žasnout.

Hlídač volal, že musí zavřít. Ale já nemohl z místa. Pořád jsem ještě stál na obrubníku před kinem a myslel si: v tomhle městě zůstanu. Nějak to dokážu, i bez stipendia. Zůstanu tady, protože Chaplin sem přišel jako cizinec a nevzdal to. Protože tu zanechal stopy... *City Lights* vznikly jen pár mil od *Encore*.

Nešli jsme hned domů, ale vydali se oklikou na Sunset Boulevard a párkrát prošli kolem Chaplinova starého studia na rohu La Brea a De Longpre Avenue. Potom jsme se rozhodli vydat se delší cestou: vyjeli jsme na Beverly Hills, nahoru Benedict Canyonem k Summit Drive, kde Chaplin dlouho bydlel, než byl donucen k exilu, a dál, na západ, až k půlnoční Venice, k silnicím u pláže, kde před šedesáti lety poprvé vystoupil jako tulák.

Krátce nato přišly vánoční prázdniny. Odletěl jsem na pár týdnů do Německa a navštívil profesorku anglistiky ve Freiburgu. Její koupelna byla stále za Charlieho schody. Ale nadchnout ji svým plánem zajet do Švýcarska a navštívit Chaplina jsem nedokázal.

„You'be wasting your time."

Dneska je tomu dvaadvacet let. Tehdy mi bylo taky dvaadvacet a říkal jsem si, že je to *můj* čas a je na mně, abych ho utrácel tím, co zajímá *mě*.

I moji rodiče, kteří trávili několik dní v Gstaadu, byli proti té cestě.

„Do Vevey? Navštívit Chaplina? Ty ses snad úplně zbláznil, ne?"

Řekl jsem, že by mi úplně stačilo... – neměl jsem ponětí, jak okolí Chaplinova domu vypadá – dotknout se listů živého plotu před jeho domem.

„Každopádně tam musím. Teď, nebo nikdy."