

JOSEF
ŠKVORECKÝ

Kudský plán
a Providence
a jiné eseje

SPISY JOSEFA ŠKVORECKÉHO - SVAZEK 7 - TAJEMNÝ PÁN Z PROVIDENCE A JINÉ ESEJE

(Přestože na CD-ROMu tento text naleznete, nebyl v době jeho vydání ještě uveden do knižní podoby)

SPISY JOSEFA ŠKVORECKÉHO

JOSEF ŠKVORECKÝ

**PODIVNÝ PÁN Z PROVIDENCE
A JINÉ ESEJE**

**IVO ŽELEZNÝ
PRAHA**

© Josef Škvorecký, 1998
Editor © Michael Špirit, 1998
Typography ©

ISBN 80-237-3516-2

I.

O NICH – O NÁS

LITERÁRNÍ NÁZORY ERNESTA HEMINGWAYE

Ernest Hemingway – ať už jsou výhrady k jeho dílu jakékoliv – poznamenal nesporně svým uměleckým rukopisem dikci anglosaské prózy 20. století. Budeme-li však mluvit jeho literárněteoretických názorech, musíme si pojem teorie dát zpravidla do uvozovek. Jde vždy jen o zlomky, o jednotlivé myšlenky; jeho teorie je teorií aktivního umělce, nikde není zřetelně oddělena od praxe. Nenajdeme ji proto v nějakých zvláštních studiích, ale vždy přímo v uměleckých textech, nanejvýše v předmluvách; i ty ovšem mívají spíše charakter krásné prózy než teoretické stati. Tedy teorie vždy bezprostředně spojená s fakty života a s technickými problémy aktuální tvorby: obvykle má přímo jakýsi „příručkový“ charakter. Její forma je navíc zabarvena autorovou uměleckou autostylizací, legendou, kterou o sobě Hemingway vytváří. Soudy bývají proto pronášeny ve stylu postavy, jakou hraje na literárním jevišti (a tu je třeba si uvědomit, že Hemingway je ztělesněním typu *tough guy* – tuhého chlapíka), a působí proto často dojmem, že vlastně nejsou míněny vážně: že jsou to jen epatující simplifikace, jež mají znemožnit vylučování autora ze společnosti *obyčejných lidí* a jeho zařazení mezi *literáty*. Ale to, jak uvidíme, je pouhé zdání.

Nejvyšší autoritou ve všech uměleckých otázkách je podle Hemingwaye pravda. Tu je nutno hledat bez ohledu na jakékoliv morální, politické, náboženské a estetické názory, bez ohle-

du na to, ohrozí-li takto objevená pravda umělcovu pověst, společenské postavení nebo dokonce osobní bezpečnost. Když je pravda nalezena, má spisovatel povinnost ji říct. „*Spisovatelovým řemeslem je mluvit pravdu*,“ píše Hemingway v předmluvě k antologii *Men at War* (*Muži ve válce*); to je základní axiom jeho umělecké teorie, a nabývá u něho někdy tónu téměř nábožensky zaujatého: „*Stupeň spisovatelovy věrnosti pravdě měl by být tak vysoký, že jeho tvůrčí úsilí, vyvěrající ze zkušenosti, mělo by vytvořit pravdivější obraz, než může být cokoli skutečného. Neboť fakta je možno pozorovat špatně; ale tvoří-li něco dobrý spisovatel, má čas a možnost stvořit ve svém díle něco absolutně pravdivého*“ (*Death in the Afternoon – Smrt odpoledne*). V tomto pocitu pramení Hemingwayův ideál čtvrtého a pátého rozměru, jehož lze dosáhnout, je-li autor „*dost vážný a má-li štěstí*“. Čtvrtým a pátým rozměrem je mu pak vzácná umělecká schopnost vdechnout do realistických situací onu zvláštní fantazii, která odhaluje nějaké dotud netušené aspekty o člověku a světě a která umělcovo dílo pozdvihuje na „*vyšší úroveň zajímavosti i smyslu*“ (J. W. Beach).

Věrna ideálu „*říkat pravdu o věcech, o jejichž pravdivosti se přesvědčil*“ (*Death in the Afternoon*), stojí Hemingwayova tvorba od začátku ve znamení stálého protestu proti konvencím a předsudkům: díky této vlastnosti mohl se Hemingway stát silou v americké i světové literatuře tak explozivní, tvůrcem nového literárního stylu, jehož význam pro anglosaskou prózu 20. století bychom snad mohli srovnat s významem Shakespeareova ovládnutí blankversu a řeči prostého lidu pro alžbětinské drama, ačkoliv Hemingway sám o něm mluví skromně jen jako o „*jistém pročištění jazyka, současného hovorového jazyka*“ (*Time*, 1947).

Konvence, předsudek, je synonymem přetvářky, lži. Zkušenosti raného mládí, kdy doprovázel svého otce, předměstského lékaře, na cestách k nemocným (viz povídka *Indiánský tábor*), krvavé divadlo první světové války, jíž se zúčastnil jako dobrovolník italské armády a na niž po celý život nosil vzpomínku v podobě platinové destičky v kolenním kloubu, i pozdější zážitky z dob intenzivního studia býčích zápasů, z lovec-

kých výprav do Afriky, dojmy ze španělské občanské války a z invaze do Francie, kterou prodělal jako válečný dopisovatel, to všechno mu poskytlo nadbytek poučení o situacích, kdy předsudky, konvence a navyklá chování mizí, ztrácejí smysl a platnost, neboť člověk se náhle dívá do očí *skutečné věci*, tj. v Hemingwayově slovníku – smrti. A ztrácí-li konvence tvář v tvář této „nejjistější pravdě“ platnost, má potom na světě nějaké oprávnění? Patří k nezbytné morální výzbroji člověka? Nikoliv, soudí Hemingway, a proto buduje svůj život a svůj literární styl na zásadní opozici proti vžitým zvyklostem. Proto je podle něho jednou z povinností člověka (a hlavně spisovatele) „*vědět, co skutečně cítí, místo toho, co se předpokládá, že bude cítit, a co se lidé domnívají, že cítí. [...] cítit pouze to, co skutečně cítí, a ne to, co si myslí že by měl cítit (Death in the Afternoon)*. Neboť konvence je lež, a pravda je důležitější než cokoli jiného na světě, důležitější než umělcova kariéra, a spisovatel má obětovat všechno, aby pravda vyšla najevo:

„Jsou-li za války takové okolnosti, které autorovi znemožní publikovat pravdu, protože by to ohrozilo bezpečnost státu, má psát a nepublikovat. Nemůže-li se uživit, aniž publikuje, může se žít něčím jiným. A jestliže vůbec někdy napíše něco, o čem ve svém nejvnitřnějším svědomí ví, že to není pravda, i kdyby to napsal se sebevlastenečtějšími úmysly, pak je vyřícen. Po válce o něm lidé nebudou chtít ani slyšet, protože on, jehož povinností je říkat pravdu, jim lhal. A on sám nikdy nedojde vnitřního klidu, protože zradil svou jedinou zásadní povinnost“ (Men at War).

Spisovatelovým řemeslem je mluvit o světě pravdu. Ale dříve, než je možno pravdu mluvit, musí být nalezena. Úspěch v hledání závisí nejen na autorově věrnosti ideálu pravdy, ale také na počtu a řešitelnosti problémů, které si vzhledem ke svým uměleckým schopnostem stanoví. A protože problémy života a společnosti jsou v moderním světě stále komplikovanější, je podle Hemingwaye nutno nalézt to, co je naprosto základní v člověku, sféru, v níž se odehrává vlastní drama i komedie lidského života, nalézt pravdu o elementech lidské povahy a

jednání. Dokud umělec neobjeví tyto základní elementy, soudí Hemingway, dokud se jich nezmocní, nezvládne je a nepřesvědčí se o pravdivosti své interpretace, je pro něho nemožné přistoupit k interpretaci složitějších jevů života; a učiní-li to přesto, lže.

V Hemingwayově díle se někdy, hlavně v jeho raném období, zdá, že ideálu naprosté pravdivosti lze s bezpečím dosáhnout jenom právě u těchto nejjednodušších elementů, u těchto fundamentů věcí. Svět se neustále proměňuje, hodnoty se ztrácejí a jsou nahrazovány jinými, o nichž rovněž nelze předpokládat, že by vydržely věčně. Ale pod neustálými změnami složitě struktury skutečnosti musí být nějaká základna, nějaká hodnota života, která trvá a na níž celá tato struktura spočívá. Abychom ji vůbec našli, musíme vyjít od *“nejjednodušších věcí, a jednou z nejjednodušších věcí a také nejzákladnějších je násilná smrt”* (*Death in the Afternoon*). Před ní, jak jsme už řekli, mizí všechno kromě toho, co je v člověku nejlidštější, a proto nejcennější, a co tedy tvoří onu základní hodnotu života, kterou především má spisovatel hledat a nalézat. Je to *láska a statečnost*, dvě lidské schopnosti, úzce spojené s *nejjednodušší věcí* – smrtí; protože kdyby nebylo smrti, ztratila by statečnost svůj smysl a láska by nebyla nutná. Smrt, statečnost a láska jsou základní Hemingwayova témata.

Avšak pravda o těchto nejjednodušších věcech může být vyslovena teprve tehdy, jestliže je autor důvěrně, z vlastního prožitku zná. Každé opuštění pole osobní zkušenosti rovná se zradě a vydává autora nebezpečí přetvářky a uměleckého podvodu. Spisovatel má ovšem svoji uměleckou fantazii, schopnost, která sestavuje z úlomků jednotlivých faktů zkušenosti celek uměleckého díla; nemá-li však vytvořit lež a nesmysl, potřebuje fantazie intenzívně prožitý materiál. A proto je, jak soudí Hemingway, bohužel právě válečná zkušenost, kde nejjednodušší ze všech věcí, smrt, může být pozorována zblízka a podrobně, tak nesmírně cennou školou pro slovesného umělce. Z Hemingwayových výroků se někdy zdá, jako by válku, anebo alespoň nebezpečí smrti, pokládal dokonce za rozhodující faktor, který z člověka dělá velkého spisovatele. Tak napří-

klad Flaubert vděčí podle něho za svou uměleckou velikost revoluci a Pařížské komuně, Stendhala naučily psát napoleonské války a Dostojevskému daly teprve smrtelné úzkosti, které prožil před chystanou popravou, schopnost psychologické analýzy. „*Uvažoval jsem, jestli by se stal z Toma Wolfa spisovatel, kdyby ho poslali na Sibiř, [...] jestli by mu to dalo smysl pro proporce,*“ poznamenává Hemingway ironicky v knize *Green Hills of Africa (Zelené pahorky africké)* o svém známém současníkovi, autoru proslulých rozsáhlých románů.

Z toho, co jsme již uvedli, je tedy zřejmé, že *pravda* je v Hemingwayovi především pravdou o pocitech člověka, pravdou o jeho emocionální stránce. Takto úzce vymezené pojetí pravdy se ovšem v průběhu Hemingwayova uměleckého zrání značně rozšířilo – prakticky bylo dokonce od samého začátku širší –, i když zůstalo pro jeho přístup ke skutečnosti charakteristické. Jeho osobní zkušenost, spolu s varovnými příklady, jakým pro něho bylo například Tolstého „*těžkopádné a mesiášské myšlení*“, naučily ho nedůvěřovat „*vlastnímu Myšlení s velkým M a pokusit se psát tak pravdivě, tak přímo, tak objektivně a tak pokorně jak jen možno*“. Přivedly ho k odmítnutí laciného filosofování, jakého se tak mnozí jeho předchůdci a současníci dopouštěli, a k metodě zaznamenávání jednoduchých faktů, které v čtenáři probouzejí základní emoce – jediné spolehlivé a známé, osobní zkušenosti. Dosáhnuv v této metodě nejvyššího stupně dokonalosti, pozvedl ovšem Hemingway jednoduchá fakta na úroveň, kde nabývají hlubšího smyslu a kde probouzejí emoce a asociace složitější. Jeho jednoduché, oprostěné věty a simplifikované situace začaly naznačovat problémy a tragédie, které, ač zůstaly většinou nevysloveny, působily na čtenáře silněji, než kdyby je byl Hemingway přímo řekl, a zanechávaly ho v oné dráždivé nejistotě, z níž se mohou zrodit zásadní a hluboká rozhodnutí. Pocity hrdinů jeho pozdějších prací, například *Komu zvoní hrana (For Whom the Bell Tolls)* a jediné jeho divadelní hry *The Fifth Column (Pátá kolo-na)*, nejsou už naprosto jenom pocity lovce, pijáka nebo zamilovaného jednotlivce, nýbrž pocity lidí, kteří se dobrovolně postavili smrti v tvář, ne už aby se její blízkostí vzrušovali a

studiovali projevy *základních ctností*, ale aby hájili něco, co považují za správné, aby hájili jistý způsob života, zobecněný v *politické myšlence*. Říší jednotlivce v jeho soukromí nebo jednotlivce izolovaného od společnosti bylo iracionální: říší téhož jednotlivce, který se do společného úsilí začleňuje, je *myšlenka*; a tak pocit, přese všechnu nedůvěru k Myšlenkám, přechází u Hemingwaye v myšlenku a pravda o pocitu stává se pravdou o myšlence a z ní vyplývajícím postoji a činu.

Vraťme se však k Hemingwayovým bezprostředním názorům. Mějme stále na paměti ideál pravdivosti jako nejvyššího kritéria umění a bude nám jasné, proč Hemingway tak nenávidí předstírání znalosti materiálu, který spisovatel dokonale poznat nemůže. V ostrém kontrastu s obdivem, jímž zahrnuje svoje literární vzory, stojí posměšná ironie, s jakou pronásleduje díla spisovatelů podle jeho názorů neupřímných, předstírajících, snobských, patetických. Spisovatel má psát na základě zkušeností, a to jen o věcech, o nichž psát je pro něho vnitřní nutností, a o těch má psát jednoduše, jasně a upřímně. Hemingway nemůže ani cítit spisovatele, kteří trpí „*slovním průjmem*“, děsí se literátů, kteří jenom cestují po světě, třeba po Španělsku, a „studují“ tam obrazy „*Goyovy a Velásquezovy, aby nad nimi upadali do publikovatelné extáze*“ (*Green Hills of Africa*). Nenávidí výrobce „*erekčního psaní*“, protože ti všichni nevyjadřují, co cítí skutečně, ale nutí se do nadšených, sentimentálních nebo polomystických nálad, místo aby se spokojili s radostmi skutečných emocí a prostých zážitků. Zesměšňuje často falešný mysticismus, s nímž mnoho spisovatelů přistupovalo k zobrazení života a přírody, doufající, že dodá jejich dílu zdání velikosti a zakryje jejich uměleckou impotenci, nedostatek vědomostí nebo neschopnost vyjadřovat se jasně. O jednom takovém spisovateli píše například v knize *Death in the Afternoon*: „*Tento spisovatel ležel v noci nahý v posteli a Bůh mu sesílal věci, aby o nich psal. Dotýkal se v extázi vlnícího se a nehybného všehomíra. Skrze milost boží byl tento spisovatel ‚všude a vždy‘. Slova v uvozovkách jsou jeho, nebo možná boží. V článku to nebylo uvedeno.*“

Ačkoliv Hemingway strávil dlouhý čas v Paříži, kde se na Montmartru pilně stýkal s bohémskou společností a účastnil se jejích literárních diskusí, nikdy se nehlásil k nějaké literární škole nebo k nějakému uměleckému směru a pro ty, kdož v třicátých letech organizovali halasné literární spolky v naději, že spolupráce umělců, podobně jako spolupráce vědců, objeví víc pravdy o životě, nebo že cesta bude pro umělce schůdnější, půjdou-li v houfu, než jde-li každý sám, pro takové spisovatele zná Hemingway jen slova posměchu. *Pohodlnější taková cesta zajisté je, ale na jejím konci není skutečné umění:*

„Spisovatelé by [...] měli pracovat o samotě. Měli by se spolu stýkat, až když svoje dílo dokončí, a ani potom ne příliš často. Jinak se z nich stane to, co ze spisovatelů v New Yorku: žížaly v láhvi, které se pokoušejí čerpat poznání i potravu ze svého vzájemného styku a ze své láhve“ (Green Hills of Africa).

Pohrdání uměleckými směry a školami není však u Hemingwaye pohrdání uměleckou tradicí, i když k tradici, věren svým zásadám, přistupuje krajně kriticky. *„Všechno umění vytváří jednotlivce. Jednotlivec je všechno, co máme, a všechny školy jsou dobré jen na to, že se podle nich pozná, kteří spisovatelé naprosto nic nedokázali,“* říká v knize *Death in the Afternoon*, ale pak pokračuje: *„Jedinec, veliký umělec, když jednou přijde, využívá všeho, co lidé do té chvíle v oblasti jeho uměleckého oboru objevili nebo poznali, a je schopen vše přijmout nebo zavrhnout v nesmírně krátkém okamžiku, takže se zdá, že se už se svými znalostmi narodil – a ne, že chápe okamžitě to, na co obyčejný člověk potřebuje celý život, aby to pochopil: a potom velký umělec vyjde za hranice vykonaného nebo poznaného a vytvoří něco vlastního.“*

Přistupme nyní k poslední otázce, která je podle Hemingwaye – a snad nejen podle Hemingwaye – pro spisovatele otázkou nejvnitřnější. Proč spisovatel vlastně píše? Hemingway na ni odpovídá relativně jednoduše: Protože musí, chce-li žít. Neboť je-li ve spisovatelském umění něco „nadpřirozeného“, je to zajisté ono tajemné něco, co spisovatele nutí, aby psal, i když je to pro něho škodlivé a nebezpečné nebo i když má

naopak existenci třeba sebelépe zajištění. „Žije se mi dobře, ale musím psát, poněvadž když toho tolik a tolik nenapišu, tak mě to ostatní v životě přestává těšit,“ říká Hemingway. – „Myslíte, že to, že píšete, má samo o sobě pro vás nějakou cenu?“ – „To se ví.“ – „Víte to jistě?“ – „Úplně jistě.“

Ačkoliv tedy Hemingway vždy pochyboval všemožných hodnotách, zděděných od předků a hláсанých společností, hodnotu umění pokládal vždy za naprosto danou. Pomáhalo mu, aby se sebe setřásl břemeno krutých zkušeností života a války – „Vzpomínky na to, jak to všechno bylo, vzpomínky na dávné časy před tím, než se všechno zvrtilo a zkazilo, nebyly dobré vzpomínky. Kdyby mohl psát, zbavil by se jich. Zbavil se mnoha věcí tím, že o nich psal“ (*The First Forty-Nine* – souborné vydání povídek). Tak vysvětluje psychologickou genezi spisovatelovy nutnosti psát. Umění pomáhá člověku unést tíhu skutečnosti, radostnou i žalostnou, bere břemeno s ramenou jednotlivce a vkládá je na ramena všech, kteří čtou a jsou dost lidmi, aby je znepokojily nebo potěšily věci, které pro spisovatele byly příliš palčivé, aby je nosil jenom sám v sobě.

Psaní není však pouze lékem, je také posláním, povinností, posedlostí, úkolem, který musí být plněn, pokud člověk žije. Není to žádná rekreace, žádný koníček, jakým mělo být pro ty chlapce, které „posílali do Paříže, aby tam za dva roky uspěli jakožto malíři nebo spisovatelé. Když za tu dobu neuspěješ, tak hybaj domů a do podniku k tatínkovi.“

Psaní je vážné a tvrdé zaměstnání. Spisovatel musí psát, „dokud je živ a dokud existuje nějaká tužka a papír nebo inkoust nebo stroj, na kterém se dá psát“. A není nikoho, kdo by člověku mohl říci jak psát. Spisovatel je svým vlastním učitelem a soudcem. Nikdo neví líp než on, že právě ta cesta, kterou jde, je správná nebo špatná. A jestliže jde správnou cestou, dostane se mu jako odměny pocitu, jaký přichází, „když o něčem napíšete pravdivě, a zcela neosobně víte, že jste tak psali, a těm, kteří jsou placeni, aby to četli a posuzovali, se nelíbí váš námět, a proto říkají, že je to všechno podvod, ale vy přece naprosto bezpečně víte, že to má cenu“ (*Death in the Afternoon*).

Víru ve smysl umění vyslovuje Hemingway několikrát slo-

vy, která patří k jeho nejnekompromisnějším výrokům: „*Děláte něco, co lidé nepokládají za vážné zaměstnání, a přece bezpečně víte, že je to právě tak důležité, a vždycky to bylo právě tak důležité, jako všechno ostatní na světě*“ (*Death in the Afternoon*).

S takovou vážností přistupuje tedy Ernest Hemingway k svému úkolu. Ten je pro něho úkolem absolutním, úkolem, který se stává umělcovým úkolem skutečným, tj. osobně cítěným, s úzkostí přijímaným, teprve tehdy, stane-li se povinností zahánějící spánek, vášnivě milovanou a v zápase o její splnění často i vášnivě nenáviděnou: tuto povinnost musí však spisovatel splnit, protože jinak žil marně:

„*Veliká věc je vydržet, dokončit práci, vidět, slyšet, učit se a rozumět; a psát, je-li tu něco, co znáte. [...] Naučte se svět vidět jasně a jako celek. Potom každá část, kterou vytvoříte, bude reprezentovat celek, je-li vytvořena pravdivě. To, co je nutno udělat, je práce a této práci se naučit*“ (*Death in the Afternoon*).

1956

NĚKTERÉ POHLEDY NA AMERICKOU LITERATURU

Britský novinář Claud Cockburn vypráví ve své nedávno vydané knize vzpomínek *In Time of Trouble* tuto historku ze španělské občanské války:

„Jednoho dne při snídani ve svém pokoji v hotelu Florida, z jehož oken byla vyhlídka na nejbližší úsek fronty, nás pan Hemingway ze všech sil uklidňoval ohledně dělostřeleckého bombardování. Roztáhl po stole velikou mapu a vykládal společnosti generálů, politiků a novinářů, že z nějakých balistických příčin nemohou střely hotel Florida zasáhnout. Dovedl mluvit velice vojensky a jeho důvody zněly rozumně a přesvědčivě. Přesvědčily také přítomné a všichni se uklidnili, a vtom to zahučelo a nad místností pana Hemingwaye proletěla pokojem střela – první, která dopadla na Floridu – a strop se poroučel dolů na stůl, prostřený ke snídani. Pro každého jiného člověka by taková situace byla krajně trapná. Zatímco jsme si vytřepávali omítku z vlasů, pan Hemingway se po nás pomalu rozhlédl a jednoho po druhém si změřil: „Jak se vám to líbilo, pánové?“ řekl a dokázal v nás jakýmsi podivuhodným trikem vyvolat pocit, že příhoda jeho teorii vlastně potvrdila, místo aby ji vyvrátila – že když nám ji vykládal, byla jeho teorie správná, a tohleto jenom dokazuje, že je načase, aby vypracoval teorii novou. Všichni jsme byli velice rádi, že je pan Hemingway s námi: jednak proto, že on byl zřejmě ten pravý člověk, kterého je dobře mít s sebou, když je válka a hrozí nesnáze, jednak proto, že když lidé věděli, že je tu s nimi tak slavný spisovatel a že dal

své pero do služeb Republiky, necítili se ve světě tak osaměle...“

Čtenáři, kteří dlouho dychtivě čekali na první české vydání *Starce a moře*, řeknou si pravděpodobně s Cockburnem: „Všichni jsme velice rádi, že je pan Hemingway s námi.“

A přece bylo v nedávno uplynulých letech v prostoduše dobrém i ve vypočítavě zlém úmyslu učiněno leccos, aby s námi nebyl – on a celá řada jiných spisovatelů, kteří ať jsou jejich umělecké a myšlenkové cesty sebekřivolačejší, přece se ve svém díle nikdy nesnížili k tomu, aby se postavili proti člověku, a kteří v době, kdy byl na všech stranách rozšiřován antihumanismus, často humanisticky se tvářící, hájili vždy základnu, na níž se mohou sejít – a také se scházejí – lidé různých názorů: lidskost a víru v dobro člověku.

Dnes, v roce 1956 bude jistě prospěšné ohlédnout se nazpět na jeden úsek našeho kulturního života, jehož se české vydání poslední Hemingwayovy knížky bezprostředně dotýká: na naši kritiku moderní americké literatury, pokud u nás v poslední době vůbec existovala. *Stařec a moře* je totiž významným mezníkem ve vývoji naší ediční politiky; odráží se v něm vítězství skutečné kritiky nad profanátory, neboť dílo Ernesta Hemingwaye se stalo zkušebním kamenem kritické schopnosti, vědecké poctivosti a umělecké i politické odpovědnosti mnohých kritiků u nás i v cizině, a protože některé názory, vyslovované ve spojitosti s Hemingwayovým jménem, určovaly až dodávna náš poměr k písemnictví kapitalistických států vůbec.

Není sporu ani pochyby o tom, že obraz západních literatur, jaký nám podávalo to, co se vydávalo za literární kritiku, byl v nejlepších případech neúplný, v nejhorších zfalšovaný. A co víc, že jsme se těchto chyb dopouštět nemuseli, že v našem úsilí o vytvoření socialistické kultury nebyly nutné, že mu uškodily a že mnohdy trestuhodně desorientovaly čtenáře.

Obraz literatury jako neustálého střetávání myšlenkových proudů, jež jsou velmi často odrazem boje tříd, je jistě správný. Mnozí kritici se však snažili zbavit jej matoucích a nesnadno proniknutelné složitosti tím, že ho v duchu hrubých generalizací – vědomě či nevědomě – přehnaně zjednodušovali. Do-

cházel tak k více nebo méně poctivému přesvědčení, že v oblasti kultury – a to nesmírně komplikované kultury dnešního západního světa – je možno umělce přesně měřit a beze zbytku zhodnotit kategoricky biblickým „Tvoje řeč budiž ano, ano – ne, ne“, a podle první nejednoznačné odpovědi či podle apriorní představy o správné odpovědi, kterou v jeho díle nenašli, bez hlubšího zkoumání vlastního díla a podmínek a okolností jeho vzniku, spisovatele definitivně a jednoznačně zařadit.

„*Příliš rychle jsme byli hotovi s názorem,*“ říká jakoby jejich jménem Howard Fast v americkém *Daily Worker* z 23. dubna 1956, „*že právě v této zvláštní epoše není možné, aby spisovatel odmítal komunismus a socialismus a zůstal přitom umělecky rostoucím, tvořivým umělcem. Pochopili jsme vliv, který mají na umění politika a třídní původ, a tak jsme byli příliš náchylní spisovatele buď vynášet, nebo zatracovat; téměř jsme mu neoponechávali prostor k pohybu, odmítali jsme složitost – nezbytnou součást tolika skvělých děl –, veřejně jsme se vysmívali spisovatelově zoufalé potřebě být nezávislý a mít nějakou mravní víru.*

Fakt, že mnozí spisovatelé, kteří se rozešli s levicovým hnutím, se zřítili do umělecké zkázy, neznamená, že jsme byli v pravu: a nad svědectvím hrstky těch, kteří nepřestali tvořit a rostli dál, jako Sartre a Graham Greene, jsme se měli zastavit a důkladně zamyslet. Co víc: měli jsme si uvědomit, že reakce používá stejných kritických měřítek, jenomže je obrací vzhůru nohama. Pro ni také není žádná střední cesta a vyžaduje na spisovatel, ne aby historii rozuměl, ale aby ji zrazoval.“

Podobně Charles Humboldt (*Masses & Mainstream*, květen 1956), když charakterizuje jinou velmi častou chybu kritiků, tak bytostně cizí nejzákladnějším zásadám Marxe a Engelse, totiž nekritickou závislost na autoritách, říká: „*Namísto myšlenkové odvahy naskýtal se nám pomalu chmurný obraz jistých intelektuálů, kteří nosili přes ruku obnošené ideologické pláště různých jiných lidí. [...] A co horšího, naši kritici se často snižovali k tomu, že chválili díla, která jim byla lhostejná. [...] domnívali se, že musí pro přítomnou dobu odsunout jisté méně důležité zásady ve prospěch pomyslně důležitějších.*

A tak byla nutnost být ve svých soudech objektivní podřízena snaze podporovat ‚zdravé směry‘. Jelikož však čtenář nebo divák, dříve než ‚zdravý směr‘, jímž se dílo údajně neslo, objevil, musel se nejprve prokousat mizernou knihou nebo si prohlédnout diletantský obraz, dosáhl kritik jen toho, že v čtenáři vzbudil nedůvěru ve svůj úsudek a pochyby o své upřímnosti. [...] Často se také naše stránky hemžily hrubostmi a nadávkami nehodnými intelektuální diskuse. Pomocí argumentů ad hominem a bez jakýchkoliv důkazů byly jednání našich odpůrců přisuzovány všemožné zlé motivy.“ Ať už to vše bylo děláno se sebepoctivějšími úmysly, „věci to nepomohlo,“ soudí Humboldt. Co horšího: „zrodil se z toho cynismus vůči jakékoliv kritice založené na zásadách, takže teď člověk neustále potkává lidi, kteří říkají: ‚Nechci nic, než se pobavit. Prosím vás, neotravujte mě nějakým rozbíráním té knížky (nebo hry nebo obrazu nebo hudební skladby).‘“

Myslím, že to jsou poučná slova i pro nás. Ilustrujme si je konkrétním příkladem, případem Hemingwaye, neboť zde najdeme všechny základní druhy chyb, jichž se kritik může dopustit: násilnou interpretaci, zamlčování důležitých rysů díla, neodůvodněná tvrzení, podkládání zlých úmyslů, papouškování cizích názorů i přímé a vědomí falšování faktů, jako je obsah, děj apod.

Po léta soustřeďovala se u nás pozornost „kritiků“ na román *Komu zvoní hrana*. Čtenářům byl román celkem přístupný, a proto do něho mohli nahlédnout, aby si různá tvrzení ověřili. Výsledkem takového ověření bylo, podle povahy čtenáře, buď cynický vztah ke kritikově úsudku, nebo desorientace, ztráta hodnotících měřítek, a mnohdy i vnitřní boj, pramenící z rozporu mezi soudem kritika a soudem čtenáře, mezi kritickou direktivou a estetickým účinem díla. To je i má osobní, trpká zkušenost, již jsem nabyt na fakultě. Tehdy někteří, jako například J. O. Fischer,* ale po něm a před ním i jiní, tvrdili, že španělská válka byla pro Hemingwaye jen senzačním námětem a že pod rouškou sympatií k Republice pomlouval skuteč-

* Předvoj, roč. II., č. 17.

né revolucionáře. Spokojili se soudem, heslem, nálepkou a přišpendlili ji na román právě tak, jak se hrdina knihy Jordan obával, že mu v Americe po návratu z války nalepí na čelo rudou nálepkou „nespolehlivého“, že ho vyhodí z místa na universitě. V rámci tohoto článku není místa na podrobný rozbor, pokusím se jen naznačit, do jakých dilemat se mohl dostat čtenář, předpokládající, že kritik je ve svých soudech stejně poctivý jako on ve své víře v tyto soudy, že je zakládá jako on na četbě knihy, ne na papouškování, ne-li dokonce na větření. V knize například takový čtenář četl:

„Cítili jste, že jste se zasvětili povinnosti vůči všem utlačovaným světa. [...] učinilo to z vás součást něčeho, v co jste z celé duše a naprosto mohli věřit a v čem jste cítili absolutní bratrství s jinými, kteří byli rovněž součástmi té věci. Bylo to něco, co jste nikdy dříve nepoznali, ale teď jste to poznali a bylo to pro vás tak důležité, [...] že vám vaše vlastní smrt připadala naprosto nedůležitá: připadala vám jen jako věc, které je třeba se vyhnout, protože by vám zabránila ve splnění povinnosti. Ale nejlejší na tom bylo, že s tímhle pocitem a s touhle nutností se dalo něco podniknout. Mohli jste bojovat.“

Mohl v tom čtenář cítit snahu po senzaci?

Pravda, o některých vůdcích republikánské armády četl například tohle:

„...setkali jste se s mnoha rolnickými a dělnickými veliteli, kteří se povznegli k vojenským hodnostem bez jakéhokoliv vojenského výcviku na začátku války z řad lidu, a zjistili jste, že mnozí z nich umí rusky. Před několika měsíci to pro něho znamenalo první velké rozčarování a začal se na to v duchu dívat cynicky. Ale když si uvědomil, jak to všechno je, poznal, že to je v pořádku. Byli to rolníci, a dělníci. Zúčastnili se revoluce v roce 1934, a když byla poražena, museli uprchnout ze země a v Rusku je poslali do vojenské akademie a do Leninova institutu, který vydržovala Kominternu, aby byli hotovi bojovat pro příští příležitosti a aby měli nezbytné vojenské vzdělání, kterého je zapotřebí k velení. Ze začátku, když ještě věřil všem těm nesmyslům, byla to pro něho rána. Ale teď věděl dost, aby uznal

nutnost klamu, a věci, které se dozvěděl v Gaylordově hotelu, ho jen posílily v jeho víře ve věci, které pokládal za pravdivé. Rád věděl, jak to skutečně je, ne jak se říkalo, že to je. Ve válce se vždycky lhalo. Ale pravda Listera, Modesta a El Campesina [vojenských velitelů španělské republikánské armády] byla mnohem lepší než lži a legenda.“

Ano, takové a jiné pasáže čtenář v knize četl. Jenomže román není učebnice a v myšlenkových svárech, jež zachycuje, se dialekticky formuluje výsledné stanovisko Roberta Jordana. Pokud ovšem člověk přistupuje k marxismu jako k povinnému školnímu předmětu, samozřejmě ho nenapadne, aby hledal důkaz marxistických pouček v příkladech z praxe – nikoliv v příkladech z učebnic a skript –, byť ho praxe mlátila do očí sebevíc; vnitřní myšlenkový boj, který je *jediným* pramenem myšlenkového růstu, může pak pokládat za věc chybnou, nevhodnou, ne-li dokonce trestnou – alespoň pokud se tento boj neodehrává v jeho vlastní hlavě.

Ano, Robert Jordan je člověk „rozeklaný“, v duchu anglosaské filosofie extrémně kritický, toužící vždy a za všech okolností vidět každou věc z obou stran. Popřává proto sluchu pravdám, domněnkám i lžím a pokouší se je rozsoudit sám, protože „*nikdo není majitelem jeho mysli*“. Ale jeho konečný úsudek zní takto:

„A co s plánovanou společností a s tím vším? To museli zařídit jiní. On měl po téhle válce na práci něco jiného. Teď v ní bojoval, protože vypukla v zemi, kterou miloval, protože věřil v Republiku a věřil, že kdyby byla zničena, život by byl nesnesitelný pro všechny lidi, kteří v ní věří. Po dobu trvání války se podroboval komunistické disciplíně. Tady ve Španělsku nabízeli komunisti nejlepší disciplínu, nejrozumnější a nejvhodnější pro vedení války. Po dobu války přijímal jejich disciplínu, protože byli, co se týče vedení války, jedinou stranou, jejíž program a disciplínu mohl respektovat.“

Můžeme pocítit zklamání, že Robert Jordan nedovedl v myšlení překročit hranice, které – jak napsal Marx – měšťák nedovede překročit v životě. Je tu však někde pomlouvání pod rouškou sympatie?

Ano, čtenář četl všelicos o partyzánské skupině Pabla a Pi-

lar. Její členové naprosto nejsou partyzánští světci. Někteří jsou váhaví, nerozhodní, jiní ne zvlášť stateční, někteří se dokonce ocitají na pokraji zrady, hádají se, přou se o politické otázky, v důležitých věcech nedosahují jednomyslnosti. Ve chvílích zoufalství ztracené bitvy propadají dokonce politickému cynismu. Jejich činnost, kromě výsledků blahodárných, přináší mnohdy i strasti: „*Ve vsí práci, kterou partyzáni konali, přinášeli nebezpečí a smůlu lidem, kteří je skrývali a spolupracovali s nimi. A proč? Proto, aby jednou nebylo nebezpečí a aby se země stala místem, v němž je dobře žít. To byla pravda, jakkoli otřele to znělo.*“ Pablovi partyzáni jsou prostě lidé s charakterovými slabostmi – a jsou to slabosti velké –, jimiž je poznamenal život, a byl to život tvrdý a bídný. Nepochybně jsou takoví, jací byli skuteční partyzáni. Ale nakonec přece bojují, nakonec dovedou umírat – jako skuteční partyzáni. Nakonec pomohou Robertovi vyhodit most, nakonec mnozí z nich položí život za Republiku.

To, jak Hemingway výstižně charakterizoval André Martyho, jak v kontrastu k němu vylíčil s úctou poctivé bolševiky, je fakt dostatečně známý, abychom jej museli zvlášť zdůrazňovat. Podrobný rozbor Hemingwayova díla by zcela vyvrátil tvrzení, že válka ve Španělsku byla pro něho jen senzačním námětem, ale postačí, uvědomíme-li si, že v rozsahem malém spisovatelově díle jsou dva romány, jedna polobeletristická kniha, jedna celovečerní hra a řada povídek zasazené dějově do Španělska v různých dobách – tedy téměř polovina jeho díla. Lovci senzací obvykle nemají nikde takové stání.

Pokud někteří kritici román odmítali, soudíce, že i když je po mnoha stránkách pravdivý, přece v situaci, jaká na světě byla, zveřejnění některých skutečností spíše uškodil, než prospělo věci demokracie, je možno o takovém názoru uvažovat, ale pro mne není možné s ním souhlasit. Velká díla z revolučního boje v Rusku také nikdy nezakrývala kruté skutečnosti, a přece právě ona získávala lidi víc než černobíle lakované „revoluční“ kýče. Konec konců nepřátelská propaganda si zprávy o věcech, které spisovatel ve svém díle vylíčí, stejně obyčejně opatří jinde. Může zneužít některých jednotlivostí díla, ale ne-

může zakrýt jeho konečné vyznění; skutečnost, že velký autor, přes všechny svoje rozpory a výhrady, se v boji i v díle otevřeně postavil na stranu Republiky, to je skutečnost, kterou žádná propaganda neskryje a která je účinnější než všechny propagandy.

Myslím, že v pochopení a zobrazení boje španělského lidu došel právě Hemingway ze všech amerických a možná i neamerických tzv. prominentních autorů nejdále směrem ke stanovisku levice. Nejsou jistě náhodná a bezvýznamná slova, která napsal ve Španělsku v roce 1937 o Thälmannově bataliónu:

„Dole [...] přes břehy Ebra, táhli vstříc všem nebezpečím muži Thälmannova bataliónu a jiných německých bataliónů. Odvážili se všeho, věděli, že v zajetí jim hrozí smrt, ale plnili rozkaz, útočili, vítězili. Potom pečovali o uprchlíky z rozbitých vesnic, ujímali se dětí, napravovali, co zničily Junkersy. Byli to skuteční, obdivuhodní Němci, jaké milujeme. Němci, jakých žijí v Německu milióny, tím jsme si jisti. Zdravím tyto Němce a proklínám ty druhé, ty, kteří sedí v Junkersech, i ty, kteří sem tyto zbabělé vrhače bomb poslali.“

To jsou Hemingwayova slova o komunistickém Thälmannově bataliónu. Ne nadarmo zařadil jeho román ze Španělské války Joseph McCarthy na svůj pozoruhodný seznam.

Předěme nyní k jiné „kritice“ románu *Komu zvoní hrana*. Jaroslav Bouček v téměř stejně pozoruhodné brožuře *Trubadúři nenávisti* (vydal Čs. spisovatel v roce 1952) píše: „Hemingwayův [sic] superman Robert Jordan jde do Španělska z jakýchsi mystických důvodů, hlavně však uplatňuje své nadčlověčství mezi Španěly.“

Ponechme stranou otázku, je-li *důvodem mystickým* – a ještě k tomu u universitního lektora španělštiny – láska ke Španělsku a vědomí, že je-li demokracie ohrožena ve Španělsku, je ohrožena na celém světě, neboť „žádný člověk není ostrovem sám pro sebe“. Je-li tomu tak, pak se asi Interbrigády v ničem nelišily od blouznivých houfců středověkých kacířských sekt. Ponechme stranou, je-li sebeobětování a smrt v boji

proti fašismu obvyklou formou *uplatňování nadčlověčství*. Abychom byli zcela spravedliví, dejme tomu, že je uplatňováním nadčlověčství, jestliže vyškolený *dynamitero*, vyslaný velitelstvím republikánské armády k partyzánské skupině a pověřený úkolem zničit strategicky důležitý most, žádá od této partyzánské skupiny, aby poslouchala jeho rozkazů. Ponechme také stranou důsledně opakovanou chybu v hláskování Hemingwayova jména, byť se nám vnucovala domněnka, že je příznačná pro odpovědnost autora „kritického“ soudu. Poslechněme si jenom, jak uplatňuje superman Robert Jordan svoje nadčlověčství vůči španělské dívce Marii.

„Miluju tě, Marie, jako miluju všechno, za co jsme bojovali. Miluju tě, jako miluju svobodu a lidskou důstojnost a právo všech lidí mít práci a nemít hlad. Miluju tě, jako miluju Madrid, který jsme bránili, a jako miluju všechny soudruhy, kteří zemřeli. A mnoho jich zemřelo. Mnoho. Mnoho. Ani nevíš, jak mnoho. Ale já tě miluju, jako miluju to, co na světě miluju nejvíc, a víc než to. Miluju tě velice mnoho, králíčku, Více, než ti umím říct.“

Lze si představit, jaký zmatek musel ve čtenáři, jenž se upřímně snažil porozumět smyslu díla, vyvolat rozpor mezi slovy „kritika“ a slovy autora zatracovaného románu.

Oba „kritické“ soudy, které jsme dosud uvedli, jsou ovšem povrchní, libovolné, na první pohled příliš neseriózní. Čtenář, který Hemingwayovu knihu znal, nad nimi pravděpodobně jen s povzdechem pokrčil rameny. Závažnější a pro výchovu čtenářského úsudku zhoubnější byly kritiky, které vycházely z pevných principů – jestliže tyto principy byly mylné, nemožně omezené a oblast literatury nemožně omezující, jestliže, jak říká Fast, „*neponechávaly prostor k pohybu, odmítaly složitost, [...] vysmívaly se spisovatelově zoufalé potřebě být nezávislý a mít nějakou mravní víru*“.

Příkladem takové kritiky je studie *Hemingway a heroismus* od Milтона Howarda (*Masses & Mainstream*, říjen 1952), která se pro mnohé naše publicisty stala základním hodnocením Hemingwayovy tvorby a na léta určila postoj k jeho dílu.

Úvodem studie Howard sice konstatuje, že Hemingwayova

nová kniha *Stařec a moře* přinutila kritiky, „aby začali mluvit o takových polozapomenutých námětech, jako jsou hrdinství, odvaha, lidská vznešenost,“ ale hned nato uvádí, že se knize dostalo nesmírné reklamy v magazínu nejreakčnější kliky v *Lifu* Henryho Luce, a klade otázku, jak je taková věc možná. Dochází k závěru, že „atomičtí řezníci z Hirošimy, kteří házejí tuny hořícího rosolovitého benzínu na matky a děti, lidé, kteří s křečovitou láskou (jedinou, které jsou schopni) lpí na bakteriologických zbraních,“ potřebují hrdinu, „zoufale potřebují pozlatit svůj zamýšlený světový zločin, svoji rychle organizovanou mašinerii, určenou k neomezenému masakrování a násilí, zářícím nátěrem heroismu“. A protože „se nenašel spisovatel, který by vyslyšel zbožnou prosbu [literárního kritika] Johna Chamberlaina a vytvořil románovou postavu businessmana jakožto hrdiny, pokusí se nyní vyčachrovat kubánského rybáře Santiaga jako svého Siegfrieda, vyzdvihnou ho, aby ho měli před očima, a možná, že namalují jeho obraz na svoje tryskové bombardéry“.

Všimněme si chyby této metody. Nehledě k siláckým formulacím, které hned v úvodu navozují atmosféru, jež má čtenáře ovlivnit, aby zaujal vůči kritizovanému dílu předem odmítavý postoj, vychází tu kritik z faktu, že kritika ultrakonzervativního listu s nadšením přijímá Hemingwayova hrdinu. To je ovšem fakt v literatuře obecně známý. Ideologové vládnoucích skupin se přirozeně vždycky snažili přivlastnit si velké spisovatele. Jenomže tady přece nejde o to, kdo si převlastňuje čí dílo, ale jakým právem si je přivlastňuje. Úkolem marxistické kritiky by mělo být právě dokázat, že všichni opravdu velicí tvůrci světa jsou v podstatě hlasateli hodnot, které vykřisťovatelská společnost – ne sice vždy svou teorií, ale nezbytně svou praxí – popírá a ničí, a že pokud si tyto tvůrce přisvojuje, přisvojuje si je *neprávem*.

Atomoví stratégové si prý podle Milтона Howarda, přisvojují Hemingwayova hrdinu, protože je „žádným způsobem neděsí, ani v nich nevyvolává nejistý pocit“. Howard oceňuje Hemingwayovo literární mistrovství v zpracování příběhu, připouští, že umělecky je *Stařec a moře* autorovou nejzralejší kni-

hou. Připouští, že zde Hemingway „využil všech charakteristických rysů pracujícího rybáře – s detaily vyprávěnými s vášnivou přesností, ale proměnil tohoto rybáře v abstrakci. Je to rybář, který necítí nenávist k bohatým ani k obchodníkům s rybami, kteří ho okrádají. Nemá ani ponětí o sociálním a politickém vývoji, který dnes na Kubě dělá z třídy rybářů, dělníků a rolníků hrozbu bohatým.“ Prostě, je to rybář třídně neuvědomělý a apolitický. Má prý „nepřítele – ale to je primitivně viděná skupina jeho druhů – rybářů, jejich úctu se pokouší znovu získat“. Howard soudí, že „rybář miluje rybu, kterou musí zabít, víc, než miluje své druhy – rybáře“; vztahu mezi starcem a rybářským chlapcem si nevšímá; a končí – patrně nechtěně – orwellovským „*Ryba se stává člověkem a člověk se stává rybou*“. Věta, která sice hezky zní, ale má-li sloužit jako doklad rybářovy misantropie, může přesvědčit jen ty, kteří knihu nečetli, a jen ti také mohou uvěřit Howardovu tvrzení, že rybářova slova „*Miluji tě a vážím si tě, ale zabiju tě, než skončí tento den – mohou být výrazem lásky k přírodě,*“ ale může to být také „*alibi pro válečné zločince a vrahy lidstva, kteří nám říkají, že všichni musí zabít všechny*“. Pro takovýto myslitelský výkon je v angličtině úsloví *far-fetched*. Česky: *to je za vlasy přitažené*.

Howard ještě naznačuje, že se svým pojetím hrdiny by Hemingway mohl jednou skončit tam, kde skončili Knut Hamsun a Giono, a uzavírá studii slovy: „*Toto je Hemingwayův nejlepší literární výtvor, neboť v něm dosahuje maxima literárního efektu a morálních hodnot, tkvících v jeho vidění světa a společnosti – samoty, nádhery tvrdého úsilí a odvahy, to vše v sociálním vakuu: proto je to umění, jež nemůže skrýt svou strašlivou prázdnotu. Protože je to to nejlepší, co takovýto společenský a literární názor může vytvořit, podtrhuje to pouze hořkost vlastní nelidskosti.*“

Howardovy soudy – na první pohled, a hlavně nezná-li čtenář dílo sám – znějí přesvědčivě, protože znějí suverénně. Jeho kritika nepoužívá výmyslů, svá tvrzení se snaží odůvodnit. Dělá však tu zásadní chybu, že nekritizuje dílo *za to, co v něj je*, nýbrž *za to, co v něm není*, podle schématu pro názornost pře-

hnaného: Román o intelektuálech? Nejsou tam kladné typy. Jsou tam kladné typy? Nejsou mezi nimi dělníci. Jsou mezi nimi dělníci? Nejsou mezi nimi komunisté. Jsou mezi nimi komunisté? Neukazuje vedoucí úlohu strany atd. Taková kritika především totálně ignoruje autorův umělecký záměr, a krom toho vůbec nepřihlíží k jeho tvůrčímu typu, k jeho psychologickým a uměleckým možnostem, které jsou dány prostředím, v němž žije, osobní historií a zkušenostmi, uměleckým a politickým vývojem a mnoha jinými faktory. V nejlepším případě žádá po autorovi nemožné, v nejhorším, jak praví Charles Humboldt, přisuzuje bez jakýchkoliv důkazů protivníkům všelijaké zlé motivy. Výstižně tuto metodu charakterizuje Ilja Erenburg slovy:

„Spisovatelé si povšimnou jedné věci a pominou druhou – ne proto, že by byli zapomětliví a líní, ale protože každý má jinou povahu, každý šel životem po jiných cestách. Každý autor porozumí duši některých lidí a jiným lidem neporozumí nebo jim rozumí jen málo. [...] žádný autor nerozumí duším všech lidí. [...] – v článkách kritiků se setkáváme často s výčitkami: ‚Proč spisovatel nepopsal takové a takové prostředí, proč nevyličil takové a takové postavy?‘ Je možné, že by spisovatel, který strávil leta nad svým románem, nepomyslel na něco, co kritika napadlo hned? Myslím, že přítomnost jistých témat nebo postav v autorově díle nepramení z jeho mimořádné roztržitosti, ani z toho, že pracoval příliš ledabyly, ani z politického ignoranství, ale v omezení, o nichž jsem mluvil. – Může člověk žádat od autora, aby popsal všechny a všechno? Ale proč by to měl dělat? Máme mnoho spisovatelů, a co nebyl schopen vylíčit jeden, vylíčí jiný. Není nic smutnějšího než studené, lhostejné stránky vložené autorem do příběhu jen proto, aby mu kritikové nemohli říci: ‚Proboha! On nepopsal tohle nebo támhleto!‘“

Howardovo odsouzení Hemingwayovy knížky za to, že jeho rybář není třídně uvědomělý, se ujalo. Opakovala je i řada našich kritiků, kteří metodu uplatnili i na jiné spisovatele a jiné kulturní sféry.

Vezměme si opět brožuru, o níž jsme se již zmínili, *Truba-*

důry nenávisti od Jaroslava Boučka. Je nesena duchem inkvizitorské jistoty, její soudy jsou formulovány s přesvědčivou bravurou, citáty skvěle – až podezřele skvěle – ilustrují autorovy teze, obraz, který o západní kultuře ze stránek brožury roste, je omračivě apokalyptický, virtuózně černobílý. Jedním dechem se zde mluví o comics a o Faulknerovi, o pornografii a o Steinbeckovi. Na čtenáře, který literaturu, jež je zde „rozebírána“, z vlastní zkušenosti nezná a *nemůže si ji opatřit* (a jak uvidíme, s touto skutečností brožura mnohde počítá a na ní staví), na takového čtenáře je účín spisu pravděpodobně umrtvující.

Ale podívejme se na věci blíže.

Brzy zjistíme, že se zde používá primitivních triků literárního podvodu, vytrhávání z kontextu, nepřesného či zcela chybného vyprávění obsahů děl, naprosto libovolného, autorovým apriorním tezím přizpůsobeného výkladu jejich smyslu, to všechno proto, aby v obraze, který se snaží namalovat, všechno přesně klapalo. Uvedli jsme už případ „supermana“ Roberta Jordana z Hemingwayova *Komu zvoní hrana*. Vezměme si namátkou jiné místo brožury: autor se tu pokouší dokázat, že současný západní román cílevědomě vychovává člověka „*k vraždě, k špionáži, k schvalování války*“, a říká: „*Studs Lonigan, mladý muž z chicatgských ‚slums‘ [...] žije beznadějným životem, plným hnusu, nevidí smysl života. Jeho literární ‚vysvobození‘ nastane, když najde svůj ideál v postavě gangstera z jakéhosi filmu. Gangster střílí a zabíjí, až nakonec sám hyne. To je základní dějová osnova rozsáhlého románu amerického trockisty Jamesa T. Farel. O to jde! Kolik mladých lidí, upadlých do bída a zakolísavších, ještě může vykročit po podobné cestě, dokud budou spisovatelé jako Farrel psát romány jako Studs Lonigan?*“

Ponechme opět stranou charakteristické chybné psaní spisovatelova jména (místo správného Farrell.) Z pasáže nabude čtenář nepochybně dojmu, že román je jakousi oslavou gangsterství – že má tedy právo jej zařadit mezi běžné thrillery o zabíječích a sadistech.

Román česky nevyšel. Čtenář, protože se nemůže přesvěd-

čit tím, že by vložil prst do ran Studse Lonigana, přijme představu, kterou mu pisatel o románě vnutil.

A přece pravý opak je pravdou. *Studs Lonigan* je sice románem chlapce z chicagských slums, který žije beznadějným životem – až potud je vše v pořádku –, ale to, že konzumuje gangsterské filmy, naprosto není *základní dějovou osnovou díla*. Studs Lonigan se marně pídí po lidských hodnotách v odlidštěném světě *slums*. Celý život, až do okamžiku, kdy jako nezaměstnaný hyne vysílením a zápalem plic v době velké krize, provází jej jediná čistá a svěží představa, kterou za celý tento ubohý život poznal: vidina letního odpoledne, jež jako dospívající chlapec prožil s dívkou, kterou miloval, v městském parku. *Studs Lonigan* je román o kruté nelidskosti systému, který ničí nejcennější statky života, který lidi vychovává k cynismu a k hrubosti a který je duševně a nakonec i fyzicky ničí.

Ovšem případ Farrella je příliš vážný a příliš složitý, aby-chom jej mohli jen zběžně odbýt. Tento významný umělec patřil ve třicátých letech k autorům, jejichž díla zůstanou pro budoucnost snad nejostřejším protestem proti zlům vykořisťovatelského řádu, jaký literatura zná; od té doby však prošel vývojem, pro mnohé Američany typickým, směrem k postoji, jaký se nám politicky nezamlouvá. Samozřejmě nehodlám hájit jeho politické proměny. Ale v literární kritice jde na prvním místě o dílo. Osobní názory Jamese T. Farrella upadnou v zapomenutí. *Studs Lonigan* přežije do budoucnosti. Kritické osudy této budoucnosti, které naše kritika musí samozřejmě už dnes připravovat, oddělí z perspektivy historického odstupu zrno od plev, pominou i v činnosti J. T. Farrella – jako to učinily v případech Balzaca, Jirásky, Karla Čapka, Dyka a jiných – to, co je plodem politické desorientace, a podrží to, co je projevem humanistického protestu, co provždy zachycuje tvář skutečnosti, v níž žila Farrellova generace. Musíme-li dnes Farrella škrtnout ze seznamu našich politických přátel, nemůžeme – a vlastně nesmíme – škrtnout jeho nejlepší díla ze seznamu dokumentů, které zůstávají jako argumenty pro naši politickou analýzu.

Čtěme v Boučkově brožurě dále: „*Studs Lonigan, černoch*

Bigger Thomas z Wrightova Syna černého lidu, Faulknerův Joe ze Srpnového světla, to je organizovaná výchova k vraždě, nenávisti a ochotě dát se najmout kýmkoli pro jakékoli zločinné cíle. “Zastavme se u Wrightova Biggera Thomase. Román vyšel česky, čtenáři mohou posoudit sami. A také posoudili. Asi před dvěma lety jsem se stal svědkem rozhovoru dvou starších žen v autobuse poblíž jednoho okresního města. Hovořily o tom, co čtou. Nepamatovaly si jména ani jednoho z autorů, knihy uváděly pouze názvy a vyprávěly si jejich obsah. Mezi jiným mluvily také o Wrightově *Synu černého lidu*. Nebudu se pokoušet zachytit způsob projevu ženy, která vyprávěla o Wrightově knize, ale její interpretace románu byla asi tato: Černoch (jméno si nepamatovala) slouží u bohaté slečinky jako šofér. Slečinka neví roupama co dělat, a tak si hraje na komunistku, zve černocha do svého pokoje a chce se s ním bavit o politice, aby si nemyslel, že se nad něho vytahuje. Černoch se ale bojí, že kdyby ho chytili u ní v pokoji, mohli by ho lynčovat, a tak ji jednou ze strachu nešťastnou náhodou zabije. Popadne ho hrůza, poněvadž ví, že kdyby se přiznal, odsoudí ho k smrti; spálí proto mrtvolu v peci ústředního topení, a když ji tam policie najde, uteče. Policie ho pronásleduje jako štvanou zvěř, on na útěku zabije ještě svou milou, aby ho neprozradila, ale pak ho chytí a odsoudí. Ještě než ho odsoudí, má jeho advokát řeč, a v té říká, že černoch za to za všechno nemůže, poněvadž měl od malička bídu, nechodil do školy a měl strach z bělochů, protože věděl, že si můžou všechno dovolit, třeba ho i zabít, a že se jim nic nestane.

Tak interpretovala Wrightův román žena v autobuse. Všimněte si: dokonale porozuměla morálnímu i sociálnímu smyslu díla. Z dalšího hovoru bylo zřejmé, že ji kniha hluboce dojala a že osud Biggera Thomase chápala lidsky, lidsky s ním soucítila a litovala ho jako člověka ničeného civilizovaným barbarstvím.

Brouček soudí: „*Wright, ač sám černoch, líčí ve svých knihách černochy jako lidi méněcenné, jako lidi, kteří se vědomě podřizují rádu, jenž je snižuje na úroveň štvané zvěře.*“

Slyšíte zde opět známý hlas mentora, který je neschopen

přijímat věci takové, jaké jsou, ale musí je nejdřív převařit v hrncích schémat. Žena v autobuse vůbec nezpůsobovala, že by černoch v románu byl „méněcenný“, zato si všimla, že na něm společnost páchá křivdu. Nepobouřilo ji, že se „vědomě podřizuje řádu, jenž ho snižuje na úroveň štvané zvěře“ – pobouřilo ji, že tento řád pronásleduje lidskou bytost jako štvanou zvěř. Vnímala prostě umělecké dílo lidskýma očima a lidskou duší – Bouček je vnímal nevyčištěnými brýlemi „kritických“ kategorií a mozkiem pomateným neujasněnými pojmy o naturalismu a jeho téměř zákonitě reakčním účinu na čtenáře.

A tady jsme u jiné chyby, již se naše „kritika“ zhusta dopouštěla. Nesmyslně hromadila fráze, operovala s nepřesně definovanými nebo vůbec nedefinovanými pojmy, přezírala základní logické zákony, přistupovala k dílu s hotovými úsudky v hlavě, za každou cenu hledala v díle potvrzení apriorních soudů – tedy metoda typicky středověce scholastická –, místo aby v něm hledala jeho vlastní, skutečné zákonitosti. Vytvořila tak situaci, v níž teoretické rozbírání díla z nejnemožnějších aspektů vzalo nakonec kritikovi schopnost umělecké dílo jako takové vůbec vnímat, v níž se umělecké dílo stalo pouze předmětem psychologického, morálního a politického pseudovýzkumu. Kritická činnost se namnoze omezila na to, že čtenáře upozorňovala na různé pomyslné „záporné“ prvky, na které je třeba dávat pozor, a vedla ho k tomu, aby v díle nehledal na prvním místě prosté, lidské klady, ale vyteoretizované, neurčité a sporné „zápory“: tedy k postoji v podstatě apriorně negativnímu. Místo porozumění vznikal tak v hlavách čtenářů často zmatek, o němž by mnoho mohli vyprávět redaktoři; dostávají od čtenářů dopisy, které jsou svědectvím absurdních rozporů, jejichž původ v četbě současných „teoretiků“ není nesnadné objevit.

Vraťme se ještě k Boučkově brožuře. Na strany 20 a 21 vykládá Bouček o Steinbeckově knize *Cannery Row*. Opakuje jen zběžnou charakteristiku, kterou si mohl přečíst u jiných kritiků tohoto období, ale o to nám tu nejde. Zajímavá je jedna okolnost: titul knihy překládá Bouček důsledně *Řada konzerv*. Nuže,

Cannery Row je samozřejmě možno překládat různým způsobem, nebo také vůbec nepřekládat, ale *Řada konzerv*. . . Nejsem z těch, kteří když někde přijdou na překladatelský omyl, píší hned dopisy redakcím, Kruhu překladatelů a svazu spisovatelů a odpustil bych Boučkovi tuto licenci – kdyby ve mně nevyvolávala podezření, že knihu nečetl.

Že ji dokonce ani neotevřel.

Kdyby tak byl učinil, dočetl by se hned na první stránce v prvním odstavci: „*Cannery Row v Monterey v Kalifornii je báseň, smrad, skřípavý rámus, zvláštní světlo, tón, zvyk, nostalgie, sen. Cannery Row jsou [...] hromady odpadků, konzervárny sardinek, [...] herny, restaurace, bordely, malé přečpané krámky, laboratoře a noclehárny. Její obyvatelé jsou [...] kurvy, pasáci, profesionální hráči a zkurvysyni.*“

Cannery Row je prostě název ulice. Ulice U konzervárny nebo tak nějak.

Ale konec konců buďme Boučkovi vděční za *Řadu konzerv* a za to, že kromě do Steinbeckovy knihy nenahlédl ani do Jungova *Slovníku jazyka anglického*. Pak by nás byl třeba obdařil *Rvačkou v konzervárně*, nebo snad dokonce *Konzervovanou kaší*.

Vybral jsem z Boučkovy brožury jen ukázky týkající se literatury americké. To, co jsem zjistil, dává mi však právo pochybovat o tvrzení z jiných literárních oblastí, jimiž se brožura zabývá.

A tady jsme už někde, kde končí kritika a začíná vyložená falsifikace, která se bohužel stala u některých našich „kritiků“ běžnou praxí. Příkladem za všechny je článek B. S. *Literární Marshallův plán* v 2. čísle *Hosta do domu* z roku 1955. Kromě jiného bere si zde autor na mušku také Hemingwaye. Opakuje na skladě jsoucí charakteristiku románu *Komu zvoní hrana*, převzatou z dvacáté šesté ruky. A potom se pouští do jiných Hemingwayových děl. „*Po válce*,“ říká, „*napsal* [Hemingway] dvě knihy. *Hrdina první knihy*, *Přes řeku do stínu stromů*, *americký plukovník Cantwell, opouští Ameriku, aby se vrátil tam, kde byl za války, do Itálie, a aby se tam oddával požívačným*

radostem z obcování s přírodou a z často se střídajících milostných zápletek s četnými mladými Italkami. “Čtenáři bude snad nejasné, co autor míní „poživačnými radostmi z obcování s přírodou“, zato však bude mít jistě plné porozumění pro radosti vyplývající „z často se střídajících milostných zápletek s četnými mladými Italkami“.

Jenže to všechno má jednu vadu.

Nesmí si totiž knížku přečíst, poněvadž ta jeho očekávání ve směru erotické pikantérie zklame.

Zápletky je tu totiž pouze jedna. Četné Italky se smrsknou na jednu jedinou.

Plukovnícký bakchant, jak zjistíme, je člověk těžce nemocný srdeční chorobou, každou chvíli očekávající svou smrt, kterého právě v této životní situaci, kdy už je na všechno pozdě, život ironicky obdaří láskou mladé a krásné dívky.

Mimochodem, román je pravděpodobně odrazem vlastní životní situace, neboť když jej psal, byl sám těžce nemocen.

O čem to všechno svědčí?

Přikloníme-li se k mírnějšímu výkladu, tedy o tom, že B. Stanislav knihu nečetl. Přesto se o ní veřejně a suverénně vyjádřil.

A jak interpretuje B. S. „román“ *Starý rybář* [!] *a moře*? V tomto díle chtěl prý Hemingway říci asi tolik: „...všechno hrdinství je marné, všechnen boj zbytečný, člověk je nicka v rukou živlů, nejlepší je na všechno se vykašlat, projíždět se na jachtě mořem nebo střílet z letadla africké lvy...“

Tedy tomu se říká pronikavé kritické vidění.

Je pravděpodobné, že B. S. si přečetl alespoň tuto knížku, když ji nazývá „románem“ (nebo se snad pouze nevyzná v literárních formách) a když její název *Old Man* překládá jako *Starý rybář*?

Ano, „za hranic[.] pravdy, tam, kde se [.] spisovatel zabývá jakékoli odpovědností literární, morální i každé jiné, tam je blázinec“.* V tom můžeme s Jaroslavem Boučkem souhlasit.

* Trubadúři nenávisti, s. 6.

Typickým příkladem metod tohoto blázince je článek R. Samarina *Miles Americanus*, otištěný ve 3. čísle *Sovětské literatury* roku 1949. Sovětským kritikům slouží ke cti, že tento článek podrobil ostré kritice již v 11. čísle téhož ročníku *Sovětské literatury* M. Romanov ve studii *Problémy pokrokové literatury USA*. Ale Samarinův článek je pro metodu vytrhávání citátů tak příznačný, že bude dobře ho uvést.

Kromě mnoha jiných knih, při jejichž hodnocení uplatňuje Samarin v podstatě vesměs metodu apriorních úsudků, které mají být citáty z díla jen potvrzeny, posuzuje také dílo amerického kreslíře Billa Mauldina (česky vyšla Mauldinova kniha *Na frontu* roku 1947) a dochází k závěru, že Mauldin předvádí americké vojáky jako cynické zabíječe, jimž je zcela lhostejná strašlivá bída lidu válkou postižených zemí. „*Mezi nevkusnými [...] čmáranicemi amerického kreslíře,“* píše Samarin, „*najdeme také následující obrázek: vyhladovělé dítě visí velkým očima na Joeovi, který drží v ruce konzervu a kousek chleba. A Mauldin se snižuje k takové nestydatosti a nízkosti, že kresbu nazývá ‚Princ a nuzák‘. Tato laciná ‚symbolika‘ se má líbit americkému měšťákovi, který si budoucnost Evropy a Evropanů představuje zmarshallizovaně, tj. jako závislou na náladě strýčka Sama: Máme ‚jim‘ hodit nějaký drobet nebo ne?‘*“

Nepouštějme se do úvah, komu se kresba bude líbit, a ponechme nepovšimnut také její charakteristicky nepřesný popis; ptejme se však po jejím skutečném smyslu.

Nejprve si připomeňme, že název obrázku *Princ a nuzák* je narážka na titul slavného románu Marka Twaina, a v čtenáři tedy naprosto nemůže vybavit asociace, jež by ho přivedly k úsudku, že se kreslíř tímto titulkem dopustil „*nestydatosti a nízkosti*“. Možná že o tom Samarin neví, ale pouští-li se do kritiky americké literatury, měl by to vědět.

A nyní se podívejme na kresbu. Pro člověka, který vnímá a cítí jako člověk, nikoli jako předseda inkvizičního tribunálu, nepotřebuje podle mého soudu komentáře. Nu, ale přesto ji sám autor v textu knihy komentuje. Samarin jeho komentář možná zná, možná nezná, v každém případě jej necituje. Posuďte sami, hodil-li by se totiž do představy, kterou se Samarin

o americkém malíři a jeho postoji k prostým evropským lidem a jeho interpretaci amerických vojáků snaží ve čtenáři vzbudit:

„Musel by to být zatvrzelý chlapík, aby neměl srdce s třesoucím se maličkým šestiletým křiklounem, který stojí bos v blátě a nastavuje velký plechový kbelík, aby do něho pěšák mohl vyprázdnit svůj esšálek. Mnoho vojáků, kteří prožili celé italské tažení a tisíce podobných kbelíků, stále ještě chodí vystát dlouhou frontu ke kuchyni, aby dostali nášup masa a patku chleba pro malé děti.“

Taková je pravda o Mauldinovi a taková je pravda o jednom typu kritiků. Nepodezírejme je ze zlé vůle, pouze ze ztráty rozumu; možná že ani nechtěli lhát, jenom si nedali dost práce, aby se prostě přesvědčili o pravdě. Snad to ani nebyla jejich vina, ale důsledek okolností, v nichž žili.

Jenomže aby okolnosti mohly být, jaké byly, potřebovaly právě tenhle typ kritika, tuhle variantu člověka. Našly ho v míře hojnější, než se po zkušenostech s dogmatismem nepřátel humanismu zdálo možné, a tak se možnost změnila ve skutečnost. Je to bludný kruh. A jednou z povinností myslících lidí vždy bylo nacházet z něho východisko.

1956, 1967

STEPHEN CRANE A POČÁTEK MODERNÍ LITERATURY VE SPOJENÝCH STÁTECH

V únoru 1895 žádala neznámá stenotypistka honorář za opsání románového rukopisu s názvem *Rudý odznak odvahy*, ale autor jí nemohl zaplatit víc než patnáct dolarů – polovinu požadované částky. Vydala mu proto jen polovinu hotového opisu, kterou mladík odnesl do Harlemu k tehdy již známému Hamlinu Garlandovi, spisovateli, jenž spolu s W. D. Howellssem znepokojoval v poslední čtvrtině století literární Ameriku pohoršlivým novým evangeliem, jemuž říkal *realismus* nebo *veritismus*. Garlandovi stačilo do rukopisu jen nahlédnout, aby bez váhání mladému autorovi půjčil patnáct dolarů na zaplacení zbytku honoráře. Román byl přijat nakladatelem a v říjnu téhož roku kniha vyšla. Jí, jak říká Carl Van Doren, začala moderní americká literatura.

Úspěch byl takřka okamžitý a obrovský. Lidem se zdálo, že dosud nikdy nebylo napsáno nic takového a že dosud nic nebylo napsáno takovým způsobem. Váleční veteráni zahrnuli autora dopisy vyjadřujícími nadšení, že tak *pravdivě* a *věrně* zachytil jejich vlastní zážitky z boje. Když se roznesla zvěst, že spisovateli je čtyřicet let, a že tedy sám nikdy žádnou válku neviděl, nechtěl tomu nikdo věřit. Neboť obraz válečné vřavy, jaký kniha podávala, lišil se na hony svou nesmírnou bezprostředností od všeho, nač byli čtenáři z dosavadní literatury zvyklí. Nebylo tu stopy po romantice vojenského hrdinství, neozývaly se tu tóny obvyklého patetického patriotismu, nebojovali tu rekové vyšších šarží a krásné snoubenky zde ve

vzpomínkách nevzdychaly nad uvadlou růží. Místo toho byla kniha plná krve, strachu, chaosu, hrůzy, duševních zmatků a krizí a těžce vykoupené odvahy prostého vojáka. To byl ovšem naprosto nový pohled na válku: ne vidění romantizujícího literáta, ale zkušenost strádajícího civilisty v uniformě; pohled, kterému se pomalu začínalo říkat *realistický*.

Ten mohli čtenáři do té doby najít snad jen ve Whitmanových válečných črtách. To však byly texty otištěné v novinách, nikoli krásná próza, a nevztahovaly se na ně proto požadavky a představy, které o krásné próze měl průměrný čtenář, odchovaný puritánstvím a sentimentalizující tradicí literatury pro čajové dýchánky (*genteel tradition*). Co napsal Crane, byla bezesporu krásná próza; ale autor zde, podobně jako Whitman v poezii, nedbal tradic, které by jeho téma, více než jiná témata, proměnily v neživý stereotyp. Proto se mu podařilo, co u zvoleného tématu bylo patrně nejdůležitější: z atmosféry doby a z nepříčesaného vyprávění svědků vyhmátl jádro pronikavé změny v charakteru onoho společenského jevu, který od konfliktu Severu s Jihem začal stále více poznamenávat a určovat život lidstva: *změnu v charakteru války*.

Neboť americká občanská válka byla první velkou moderní válkou, první válkou „totální“, s hromadnými odvody, s válečnou žurnalistikou, s intenzívním zájmem veřejnosti o dění na bitevním poli, o osud vojáků a hlavně o osud raněných, s nepravdělnou „pátou kolonou“, s bombardováním otevřených měst a všemi podobnými emendacemi válečného „umění“. Podle V. S. Pritchetta stal se v této válce voják z povolání v první řadě cvičitelem civilisty v uniformě a přestal být rozhodující bojovou silou. Jestliže staré války popisovali v memoárové literatuře právě bývalí profesionálové, jejichž vnímavost pro hrůzu vojákovy situace byla řemeslně otupena a kteří věnovali pozornost hlavně strategii a válečné slávě, kdežto o infernu bitvy se zmiňovali pouze na okraji běžnými frázemi o „kruté seči“ nebo „krupobití kulí“ a podobně, stal se tu zaznamenavatelem občanské války *civilista*, žurnalista, který především viděl právě krvavou hrůzu a zvířený prach, v němž mu

taktické záměry velitelů zcela mizely a slavné bitvy se jevily jen jako chaos a zmatek. Válka tak v myslích lidí poznenáhlu přestávala být záležitostí slávy a chrabrosti a měnila se v záležitost *lidské tragédie, utrpení, strachu a boje se strachem*. Tak ji viděl Whitman, tak ji viděl Crane a po něm všichni autoři hodní toho jména, až po Hemingwaye, Faulknera a Normana Mailera. Proti romantickému a nebezpečnému pojetí ozbrojeného konfliktu jako školy nejlepších lidských ctností, která proto není ničím bezvýhradně zavržitelným, nastoupil názor, že válka je nejhorším ponížením člověka a že člověk je v boji proti tomuto ponížení nucen svými nejlepšími ctnostmi nesmyslně plýtvat. Zrodil se moderní, *protiválečný* pohled prostého člověka na válku.

Stephen Crane tedy dosáhl slávy dílem, které znamenalo pronikavý převrat v koncepci válečného námětu v krásné próze Ameriky, a přispělo tak k neobyčejnému zesílení protiválečného tónu moderní literatury. Od *Rudého odznaku odvahy* stává se motiv války jedním ze základních v krásném písemnictví Spojených států, právě tak jako se od americké občanské války stává válka jedním ze základních zel, poznamenávajících život moderního člověka. Na toto zlo musela literatura všude ve světě najít odpověď. U nás našla v díle Jaroslava Haška. V Americe v díle Stephana Cranea.



Avšak tragický génus Craneův zasáhl stejně revolučně i do chápání a uměleckého traktování ještě jiného nadmíru charakteristického rysu moderní americké společnosti: Crane první v románě zobrazil *sociální bídu* způsobem, jaký určil přístup k sociálnímu tématu pro všechny následující generace spisovatelů v USA.

Konec století byl v Americe bídou již hluboce poznamenan, romány *genteel tradition* se jí však vyhýbaly. Pokud se v krásné próze vůbec objevovala, líčili ji „morální“ autoři jako následek individuální hříšnosti, zpravidla jako trest za překročení božského příkazu střídmosti v pití; bylo jí používáno jako

námětu ke kázání a celá záležitost končila obvykle „polepšením“ hříšníka a jeho návratem mezi „řádné“, a tudíž i prosperující Američany. A tu se roku 1893 objevil román *Maggie, děvče z ulic* (*Maggie: A Girl of the Streets*), tragédie chudé a vykořisťované dělnice, která svedena neodpovědným milencem a vyhnána z domu alkoholickou matkou, končí – po neúspěšném pokusu žít se prostitutí – sebevraždou. Příběh byl tak dokonale prost morálního kázání, že se současníkům zdál cynický, neboť zcela ignoroval koncepci „hříchu a odplaty“, ale zato se pokoušel dokázat, že *prostředí je příšerná věc a často bezohledně utváří lidské životy. Když člověk prokáže platnost této teorie, udělá v nebi místo pro všechny možné duše, obzvláště pro příležitostnou pouliční holku*. Jaká hrůza pro literární kritiky, vyznávající teorii o zkaženosti chudých, pro puritány, v jejichž podvědomí dosud fungovala představa o bídě jakožto známce předurčenosti k věčnému zatracení, pro čtenářky, které se dovedly zuřivě vrhnout na redaktora Gildera jen za to, že dovolil, aby v magazínu *The Century* bylo otišněno slovo *znásilnění*, neboť časopis prý čtou *křesťanské ženy*.

A tak je *Maggie* výchozím bodem onoho druhého tematického proudu, který americké literatuře spoluvyrobil její významné místo ve světovém písemnictví: *realistického nebo naturalistického sociálního románu*.

Ve dvojím smyslu je tedy Stephen Crane otcem moderní literatury ve Spojených státech.



Narodil se 1. listopadu 1871 v Newarku jako syn přemýšlivého a značně neortodoxního metodistického duchovního a stejně přemýšlivé matky, která sama hodně psala do novin, a jako potomek jedné z nejstarších amerických rodin. Jeden z jeho předků dokonce spolupodepsal Prohlášení nezávislosti. Dětství prožil na různých místech, kam povolání zavedlo otce. Roku 1882 začal psát krátké zprávy pro newyorské a philadelphské noviny, kde byl zaměstnán jeho starší bratr, a dostal se poprvé do konfliktu s „veřejným“ míněním, když vylíčil děl-

nický průvod o Svátku práce způsobem, který čtenáři nežádoucně sugeroval srovnání pochoduujících dělníků s okounějícími elegantními flákači na chodníku. Ve škole byl znám originalitou svých literárních názorů (měl například souboj s jakýmsi kolegou, jehož uráželo Craneovo špatné mínění o básních lorda Tennysona), ale především jak vášnivý hráč baseballu. Roku 1891 vstoupil na Syracuskou universitu, odešel z ní však dřív, než studium dokončil; krátký čas pracoval v novinách, psal črty, povídky a reportáže, pokoušel se je prodávat a třel bídu s nouzí. „Vyměnil bych svou budoucí literární kariéru za třiadvacet dolarů v hotovosti“ – výrok, z něhož si lze učinit představu o jeho tehdejší situaci. Mohl se sice uchýlit k některému ze svých bratrů, jimž se vesměs dařilo dobře, ale chtěl být *nezávislý*, jak mu to vždy kladla na srdce matka. V té době napsal *Maggii* a nabídl ji magazínu *The Century*; tam ji nepřijali pro její *krutost*. Vypůjčil si tedy peníze a vydal knihu vlastním nákladem – všichni knihkupci s výjimkou jediného ji odmítli prodávat. Z dvanácti svazků, které tento jediný odvážlivec přijal, jich později deset vrátil. V zoufalství odnesl Crane knihu Hamlinu Garlandovi a ten okamžitě poznal, koho má před sebou. Pionýra realismu nepohoršily „cynismus“ a „krutost“ příběhu a upozornil naň hlavu tehdejšího literárního světa, Williama Deana Howellsa. Howells byl rovněž nadšen. Je to „*pozoruhodná kniha*“, napsal v *New York Press*. – „*Je v ní tolik realismu jistého druhu, že se nehodí pro průměrného čtenáře, ale čas od času je dobře, řekne-li někdo pravdu tak úplně, jako ji říká Maggie.*“ Kniha se mu tedy sice zdála „*příliš realistická*“ a doporučoval Craneovi, aby vyškrtl některé drsnosti, které by prý „*pobouřily veřejnost*“ (což Crane odmítl), ale přesto se autora obětavě ujal. S jeho pomocí začal Crane prodávat své povídky magazinům.

Maggie byl výsledek osobní zkušenosti spisovatelovy z newyorské periferní a vykřičené čtvrti Bowery. Už na počátku své kariéry, právě pod dojmem života na Bowery, dospěl totiž Crane k názoru, že zdrojem uměleckého díla nemůže být spekulace a kombinace, ale *osobní zkušenost*. Ve svém přesvědčení zašel pak dokonce tak daleko, že v přestrojení za van-

dráka přespával v chudinských noclehárnách, jak to vylíčil v povídce *Pokus s bídou* (*An Experiment in Misery*), aby zjistil, „jak žije ta druhá polovina“ lidstva. Tato teorie osobní zkušenosti jakožto *conditio sine qua non* se mu nakonec stalo osudnou, a jak poznáme, zavedla ho částečně i k mylným koncepcím o funkci zkušenosti v umělecké tvorbě.

Když se mu s Howellsovou pomocí začalo dařit, rozhodl se, nadšen Twainovým *Životem na Mississippi*, že odjede na Západ, aby osobně poznal tamní život a vytěžil z něho literární náměty. V Mexiku a na Západě strávil většinu svého třiačtyřicátého roku a napsal řadu povídek, z nichž nejlepší a skutečně mistrovské jsou *Modrý hotel* (*The Blue Hotel*) a *Nevěsta přijíždí do Yellow Sky* (*The Bride Comes to Yellow Sky*). A pak přišlo vrcholné dílo, *Rudý odznak odvahy* (*The Red Badge of Courage*). Byl napsán sice již před pobytem na Západě, vyšel však až na podzim 1895. A kupodivu právě toto dílo, napsané zdánlivě *bez osobních zkušeností*, a tedy nezapadající do Craneovy vlastní teorie, přineslo mu světový úspěch. Vzbudilo v něm však zároveň osudnou touhu učinit teorii zadost a poznat válku osobně. Tato touha ho hned následujícího roku zavedla jako korespondenta na palubu lodi *Commodore*, plavící se s nákladem zbraní pro kubánské povstalce. Loď se potopila, Crane se s několika námořníky zachránil v malém člunu, což mu poskytlo inspiraci k jedné z vrcholných povídek *Otevřený člun* (*The Open Boat*); zde se teorie osobní zkušenosti osvědčila, ale opět se mu nepodařilo uvidět válku. Proto se chopil další příležitosti a vypravil se jako reportér přes Londýn a Paříž do Řecka, kde byla v proudu válka s Turky. Tam k svému uspokojení zjistil, že obraz boje, jak jej podal v *Rudém odznaku odvahy*, je pravdivý. V Řecku se také oženil s dívkou, kterou ovšem poznal už předtím v Americe, a po skončení války odjel do Anglie, kde se usadil a kde také strávil většinu zbývajících let života. Nevrátil se do Ameriky, znechucen jednak skandálními klepy, jež o něm začaly kolovat a podle nichž měl být těžkým narkomanem, alkoholikem a sexuálním maniakem, jednak úzkoprsostí americké kritiky, jakou v Anglii v té míře nenašel. „V Anglii“, řekl, „může mít člověk myšlenku, aniž ho za

ni postaví před soud.“ Uzavřel zde řadu přátelství, zejména s Josephem Conradem, H. G. Wellsem, Jamesem Barriem, Haroldem Frederickem a jinými. Dobrá finanční situace umožnila mu najmout staré alžbětinské sídlo, kde pak žil a psal, obklopen psy a koňmi, ale také obtěžován neuvěřitelným množstvím samozvaných hostů, o nichž nakonec trpce poznamenal příteli: „*Jestli neřeknete vy těm štěnicím, že Cora a já tu nevedeme hotel, budu to muset inzerovat v Timesech.*“ Takový život byl ovšem velmi nákladný, a dobrá finanční situace potřebovala injekce: mladý muž se oddal horečné spisovatelské činnosti.*

Přerušila ji novinářská expedice na Kubu, kde zuřila válka za nezávislost. Námahu této poslední kampaně už nevydržel. Nikdy neoplýval zdravím a tropické podnebí na Kubě, napětí a strádání bojových akcí, v nichž byl dokonce vyznamenán, ho zlomily. Do Anglie se vrátil se zřejmými příznaky tuberkulózy, začal ještě pracovat na humoristickém příběhu, parodii na romantické příběhy R. L. Stevensona, kterého neměl rád, ale na Nový rok 1900 zachvátilo ho chrlení krve. Pokus o záchranu v německém lázeňském městě Badenweileru ztroskotál a Stephen Crane tu ve stáří devětatvaceti let 5. června 1900 zemřel.

* A komerční pohnutky přitom neobyčejně neblaze poznamenaly žeň posledních let; Granville Hicks dokonce poznamenává, že i když u většiny autorů jsme svědky úpadku tvůrčích sil, mají přesto i nejhorší díla zřetelný punc spisovatelské osobnosti: čteme-li však dnes takové Cranovy knihy jako román o malíři *Třetí violet* (*The Third Violet*, 1897) nebo válečný román *Činná služba* (*Active Service*, 1899), konvenční sentimentality, usilovně přizpůsobené panujícímu vkusu, připadá nám neuvěřitelné, že je napsal autor *Rudého odznaku odvahy*. Ovšem i v těchto letech úpadku vytvořil Crane díla pozoruhodná: novelu *Jiřího matka* (*George's Mother*, 1896), druhou studii sociální bída z Bowery, povídky *Malý pluk* (*The Little Regiment and Other Episodes of the American Civil War*, 1896) a *Monstrum a jiné povídky* (*The Monster and other Stories*, 1899), a zejména ovšem *Otevřený člun a jiné dobrodružné povídky* (*The Open Boat and Other Tales of Adventure*, 1899), sbírku, jejíž titulní příběh je druhým Craneovým mistrovským dílem; stopy vlivu této povídky najdeme např. zcela jasně ještě v Hemingwayově *Starci a moři*. A nezapomeňme konečně na dvě básnické sbírky *Válka je laskavá* (*War is Kind*, 1899) a dřívější *Černí jezdcí* (*The Black Riders and Other Lines*, 1895), a na poslední prozaickou knihu, reminiscenci na dětství *Whilomvilleské povídky* (*Whilomville Stories*, 1900), která vyšla až po autorově smrti.



Od nepaměti probíhá v literatuře boj, který je jí vlastní: boj mezi pravdivým a falešným viděním světa. V Americe programově vyvrcholil na konci 19. století, kdy, podle Whitmana, literatura *genteel tradition* stále ještě tvrdošíjně omílala „*pořád stejnou, zamotanou a přehnanou historii, zděděnou zřejmě od Amadisů a Palmerinů 13., 14. a 15. století v Evropě... obleky a vztahy jsou zmodernizovány... ale věc je pořád stejně... za vlasy přitažená*“. A tu do poklidného šepotu pedagogických melodramat a do romantických nesmyslů o válečném hrdinství zazněla smělá výzva Williama Deana Howells: „*Ať přestane literatura lhát o životě, ať zobrazí muže a ženy takové, jací jsou, poháněné motivy a vášněmi v té míře, jak to všichni známe: ať zanechá malování panenek a přestane jimi pohybovat pomocí per a drátů; ať ukáže rozličné zájmy v jejich pravém vzájemném poměru... ať už nenasazuje líbezný literární tón; ať mluví dialektem, jazykem, který zná většina Američanů.*“ Našlo se ovšem ihned množství starostlivců, kteří namítali, že v životě je mnoho nemorálního, špatného, ošklivého a neušlechtilého, co by čtenáře mohlo svádět na scestí. Jim odpověděl Hamlin Garland: „*Pravda je skvělou přípravou pro ušlechtilost i krásu,*“ a Howells: „*Neposuzuji žádné dílo, dokud se nezeptám: Je pravdivé? Říká pravdu o motivech, impulsích a zásadách, které utvářejí život skutečných žen a mužů? Jestliže kniha říká tuto pravdu – která v sobě zahrnuje zároveň i nejvyšší mravnost a nejvyšší uměleckost –, nemůže to být špatná a slabá kniha; a bez této pravdy jsou všechny půvaby stylu, vynalézavost a obratnost kompozice jenom hromadou povrchních hloupostí.*“ Není divu, že se tohoto evangelia chopil mladý Crane. Jenže jeho životní zkušenost byla zcela jiná než zkušenost gentlemana Howellsa, a proto uplatnil i zásady realismu na zcela jiném námětovém poli než on; Howellsa v jeho vlastních románech vedlo přesvědčení, že „*úsměvnější stránky života jsou ty američtější*“ a v duchu zásady o pravdivém zachycení vzájemných proporcí kladů a záporů klad důraz na ně. Krom toho se nedokázal úplně zbavit puritánského dědictví a

přes vlastní teoretické postuláty nikdy nezapomínal, že „romány čtou také mladé dívky“. Craneovi, který mladé dívky znal nikoli z elegantních budoárů, ale z nočních podniků Bowery, nedělalo všem takové memento těžkou hlavu. Revoluční teorie realismu, která se v rukou svého hlavního hlasatele obrátila ve velmi kompromisní praxi, našla proto pravého mistra v Craneovi. „*Docela sám jsem si vytvořil malou uměleckou víru, o které jsem byl přesvědčen, že je dobrá,*“ napsal. „*Později jsem zjistil, že je identická s vírou Howellse a Garlanda, a tak jsem se zapletl do krásné války mezi těmi, kdo říkají, že umění je člověkova náhrada za skutečnost a že v umění dosáhneme největšího úspěchu, přiblížíme-li se co nejvíc skutečnosti a pravdě, a mezi těmi, kteří říkají – no, nevím, co říkají – bojují záhludně a vylučují Garlanda a mne z velkých magazínů. Howells je na ně ovšem příliš silný. – Kdybych se byl držel svého chytrého rudyardkiplingovského stylu, cesta by snad byla kratší, ale, ach, nebyla by to pravdivá cesta.*“

Prvním předpokladem takové objektivně *pravdivé cesty* je subjektivní *upřímnost*. Spisovatel, podle Howellse, musí vždy zůstat „*věrný svému svědomí*“, neboť, jak napsal Garland, budeme-li „*klást důraz na upřímnost, ušlechtilost se už postará sama o sebe. – Když jsem psal Maggii, neměl jsem jiný záměr než ukázat lidem lidi, jací se mi zdají být,*“ prohlásil Crane. „*Myslím, že člověk přichází na svět s párem očí a není vůbec zodpovědný za to, jak svět vidí – je zodpovědný pouze za svoji osobní čestnost a poctivost. Držet se této čestnosti a poctivosti je mou největší ctižádostí.*“

Jenže aby se upřímnost mohla vůbec uplatnit, aby život mohl být zachycen a interpretován pravdivě, k tomu je třeba *zkušenosti*. Literatura je řemeslo, soudil Crane, a dobrý umělec musí být schopen napsat něco, *co by stálo za to*, o čemkoliv na světě. S tímto názorem, jehož žurnalistický původ není těžko odhalit, vyrazil tedy Crane tvrdošíjně na cestu za zkušeností. Nejprve na periférii do Bowery, jež ho od mládí přitahovala a oslňovala krutou intenzitou citů i lhostejnosti a fantastickými kontrasty chudáků a boháčů, kteří se tu dávali provádět speciálními průvodci jako po zoologické zahradě. Zde vznikla živá

a epochální *Maggie* a psychologicky brilantní *Jiřího matka*. Pak se v honbě za zkušeností vydal na Západ, ale povídky, které odtud vytěžil, neupoutávaly svou (ostatně slabou) stránkou dokumentární a lokálním koloritem, jak tomu bylo v črtách z Bowery, ale něčím zcela jiným: filosofickým tónem, mravním krédem. Sám o sobě byl tento spodní tón, tento *podtext* samozřejmě také plodem zkušenosti; ne však zkušenosti turisty, ale celoživotních zkušeností nepříliš zdravého chlapce, pronásledovaného předtuchou brzké smrti a citlivého k ironiím a krutostem lidského údělu. Nejlepší povídka z této doby, *Nevěsta přijíždí do Yellow Sky*, nezávisí například vůbec na své západní lokalizaci: je to příběh o čistém paprsku zasahujícím do špíny světa, o nevinosti, o vyšších hodnotách života, před nimiž ustupuje nízkost: opilý rváč a postrach městečka Yellow Sky chystá si vyřídit účet se svým dávným sokem právě ve chvíli, kdy si tento jinak velmi drsný pistolník přivádí do městečka nevěstu. Fakt nového a rváčovu mozku téměř nepochopitelného čistého lidského svazku násilníka zcela odzbrojí – zastrčí pistole do pouzder a zdrcen odchází těžkým krokem pryč. V povídce je však velmi málo těchto „západnických“ elementů, a nejsou pro její smysl a účín vůbec rozhodující: stejné téma mohl Crane nalézt i na Bowery a kdekoli jinde.

Ale on šel vytrvale za chimérou zkušenosti: nakonec se do sebevysílení potloukal po vzdálených bojištích světa, kde si zničil zdraví a odkud přinesl kromě několika málo dobrých próz hromadu druhořadých reportáží, neuspokojivý román *Činná služba* a povrchní *Velké bitvy dějin*. Jeho dílem mistrovským stala se nakonec kniha o válce, napsaná před jakoukoliv přímou válečnou zkušeností. V dramatech tvůrčího života umělce objevil se tedy paradox, který zdánlivě popíral jeho vlastní teorii. Skutečně pouze zdánlivě; Crane totiž ve své teorii ztožnil dvě odlišné věci: zkušenost *reportérskou*, náhodnou a v podstatě člověku lhostejnou, a zkušenost *životní*, z níž vyplývá člověkův životní pocit. Cesta od této životní zkušenosti ke zkušenosti reportéra je však cestou, jíž se realismus ubírá k zániku. „*Když se realismus zpronevěří sám sobě, když začne hromadit fakta a rýsovat mapu života, místo aby maloval jeho*

obraz, potom realismus zahyne,“ napsal Howells. Pro reportéra jsou rozhodující četná, rozmanitá, pestrá fakta, tedy *šířka* zkušenosti – pro zkušenost spisovatele je rozhodující její *hloubka*. Hluboká však může být jen zkušenost rezonující na nějaký niterný pocit člověka, nevyhledávaná pro sebe samu, ale proto, aby jí byla nalezena odpověď na nějaký problém, nebo nutící básníka, aby jejím ztvárněním dal průchod nějaké naléhavé tvůrčí a životní *potřebě*. O mnoho let později uvědomil si to Thomas Wolfe – „*Věřím, že pokud jde o umělce, není pro něho tak důležitý neomezený rozsah lidských zkušeností jako hloubka a intenzita, s níž prožívá věci*“ – a s velkým uměleckým úspěchem se omezil na nehledaný příběh svého života. V zásadě je tedy možné, že spisovatelova zkušenost může se někdy zkoncentrovat v pouhý, téměř nepostižitelný popud, nebo ve zkušenost odvozenou ze zkušenosti jiných, jestliže dává odpověď na nějaký vlastní umělcův problém, nebo jestliže jejím ztvárněním dá umělec průchod své vlastní tvůrčí a životní potřebě. Sám Crane napsal: „...*byl jsem nezávislým žurnalistou [...] a psal jsem povídky a články o všem možném pod sluncem, když se mi zdálo, že by to mohlo být zajímavé [...] byla to beznadějná práce. Ze všech lidských údelů je myslím pro citlivého člověka úděl obskurního literáta [...] nejvíce deprimující. A právě v téhle době jsem napsal Rudý odznak odvahy. Bylo to úsilí zrozené z bolesti – téměř zoufalství – a věřím, že je to právě proto lepší literární dílo, než by bývalo jinak.*“ V „bolesti“ obrátil se tedy Crane k tématu, které dokázalo rozezvučet struny jeho duševního ustrojení. Kdykoliv v něm něco probudilo ohlas těchto strun, napsal umělecké dílo; kdykoliv psal bez této hudby v duši, vyráběl druhořadou reportáž. A právě povídkami vzniklými v šťastné situaci vzájemné niterné rezonance subjektu a objektu, umělce a jeho zážitku, uvedl Crane do moderní americké literatury *třetí důležitý rys: podtext, realistický symbol*, a tím se stal jejím otcem v třetím smyslu.



Jaká však to byla zkušenost, jaké to byly zážitky, jejichž intenzita vyvolala v život *Rudý odznak odvahy*?

Připomeňme si znovu, že občanská válka byla na americkém kontinentě první velkou válkou civilistů v uniformách, že v ní padlo na milión vojáků. Pak pochopíme, že byla středem zájmu veřejnosti ve Spojených státech až do konce století – pokud žili a pokud o ní vyprávěli její účastníci. Uvěříme, že John Skidmore nepřeháněl, když v roce 1880 napsal: „*Američan zná jen tři náměty k hovoru – svou práci, ženské a občanskou válku.*“

Vyprávějící veterán nebyl ovšem ani americkou specialitou, ani specialitou století. Každá česká vesnice mívala svého Jabůrka, vysloužilce c. k. armády, který za letních podvečerů oplýval na návsi hrdinskými činy. Jenže v tom byl právě zásadní rozdíl mezi civilisty, kteří se stali veterány, a vysloužilým profesionálem Jabůrkem. Jabůrek se holedbal hrdinstvím, americký civilista strachem a zbabělostí. Žena generála Custera si například stěžuje, že se vojáci mezi sebou „*neustále škádílí, jak špatně bojovali a kolikrát utekli*“. Na jednom banketu v roce 1869 pronesl dokonce jakýsi host přípitek: „*Na zdraví každého, kdo z bitvy u Shilohu utekl jako já!*“

Nechuť k bohatýrské latině byla, jak se zdá, obecná a na jakékoliv projevy oficiálního heroismu byli veteráni velmi citliví. Když třeba populární zpěvák Duval roku 1865 vystoupil na jevišti s patriotickým kýčem *Domů se vrátili chlapci naši v modrém*, byl z obecenstva umlčen výkřiky jako *Zavři hubu!* a *Koukej zazpívat něco pro legraci!* Četné pamflety, tradiční a oblíbené čtivo amerického občana, se horlivě staraly, aby o hrdinskou gloriolu byli připraveni dokonce i generálové; jeden, líčící historii posledních měsíců války, si například dává zvlášť záležet na tom, aby podrobně uvedl, které chlupaté anekdoty vyprávěl ve svém štábu generál Grant a jak si generál Sheridan veřejně a před mužstvem dával do nosu ze stříbrného poháru s whisky. S příchodem lidových mas do pravidelné armády zrodil se prstě všude na světě dobrý voják Švejk.

A takové Švejky slýchal nepochybně i mladý Crane, když

vyprávěli kruté, krvavé a neheroické historky z bojů. Není to dohad; zachovala se zajímavá historka: jakási slečna Bettová překvapila roku 1883 tehdy dvanáctiletého Cranea, kterak vyhrabává svého malého bratránka z písku na pláži. Hoch jí sdělil, že Johnny je mrtvola, kterou vojenská pohřební četa neprozřetelně zahrabala s polní lahví plnou whisky, a tu on se teď snaží zrekvírovat. Díky neznámým veteránům válka tedy nepochybně zaměstnávala Craneovu fantazii od raného dětství.

Druhým zdrojem, který můžeme nad vši pochybnost doložit z díla samého, byla ona převratná novinka občanské války, slavné válečné fotografie Matthewa Bradyho, pionýra tohoto nového umění. Ty, spolu s bitevními obrazy Winslowa Homera, byly materiálem, který dal Craneovi dokonalou představu, jak to vypadalo na bojišti. Zde je možná i jeden ze zdrojů jeho krajně vizuálního způsobu vnímání a jeho téměř malířsky impresionistické metody. Líčení *Rudého odznaku odvahy* hýří totiž barevnými dojmy; Crane šel tak daleko, že dokonce i city vyjadřoval často v pojmech barev: jinoch se vzpírá „*proti žlutému svitu, vrženému přes barvu jeho ctižádosti*“. A barva je vůbec dominantou celé knihy, rudá barva krve, která se táhne jako temný symbol od titulu až po poslední stránku, aby teprve v poslední větě ustoupila zlaté barvě slunečních paprsků, světlému symbolu míru. Mnohé scény Craneovy prózy jsou pak doslova přepisem malířských obrazů; tak v povídce *Záhada hrdinství* vybuchne granát a vojáci zahlédnou „*náhlý obraz koně v mohutném skoku smrtelné rány a na něm jezdce, zakloněného dozadu, s ohnutou paží a prsty roztaženými před obličejem*“. Když se rozptýlí dým exploze, vidí vojáci „*bílé nohy*“ (dělostřelců v bílých kalhotách), „*natažené horizontálně po zemi*“. Anebo výjev z *Rudého odznaku odvahy*, který se v obměnách několikrát opakuje v jeho črtách: „*Na východním nebi ležel žlutý cár jako koberec prostřený pod nohama vycházejícího slunce; a proti němu se jako výřez v šabloně tyčila obrovitá postava plukovníka na obrovitém koni.*“

Vyprávění veteránů a válečné brožurky, obrazy a fotografie z války, to byly dva základní zdroje Craneovy inspirace. K nim přistoupil ještě zdroj třetí, který byl pro umělecké zvládnutí

tématu pravděpodobně rozhodující: jakási kanadská dáma věnovala chlapci výtisk Tolstého *Sevastopolských povídek*.

„*Tolstoj je spisovatel, kterého obdivuji nejvíce ze všech*“, napsal Crane, a ruský klasik stál pravděpodobně rovněž u zrodu velkého objevu Craneova života: že totiž skutečnost lze popisovat tak, jak ji vidíme, že ji není nutno transformovat podle literárních a moralistních představ a že estetického ztvárnění je schopna každá skutečnost.

Ruští realisté byli vůbec do značné míry otci moderního amerického realismu. Obdivoval se jim zejména Howells a kladl je americkým autorům přímo za vzor, právě pro upřímnost, pravdivost a nekonvenčnost jejich vidění světa. I když tedy později Crane Tolstého do jisté míry kritizoval – *Vojnu a mír* mohl prý „*stihnout za třetinu času a provést ji stejně nádherně*“ – a i když neměl pochopení například pro Dostojevského, sehrál ruský klasický realismus jistě rozhodující úlohu v dozrání Craneova nadání. M. Solomon (v *Masses & Mainstream*) vyslovuje dokonce názor, že bez Tolstého nedosáhl by *Rudý odznak odvahy* nikdy své psychologické hloubky ani vizuální barvitosti, neboť mnohé scény jsou prý přímými přepisem ze *Sevastopolských povídek*: motiv vojáka, který klade otázku: „*Kde jsi raněný?*“, líčení vzhledu a utrpení raněných, neustálé konfrontování inferna bitvy s klidným majestátem noční přírody. Zde ovšem mohl stejnou inspiraci poskytnout Craneovi i Walt Whitman, jehož *Památné dny* nepochybně znal. Přečtěte si například Whitmanovu *Noční bitvu, k níž došlo více než před týdnem* (viz *Stébla trávy*, Naše vojsko 1955, s. 396), s drásavým popisováním explozí, čpavého dýmu, strašných zranění a nářku a s přímo craneovským motivem klidného, pastorálního měsíce nad lesem, kde se rozpoutalo peklo. Vznikly též dohady, že Crane použil Zolovy *Porážky* a jiných děl francouzských naturalistů. Nehledě k tomu, že je známa Craneova nechut k Zolovi, zachoval se i jeho odmítavý a posměšný výrok: „*Autoritami mi bylo plně a pečlivě dokázáno, že jsem všechny své knihy vykradl z Francouzů... z Maupassanta, Zoly, Lotiho a z toho pitomce, který napsal – zapomněl jsem, jak se ta kniha jmenuje.*“

Vůbec není radno Craneovu literární inspiraci přeceňovat. Jistě mu velké vzory pomohly ryze technicky, ale rozhodující pro vznik románu byl jeho vlastní talent a silný a specifický zážitek, jakým pro něho byla atmosféra konce století, nasáklá celonárodní tragédií války miliónu mrtvých. To byla na osobní, životní, nad jiné intenzivní *zkušenost*, která dala vznik *Rudému odznaku odvahy*.



Jak se projevuje v příběhu samém? Řekněme hned, že výrazným *druhým plánem*, který činí z uměleckého díla morální lekci v nejčistší podobě, provedenou zcela důsledně prostředky ryze uměleckými. Na vítězné kalvárii Henryho Fleminga román jednak zachycuje růst pocitu společenské závaznosti, odpovědnosti jedince ke kolektivu, růst pocitu, který umožňuje, aby si člověk uchoval alespoň jiskru lidskosti i uprostřed surových hrůz bitevního pole, jednak dává odpověď na otázku, která se v celé šíři a aktuálnosti poprvé vynořila právě v této první velké moderní válce dějin: Vyhrávají války vojáci nebo generálové?

Na začátku knihy má jinoch romantické představy, získané z knih. Sní, že po návratu bude vyprávět o bitvách, v nichž se vyznamenal. Jak se však blíží hřmění fronty, dostává se strach a obava, zda v nepřátelské palbě obstojí. A pak přichází boj a jinoch strachu podléhá a utíká.

Nyní, jak to výstižně charakterizuje M. Solomon, prochází jinoch „*sedmerem kruhů pekelných*“. Opanuje ho myšlenka, že bitva je ztracena a že jediné moudré řešení byl jeho útek. Hned nato však zjistí, že pluk útok vydržel a tím z jeho útěku učinil nikoli akt rozumu, ale zbabělosti. To je kruh první. Druhou ránu zasazuje jinochovi mrtvý voják v lese, po jehož tváři lezou mravenečkové a který se mu proměňuje v ztělesněnou výčitku. Jinoch se připojuje k průvodu raněných a rozedraný voják se ho táže, kde je raněn; tak si uvědomuje, protože raněn není, že se svou zbabělostí vyloučil z kolektivu nositelů „rudého odznaku odvahy“, a prochází kruhem třetím. Čtvrtou lekci

mu uštědřuje umírající Jim Conklin, jemuž chce v zoufalství své hanby pomoci, ale nemůže: uvědomuje si, že je nejen vinen, ale nese i těžkou odpovědnost. Znovu se setkává s rozedraným vojákem, který již také umírá, ale prchá od něho a zanechává ho smrti. V pátém kruhu pekla napomáhá tedy osobně vraždě a poznává, že společenské provinění koření v individuální vině. V šestém kruhu pozoruje ustupující armádu a zjišťuje, že „*porážka by pro něho mohla tentokrát znamenat příznivou věc*“; tak se stává nepřítelem svých vlastních druhů. A konečně jej jakýsi voják, k němuž se uchyluje o pomoc, udeří puškou do hlavy a zasazuje mu tak sedmou a poslední ránu jeho kalvárie.

Potom se jinoch vrací ke svému pluku, kde jej kamarádi místo očekávaného posměchu zahrnou dojemnou péčí. Druhého dne jde pluk do útoku. Jinoch tentokrát vydrží a zdá se mu, že se plně osvědčil. Náhodou však zaslechne rozhovor vysokých důstojníků: pluk prý bojoval jako „*parta mezkařů*“. Výrok se mezi vojáky rychle rozšíří. Následuje nový útok. Pluk v něm dosáhne nemožného a zvítězí; „*parta mezkařů*“ tak triumfuje nad pohrdavým podceňováním důstojníků. A na samém konci knihy jinoch znovu sní, tentokrát však ne už o bitvách a o hrdinství, ale o „*pokojných oblohách, svěžích loukách, chladných bystřinách [...] o existenci měkkého a laskavého věčného míru*“.

A to je lekce *Rudého odznaku odvahy*, lekce první moderní války, jež byla jakoby krvavým předobrazem katastrof, které měly postihnout lidstvo v následujícím století.



Část kritiky označila však přece tuto hluboce morální knihu za „nevlasteneckou“, právě tak jako předtím v příběhu o Maggii viděla cynismus, krutou nezaujatost a neutralitu. Byly to skutečně knihy cynické, nezaujaté a neutrální? Odpovězme hned: nebyly. Ale jejich zaujatost a humanismus tkvěl v podtextu, nikoli v proklamacích; v ději a uměleckých obrazech, nikoli ve výslovném komentáři. Crane to dokonce přesně for-

muloval: „*Kázání je pro uměleckost v literatuře osudné. Usiluji o to, abych čtenářům předvedl výsek ze života, a je-li v něm nějaká morální lekce, nesnažím se ji výslovně zdůrazňovat. Ponechávám čtenáři, aby si ji našel sám.*“ Navázal zde na Howellsovo tvrzení, že „*román nikdy nemá kázat, proklínat nebo bouřit. To není k ničemu [...] taková kniha je nevýslovně nudná.*“ Crane, podobně jako jeho současník Čechov, s nímž býval srovnáván, směřoval svou metodou k oproštění umění od autorské glosy; podobně jako on chtěl se držet vně svých hrdinů a komentovat jejich činy, jak říká R. W. Stallman, „*nikoliv slovy, ale evokací, obrazem a tónem*“. Není proto divu, že tak craneovsky zní výrok A. P. Čechova: „*Obviňujete mě z objektivity a říkáte jí lhostejnost k zlu a dobru [...] mým úkolem je prostě ukázat lidi, jací jsou.*“

Tedy nezaujatost? Co myslí Henry James „*nezaujatou kontemplací*“, ptá se Crane. „*Jestliže o nějakou věc stojíte natolik, že se jí zabýváte, jste zaujati a přestali jste být nezaujati.*“ A Hamlin Garland píše: „*Realista směřuje k tomu, aby uspíšil příchod doby krásna a míru tím, že načrtává ošklivost a války současnosti; ale v duši jeho čtenáře se objevuje vždycky opak tohoto jeho obrazu.*“

Nezaujatá, zdánlivě cynická neutralita, která je ve skutečnosti výrazem nejhlubší účasti i nejnesmlouvavějšího soudu, je dalším Craneovým přínosem k charakteru moderní americké literatury. Vzpomeňme jen na Hemingwayova hrdinu nehybné tváře, na důsledně slovy nekomentující obraz první světové války *Sbohem, armádo!*, a uvědomíme si, jakým mezníkem v *umělecké technice literatury* stalo se dílo tragického mladíka z Newarku.



Život Craneův byl krátký a tragický, a tragický byl proto i jeho životní pocit. Od mládí čekal, že brzo zemře; že dosáhne věku něco málo přes třicet, ve skutečnosti se ani třicítky nedožil. Společnost, jak ji poznal na Bowery, a válka, která se stala dominantou jeho doby, vnukla mu přesvědčení o nesmírné kru-

tosti a lhostejnosti přírody k člověku, které se nejjasněji zračí v jeho básních:

*Jeden člověk řekl vesmíru:
„Pane, já existuji.“
„Jenže,“ odpověděl vesmír,
„tato skutečnost ve mně neprobudila
pocit odpovědnosti.“*

Podobné myšlenky napadají reportéra v *Otevřeném člunu*:
*„Když člověk pozná, že ho příroda nepokládá za důležitého
a že cítí, že by vesmír nezmrzala, kdyby se ho zbavila, chce se
mu nejdřív házet cihly do chrámu a nenávidí skutečnost, že tu
nejsou žádné cihly a žádný chrám.“* Marné je proto pít se ve
vesmíru po spravedlnosti, neboť nic takového v něm není:

*Příteli, tvůj bílý vous zametá zemi,
proč stojíš a čekáš?
Doufáš, že ji spatříš
jednoho dne svého uvadání?
Doufáš, že svýma starýma očima
spatříš triumfální průvod spravedlnosti?
Nečekej, příteli!
Odnes svůj bílý vous
a svoje staré oči
do líbeznějších zemí.*

Tedy životní pocit, z něhož by bylo možno soudit na krajní pesimismus, lhostejnost, tendenci k ukončení této zoufalé situace člověka poslední svobodnou volbou: sebevraždou.

Nic takového u Cranea. Neboť z faktu, že příroda je k člověku lhostejná, neplyne, že by lhostejný byl i člověk k člověku. Právě naopak. Nepomáhá-li příroda člověku žít, musí si pomoci člověk sám: člověk v množném čísle. Jeho úděl na světě je možná krutý, ale je to jeho úděl, a on jej přijímá, a co víc, miluje:

*Na poušti
viděl jsem tvora nahého, zvířecího,
jenž, dřepě na zemi,
držel v rukou své srdce
a pojídal z něho.
Řekl jsem: „Je dobré, příteli?“
„Je hořké – hořké,“ odpověděl,
„ale chutná mi,
protože je hořké
a protože je to moje srdce.“*

Na dně, na samém konci labyrintu, jenž vede k tajemství života a k jeho smyslu, je u Cranea jako u všech skutečných umělců zdroj, nejvyšší a konečná hodnota, alfa i omega člověkovy existence: láska k životu a jeho projevům, láska druhu k druhu i láska muže k ženě. Proto byl Crane, tento zakladatel naturalismu, zároveň – a je to zcela logické – i jedním z nejněžnějších amerických milostných básníků:

*Kdyby se širý svět zřítíl,
a zůstala jen černá hrůza,
bezbřehá noc,
nepotřeboval bych Boha, ani člověka, ani místo
k spočinutí,
kdybys tam byla ty a tvoje bílé ruce
a kdyby pád do zatracení byl dlouhý.*

„Byl mimo jakoukoliv diskusi nejlepším spisovatelem naší generace,“ prohlásil o něm ještě po letech střízlivý H. G. Wells, ale bude žít pravděpodobně v povědomí většiny čtenářů jako *homo unius libri*. V jistém a velmi podstatném smyslu přestal však už dávno být autorem pouze několika málo svých knih. Je spoluautorem nepřehledného množství knih, slavnějších a známějších, než jsou knihy jeho. Ale on je předobrazem; on obrátil zrak autorů v Americe k světu periférie a ponížených, a ukázal tak spolu s Frankem Norrisem cestu Dreiserovi, Steinbeckovi, Farrellovi, Caldwellovi... On dal modernímu

americkému spisovateli do vínku téma války a zároveň hluboký odpor k ní, a stojí proto v pozadí největších děl Hemingwayových, válečných próz Williama Faulknera a celé plejády autorů, jimž se válka stala rozhodujícím zážitkem a krutou cestou k poznání pravdy o životě. On vštípil americkému spisovateli do podvědomí kategorický imperativ upřímnosti.

Je tedy v nejlidštějším slova smyslu otcem moderní americké literatury.

1957

PROČ TO BYL VELKÝ VYPRAVĚČ?

Z věcí, které se staly, a z věcí, jak jsou, a ze všech věcí, které člověk zná, a ze všech těch, které nemůže znát, udělá člověk svou invencí něco, co není jejich odraz, ale samostatná nová věc, pravdivější než cokoli pravdivého a živá, a člověk ji oživí, a když ji udělá dost dobře, dá jí nesmrtelnost. Proto člověk píše, a ze žádného jiného důvodu, o němž by věděl. Jenomže co všechny ty důvody, o kterých nikdo neví?

(Ernest Hemingway)

Napsal něco přes padesát povídek, jednu nepříliš zdařilou divadelní hru, dvě polobeletristické knihy o býčích zápasech a o lovu divoké zvěře v Africe, dva slabé a tři výborné romány a jednu symbolickou novelu, a stal se nejvlivnějším spisovatelem naší doby. Bez něho si nelze představit tvář moderní prózy na Západě, ale dnes už ani na Východě. Co to bylo v tomto poněkud pitoreskním starci, který měl tak nefalšovaně americký smysl pro reklamu, že dokázal sám sebe proměnit v legendu, často nepříjemně zavánějící senzací? V čem je klíč k pochopení Hemingwayovy magické síly pro čtenáře tohoto 20. století, v němž mohou právě tak dobře začít jako skončit dějiny člověka?

Máme vědu, která dovede vyložit a vyřešit téměř všechno o přírodě a o společnosti. Máme filosofii, která výsledky vědy dovede shrnout ve vědecký názor na svět a na lidskou společnost. Jenomže každý z nás přišel na svět nedobrovolně, a jenom málokdo dobrovolně odchází. Náš život je poznamenán smrtí, neboť jsme jedinými příslušníky živočišné říše, kteří vědí, že musí zemřít. Lišíme se tím od zvířat víc než kterou jinou schopností: všechno ostatní je jen rozvinutím nebo modifikací mhoučností, v zárodku existujících u nižších živočichů. Na dně našeho, lidského života je tedy Máchův *hluboký žal*, který vylučuje možnost metafyzického optimismu jakožto filosofické základy, z níž mohou vznikat pravdivá, a proto účinná a velká umělecká díla o člověku, jeho osudu, jeho údělu na této zemi.

Samozřejmě můžeme být optimisty téměř ve všem: v názoru na vývoj společnosti, v chápání nepřeborných radostí, které život skýtá, ve vyhlídkách na vybudování takového světa, kde by přestala existovat hmotná i morální bída a kde by podmínky lidského života byly uspořádány optimálně, jak si to snad zatím ještě ani nedovedeme představit. Ale nemůžeme být optimisty vůči smrti.

Smrt je náš konečný osud, „*jediná věc, kterou si každý člověk může být jist*,“ a je to osud nezáviděníhodný, osud, který přirozeně nenávidí každý, kdo miluje život. Vítá jej pouze dekadent. Lhostejný je pouze patologickému nihilistovi.

Člověk dychtivý života a toho, co je na životě nejkrásnějšího, lásky, tvůrčí práce a vnímání *menších rozkoší* smyslů, čím více přemýšlí o životě, tím méně zapomíná na smrt. Ne že by na ni myslel, kudy chodí, ale svět už je takový, že smrt je v něm nerozlučným momentem nejzávratnějších chvil života. Všechno, co člověk dělá velkého a užitečného, je výrazem boje proti ní, pokusem nějak ji přemoci, ať už zplozením nového člověka, vytvořením něčeho, co, „*když to člověk udělá dost dobře, dá tomu nesmrtelnost*,“ nebo alespoň plivnutím smrti do tváře. A tohoto gesta je člověk schopen; může přemoci strach ze smrti a dokonce i dobrovolně zemřít za jiné, za ideál, za vlast, ale v žádném případě a nikdy neumírá s chutí, neumírá radostně, neumírá optimisticky.

Ale tím, že umírá s plným vědomím smrti, může být velký. Kdyby smrti nebylo, všechno by bylo laciné, malicherné a konec konců nelidské. Kdyby nebylo smrti, nebylo by ani statečnosti a láska by byla zbytečná.

Přesto však smrt nenávidíme. Říkejme tomu třeba dialektika života: nenávidíme to, co nás dělá lidmi, co nám propůjčuje velikost. Je to už takové. Člověk, který si není smrti vědom, kterého nenaplní lítost nad vědomím nutného konce, není dost člověkem a jeho činy postrádají lidské velikosti. Proto je základní a nejvznešenější lidskou vlastností – základní vlastností všech velikých hrdinů literatury – statečnost, s níž člověk, nesmírně milující život, umírá jako muž a která pramení z vědomí, že poslední triumf, který má proti nepřemožitelné moci smrti, je právě statečnost.

A zde je, podle mého názoru, tajemství té magické síly Hemingwayových knih. Ve světě válek, koncentráků a termionukleárních zbraní, ve světě hrůz, jaké si nedovedl představit ani sv. Jan Theolog, může člověk – celý člověk v tom filosofickém smyslu lidství žijícího s plným vědomím smrti, již to všechno, podle slov Catherine Barkleyové, *končí* – žít jedině tehdy, je-li statečný. Nejen jestliže dokáže „vypnout fantazii a žít zcela pro právě tuhle vteřinku v téhle minutě bez jakéhokoliv dříve a potom“, a jestliže také ví, že „*tohle se stává každému. [...] Takhle končí všichni lidé. [...] takhle lidé vždycky končili.*“ Jestli dokáže vmést smrti v tvář Shakespearova slova: „*Na mou věru, mně je to lhostejno; člověk umře než jednou a jsme Bohu dlužni smrt... a ať to skončí tak nebo tak, ten, kdo umře letos, má to s krku pro příští rok.*“ Jestliže najde útěchu ve vědomí, že „*když si lidé přinesou tolik odvahy na tenhle svět, svět je musí zabít, aby je zlomil, a tak je samozřejmě zabije. Svět zlomí každého, a mnoho jich je pak silných na místech, kde je zlomil. A ty, které zlomit nejde, ty zabije. Zabije ty velmi dobré a ty velmi jemné a ty velmi statečné, jednoho jako druhého. Jestli nepatříte mezi žádné z nich, můžete se spolehnout, že vás zabije taky.*“ A jestliže přitom nikdy ani na okamžik nepřestane cítit nesmiřitelnou nenávist ke všem pomocníkům smrti, k něm hlasatelům prehistorických frází a tvrdých postojů, k oněm děsivě pilátským

argumentátorům z vládních krytů, kteří si nad svými národy myjí ruce s patetickým ujištěním, že celou odpovědnost přejímají na sebe ti druzí; tu nenávist, jakou cítil Frederick Henry k polním četníkům, odsuzujícím dezertéry k smrti a vyznačujícím se „*onou krásnou nezaujatostí a oddaností přísné spravedlnosti, jakou se honosí lidé, kteří zacházejí se smrtí a sami nejsou v nebezpečí smrti*“.

Není to tedy paradox, řekneme-li, že Hemingway učí čtenáře žít právě proto, že jeho základním (zdaleka ovšem ne jediným) tématem je smrt. Čtyři z pěti jeho románů končí smrtí. Smrt, anebo to, co ji nějak symbolizuje, neúspěch, hluboké zmarnění lidského úsilí, je osou i mnoha jeho povídek. Ale i když smrt nakonec jeho hrdiny zabíjí, nikdy je neporáží. Každý z nich po sobě zanechává něco, co smrt zničit nemůže – ať už se to projevuje individuálním, ale heroicky nepokořeným vzdorem posledních slov Catherine Barkleyové: „*Nemám ani trošku strach. Jenom je to špinavá hra,*“ nebo poučným poznáním Harryho Morgana: „*Jeden člověk nemá sám žádnou šanci,*“ či konečně nadosobním voluntárním činem Roberta Jordana, který ví, že umírá proto, „*aby jiní mohli žít*“. Ať je to meditativní statečnost starého rybáře, který až do konce bojoval s nepřemožitelnými žraloky, nebo *krátké štěstí Francise Macombera*, jehož smrt ničí právě ve chvíli, kdy jí vzal možnost ho porazit – ve chvíli, kdy našel ztracenou statečnost.

Neboť v tomto světě není lidské žít beze strachu ze smrti, bez vědomí jejího strašného a nenáviděného stínu, který se klene nad námi, ale je lidské proti strachu postavit statečnost a „*vydržet, dokončit práci, vidět, slyšet, učit se a rozumět,*“ přestože na konci našeho snažení stojí ona. Lidské je usilovat o nesmrtelnost s plným vědomím toho, že není člověku dána, protože „*všechny příběhy, kdybychom v nich pokračovali dost dlouho, končí smrtí a ten, kdo by to před vámi zamlčoval, není dobrý vypravěč*“.

1962

MILLEROVA HARLEMSKÁ BALADA A JAK JSEM JI PŘEKLÁDAL

Jednou jsem se pokoušel číst knihu, jejíhož autora jsem už zapomněl. Jmenovala se *The Harlem Family* nebo tak nějak, nevím už přesně. Byla to tlustá a učená sociologická práce, v níž autor za pomoci čtených, nepochybně poctivě získaných statistik, za pomoci matematiky a velikého množství citací z jiných učených děl ukazoval, jak se harlemské rodiny pod tlakem sociálních poměrů rozpadají, jak vzrůstá zločinnost mládeže, uváděl čísla o bytových poměrech a příležitosti ke vzdělání, o ztrátách z lokálních „válek“, které mezi sebou vedou bandy černých chuligánů, o požívání drog atd. O tom všem psal s objektivitou hvězdáře, popisujícího sluneční protuberance, takže na celých těch čtyřech nebo pěti stech stránkách mu neuklouzlo jediné slovíčko, které by prozrazovalo, co si o věci myslí ne jako profesor, ale jako obyčejný člověk. Psal to prostě – jak říká kdesi Hemingway – „s onou krásnou nezáujatostí [...] jakou se honosí lidi, kteří zacházejí se smrtí a sami nejsou v nebezpečí smrti“.

Nebude mi to snad vyčítáno jako cynismus, když se přiznám, že mě všechny ty složité statistiky nakonec znudily a že jsem po necelé stovce stránek knihu odložil, aniž ve mně vzbudila obzvláštní zájem o osudy černošských rodin v Harlemu.

A pak jsem po letech četl v jednom útlém románě tyto dva odstavce:

„Tom Davis. Nikdo neví kde je a von ani neví že *Kraťas* je po smrti. *Kraťas* je po smrti. Půjde z basy za 10 let nebo tak nějak

dyž se bude dobře chovat a jestli pak bude hledat členy své rodiny? To nevím. Dybych byl na jeho místě možná že bych je hledal a možná že ne. Podle toho. Většina chlapů je hledá. Dyž je pustěj vrátěj se a hledaj členy své rodiny a přátele. Pár dní je člověk vidí potloukat se po sousedstvu a pak se vypařej někam jinak.

Celá tahle rodina je v tahu. Máma a Krátas sou po smrti. Fotr pryč. Brácha v base. Celá rodina v talóně než bys řek švec. Tak už to chodí.“

Vzpomněl jsem si na tu tlustou knihu. Měl jsem dojem, že v těchto dvou odstavcích je víc než na jejích čtyřech nebo pěti stech stránkách. Ty mě zanechaly chladným, kdežto těchhle několik vět mnou otrásl.

Ty věty, jak jste jistě poznali, jsou z románu Warrena Millera *Prezident Krokadýlů*.



Když mě pak potkalo to štěstí, že jsem román mohl překládat, spojovaly se mi mnohé další výroky osobité ražby, pronášené Dukem s nesentimentální samozřejmostí, která v člověku uvolní víc citu než sebeútočnější rétorické kvílení, s dlouhými kapitolami onoho sociologického díla o Harlemu. Rozdíl byl opět v tom, že nad těmi dlouhými kapitolami jsem musel potlačovat zívání, kdežto nad větami Duka Custise se mi – nestydím se to říct – draly do očí slzy.

A kdo by nepocítil jejich palčivost nad touhle knížkou? Nad slovy bábrlinky Custisové, která jako by ve vnitřně rozlehlé a formálně přitom tak sevřené zkratce, téměř tónem starožidovských žalmistů, změkčených melodií mateřského zoufalství, obsáhla celou tragédii černých proletářských dětí v Americe: „*Ach to dítátko milounký radost se na něj podívat a co se s ním stalo? Kde je s ním konec?*“

Kde je s ním konec? Kde je konec s Dukem Custisem? Stal se „prezidentem Krokadýlů“. Zabíjí Vlky. Zabíjí, a přece o nich říká pan Hurst: „*Sou to jen chudý kuci jako ty. Vlci, Jakýpak Vlci.*“

Pan Hurst. Ten obrovitý muž, kterého hlas „*duní v prsou*

jako dyž střílí z kanónu“. Což to není zosobnění černého lidu? V literatuře zřídka najdeme tak málo slovy zachyceno tolik, charakter muže a zároveň charakter lidu. Mluví-li se o podtextu, tedy zde je podtext, hluboký jako moře. „*Sou to jenom chudý kuci jako ty. Vlci. Jakýpak Vlci.*“

A potom Harrison Thurston, student Fiskovy univerzity: „*Nechávaj nás žít jako zvýřata. Je to potom něco divnýho že někerý z nás se chovaj jako zvýřata a z někerejch z nás se zvýřata stanou?*“

Kolik jen papíru spotřebovali sociologové na to, aby „zjistili“, proč je zločinnost mezi černošským obyvatelstvem vyšší než mezi bělošskými občany USA. A je to tak jednoduché: „*Nechávaj nás žít jako zvýřata...*“

A přece jsou to tak skvělí chlapci, ti Krokadýlové, plní nejušlechtilejších vlastností: odvahy, statečnosti, kamarádství, věrnosti, soudržnosti, vědomí sociální křivdy, smyslu pro vzpouru.

Jenomže to všechno je v nich filmem, comics a jinými „kulturními“ vlivy pervertováno, svedeno v nenávist proti „*chudějům kukum jako sou voní*“, proti partě Vlků, proti rodičům, proti druhům jejich vlastního osudu – přesně podle toho prastarého krutého hesla římských a po nich všech ostatních imperátorů: „*Rozděl a panuj!*“

„*Nechávaj nás žít jako zvýřata,*“ uvažuje Harrison, jemuž se dostalo štěstí vysokoškolského vzdělání. Duke, jenž se v bídné škole pro barevné nenaučil ani pořádně spát, nechápe Harrisonovu metaforu, lépe řečeno chápe ji po svém a netuší, že ji svou úvahou vlastně jen krvavě potvrzuje: „*Dyž má člověk pistoli tak už není žádný zvýře. Potom je lovec a může se každému postavit a vod nikoho si nepotrebuje dát nic líbit.*“

Odtud je ovšem už jen krůček k šokujícímu snění Roda, „Černého Smrťáka“, nejstrašlivější nevinné oběti toho strašlivého života: „*Víš co bych chtěl Duke? Víš co? Chci si vopatrít flintu s tele skopyckym hledím a bedýnku munice a lehnu si na střechu. Víš prostě tam budu ležet s ní a budu zabíjet lidi dóle na ulici. Prásk. Svalej se mrtvý k zemi a ani vo tom nebudou vědět. A mě jakživo nikdo nechytne. Vole já chci bejt Černej Smrťák a... prásk vrtat do lidí díry.*“

Jaký šílený galimatyáš comics a neuvědomělé nenávisti k tomu čemusi, co proměňuje život v peklo. K tomu čemusi, v jehož sférách platí Dukovo mudrování: „*Stříkačka je základ. Páni to je al faomega. Jak má člověk stříkačku to je pak pro něj už všechno snadný.*“ K tomu čemusi, jehož základ si Duke už nejasně, anebo spíš dosti jasně uvědomuje, když říká: „*Hurst bydlí ve sklepě a neví jak to na světě chodí. Von neví že svět říděj šejdíři a kšeftsmeni s herasem a gauneři vodshora až dólu. V Bílým domě stejně jako v každym hokynářství na rohu všichni si přihřívaj polívčičku. Neni to žádnej med bejt slušnej v takovym světě. Dyž si chcete nabrat třeba jen lžičku z tý polívky musíte se pořádně porvat než se k ní dostanete. Kdeko se pachtí a ječí jen aby se dostal k lizu. Ale jak se jednou k lizu člověk dostane páni má to dobrý. A co má pan Hurst? Akorát seknici aby mu nebylo zima. To je všechno.*“ V takovém světě věru „*nemá přece vejšku se... dřít dyž člověka můžou vobrat vo všechno kdy si spomenou*“.

Přirozená reakce zdravého člověka na takovou situaci je vzpoura. Člověka, který stejně jako nenávisti je schopen soucítu: „*Je mi z toho smutno dyž vidím takovýho starýho chlapa kerej to v životě nikam nedotáh.*“ I Duke se chce vzbouřit. Jenomže tu není nikdo, kdo by mu ukázal jak, kdo by mu dovedl vysvětlit, že je možné a že je v silách jeho a jemu podobných provést úspěšnou vzpouru proti těm „*šejdřum a kšeftsmanum*“, kteří jsou „*v Bílým domě stejně jako v každym hokynářství*“ a tak jediná vzpoura, kterou Duke zná, je tragická vzpoura jedince proti jeho soukromému údělu, a jejím cílem není nic tak pro Duka vzdáleného a nepochopitelného jako přestavba společenské organizace, nýbrž prostě „*dostat se sám k lizu*“ – anebo zemřít: „*To rači ať sem mrtvej jako Krafas než celej život tahat plechovky vod smetí nebo dejchat páru v prádleně v Bronxu jako máma. Umíráme furt. Ale dyž se člověk dostane k lizu dožije se vysokýho věku jako ty žencký na Parkový třídě co maj vlasy celý bílý a choděj vo holi ale furt sou živý. Ledaže vás někdo voddělá jak se sám chce dostat k lizu. Jo pánové to už je ryzky podnikání. A dyž to nechcete rysknout no tak potom bydlíte ve sklepě. Nosíte plechovky vod smetí a rvete se spotkana-ma až chcípnete.*“

Ubohý nevědomý Duke, Krokadýl, ne krokodýl z africké džungle, ale obyvatel džungle mnohem horší. Je možno potom nezaslzet, když toto nejubožejší z ubohých „dítek božích“ sní ve špíně a smradu harlemské podzemky aktuální dětský sen o cestě ke hvězdám? „*Slunce je nahore nalevo a já mám speciální brejle aby mě nevoslepilo žářem dybych se dostal moc blízko. Kuk přinese kafe a já přepojím řízení na auto matycký řízení vopru se do křesla a vypiju si to kafe. Sedím a dívám se na vobrazovku abych viděl co se děje v kosmyckym prostoru. – Měsíc a hvězdy. Měsíc a hvězdy to je všechno nic víc v kosmyckym prostoru není. Zapnu mykro fón, abych viděl jesli je něco slyšet. Vítr. Vítr a skučení mejch raketovejch motorů. To je jediný co je slyšet. V kosmyckym prostoru je tak čisto a prázdnó že to člověka v momentě zabije dyž se toho nadejchne. Aspoň říkaj. Čet sem to v jednom fantas tyckym komix. Dyž člověk vyleze z rakety musí mít na hlavě takovou kouli aby se nenadejchal toho jedovatýho zduchu. – Mrknu na kompas a vidím že sme už ve voběžný dráze měsíce. Řeknu svýmu mužstvu. ‚Pozor mládenci přistáváme.‘ Potom zatáhnu za takovou tu páku votočím raketu a posadím jí mněkce na vocas. Dyž se přistává s raketou musej se votočit motóry.‘*“

Je opravdu možno nezaslzet nad tou překrásnou černou Maří Magdalénou, nad hubeňourkem Lu Ann, která se odkudsi vynoří, aby vzápětí kamsi nenávratně zmizela, a zůstane po ní jen ten neuvěřitelný úžas harlemského dítěte, nemajícího tušení, že „*máme oceán rovnou tady na Coney Islandu*“?

Lu Ann, Lu Ann, která „*ležela na posteli s rukama pod kebulkou jako náký dítě. Vodkud' asi je? A co se s ní stane co z ní bude?*“ To nejsou jenom otázky, které dává sám sobě pologramotný černošský chlapec. Ne, to nejsou jenom otázky, které dává sám sobě pologramotný černošský chlapec v jakémsi románu.

Nad peklem tohoto harlemského světa, kde trůní jen podvodnický pánbůh „Daddyho“ Beatituda, zní jako krvavá duha, jako Jeremiášův pláč, jako pláč mnoha černých Jeremiášů vzdech bábrlinky Custisové. „*Ach Jéžíši Svatej Jezulátko naše pověz to jasně těm bílej. Ukaž jim že seš s náma a že si nás jednou provždycky.*“

Ale Jezulátko mlčí. Někde na rohu 118. ulice zabili Kraťase. A Anděl, prezident Vlků, dodýchal s nožem v zádech v křoví na břehu Východní řeky.



Ale nechtěl bych psát esej. Chtěl jsem jen čtenářům naznačit, že mají v ruce román spisovatele zcela výjimečného. Mám pocit, že je to docela blízký člověk, že z knihy o něm víme všechno. Přesto několik biografických a bibliografických údajů.

Warren Miller se narodil roku 1921 v malém městě v hornické Pennsylvanii a absolvoval universitu v Iowě. Naše čtenáře bude zajímat, že jeho babička z matčiny strany byla Češka a jeho strýc se po první světové válce dokonce vrátil do staré vlasti, kterou opět opustil až v roce 1939, po Hitlerově záboru. Miller žil sedm let v Harlemu, takže poznal tamější život z vlastní zkušenosti.

Jeho dosavadní literární dílo je dokumentem profilu čestného a neohroženého Američana. Kromě *Prezydenta Krokadýlů* (*The Cool World*)* napsal román o mccarthyovské řádění *The Sleep of Reason (Rozum spí)*, román o manželských problémech *The Way We Live Now (Jak nyní žijeme)* a tři knihy pro děti.* V únoru 1961 dokončil knihu o Kubě *Ninety Miles From Home (Devadesát mil od domova)*, která dosud nevyšla, ale

* Titul originálu nelze výstižně a stručně přeložit. „Cool“ znamená ve slangu amerických chuligánů onen postoj, vyjádřený přibližně českým „Jen klid“ nebo „Klíďopíďo“, prostě – chování zabijáka s ledovou tvář, který pokládá za nejvyšší ctnost nenechat se ničím vzrušit, rozčlíit, nedát najevo hnutí mysli. Výraz „cool“ se v textu románu opakuje v různých souvislostech a je podle těchto souvislostí překládán. Český název románu – *Prezident Krokadýlů* – byl stanoven po dohodě s autorem.

** Roku 1963 vyšel nový Millerův román *Čas hojnosti (Flush Times)*, pronikavá kritika batistovské Kuby.

* Millerova kniha o Kubě vyšla v létě 1961. Neměl jsem dosud příležitost ji číst, ale na její charakter lze soudit z vyšlých recenzí. *Mainstream* ji věnuje čtyři a půl sloupce bezvýhradné chvály, zatímco recenze buržoazních listů se netají tím, že autora pokládají přinejmenším za *fellow-travellera*, tj. tajného komunistu. „*Fidel Castro mu jistě udělí Řád 26. července*“, píše například Hart Phillips v *Saturday Review*.

A k tomu myslím rovněž není třeba komentáře.

o níž mi napsal v dopise: „Vyjde v květnu, pokud na Kubě nedojde k takovému vývoji, že by můj nakladatel usoudil, že bude dobře vydat knihu dříve. Naše noviny se prakticky uzavřely jakýmkoliv objektivním zprávám o událostech na Kubě. Naštěstí však naši nakladatelé dosud vydávají knihy o sporných problémech. Minulý měsíc vyšla výtečná kniha o Kubě od profesora C. Wrighta Millse. V mnoha novinách byla recenzována nepřátelsky, ale někteří recenzenti psali s pochopením. Několik kubánských emigrantů, kteří žijí u nás, vyhrožovali Millsovi vraždou. Očekávám, že rovněž dostanu nepěkné dopisy. Doufám, že moje kniha alespoň naznačí vzrušení na Kubě; je to země plná energie, jdoucí vpřed fantastickou rychlostí. Naše vláda prohlašuje, že sympatizuje s cíli revoluce, má prý námitky pouze proti metodám. Nechápe, že pouze těmito metodami lze dosáhnout takových cílů.“

K tomu myslím není třeba komentáře.



Jako překladatel stál jsem před svízelným problémem. Millerův originál je psán nadmíru obhroublým slangem dětí harlemské ulice, jazykem bez sentimentality, ale zato ve své prostotě přímo nabitým zvláštní poezií.

Problém byl tím těžší, že otázka použití slangu a nářečí v literatuře je u nás stále živá a stále nedořešená. Nemáme tradici knih psaných důsledně – nejen v dialogu (a i hovorové dialogy jsou vzácné) – jazykem, jakým lidé skutečně mluví. Snad je to následek jazykového brusičství, výsledku z nepochybně ušlechtilých a upřímných snah obrozenců, kteří v literatuře nahradili jazyk, jemuž lid nerozuměl – němčinu –, jazykem, který se v knihách, a hlavně v knihách horších spisovatelů, změnil v jazyk, jímž (kromě profesorů češtiny ve výslužbě) nikdo nemluví. Snad proto se u nás houževnatěji než jinde udržují dodnes názory o „nevhodnosti“ hovorového jazyka, jeho slovníku, jeho stupňů a druhů pro literaturu; teoretické názory, které se ovšem vyskytovaly ve všech dobách a všude na světě a s nimiž praxe velkých literárních tvůrců ve všech dobách a

všude na světě houževnatě bojovala, nad nimiž v praxi – od Chaucera po Haška – mnohokrát zvítězila. Připomeňme si jen v této souvislosti pozoruhodný výrok Whitmanův: *„Pamatujme, že jazyk není odtaziťá konstrukce učenců nebo těch, kteří sestavují slovníky, nýbrž něco, co vzniká z práce, potřeb, pout, radostí, lásek, zálib dlouhých lidských pokolení a má svoje základy položeny široko a nízko, blízko půdy. V poslední instanci tu rozhodují masy, lidé nejbližší konkrétnosti, mající nejvíce co dělat se skutečnou zemí... Je jisté, že mnohá z nejstarších a nejdůkladnějších slov, jichž užíváme, zplodila původně odvaha slangu a jeho opovázlivost... Jazyk je možná podoben nějakému obrovskému živoucímu tělu či přetrvávající soustavě těl. A slang nejen první toto tělo krmí, nýbrž později probouzí představivost, obraznost a humor a vdechuje mu do nozder dech života.“*

Mám dojem, že právě z rozpaků nad teoretickými spory o vhodnosti nebo nevhodnosti argotu a slangu jako uměleckého prostředku krásné prózy rodí se známé překladatelské recepty na „náznakové“ vystižení důsledně hovorové řeči originálu. Když jsem se však rozhodoval, jak Millera překládat – a snadné rozhodnutí to nebylo –, zavrhl jsem metodu „náznaků“. Snad je vhodné ji použít tam, kde i autor originálu je nedůsledný – ale Dukův agramatický argot, kombinovaný ještě částečným analfabetismem vypravěče, jenž si neví rady s anglickým pravopisem, „náznaky“ vylučoval.

A proto jsem se rozhodl, že se pokusím přeložit Millera jazykem, jakým přibližně mluví žižkovský chuligán.*

Neměl jsem v naší literatuře mnoho vzorů. Máme Poláčkových Bylo nás pět, kde ze střetání jazykové nezpůsobivosti vy-

* Přitom bylo ovšem nutno vytvořit několik umělých slov, například „rourák“ pro americké „zip-gun“, které znamená primitivní revolver domácí vyrobený z olověné roury, nebo „marijánka“ pro americké „reefer“, znamenající marihuanovanou cigaretu, „herák“ pro americké „junkie“ – požívač heroinu apod. Problém byl také převod vlastních jmen – jsou to většinou přezdívky, a proto jsem je překládal. Výjimku jsem učinil u Duka – ponechal jsem zde pádnou jednoslabičnou přezdívku originálu, hlavně proto, že zásluhou popularity Duke Ellingtona je českým čtenářům důvěrně známá. Podobné výjimky jsem učinil u Roda a Røye Barona.

pravěče se skutečnostmi, které sděluje, vzniká příkladný podtext (ovšem povytce humorný). Máme světoznámé historky v autentickém podání dobrého vojáka Švejka. Ale nemáme román o chuligánech z počátku šedesátých let.

Američané, v jejichž literatuře – jako vůbec v anglicky psaných literaturách – je tradice víceméně důsledného uplatňování hovorového jazyka, slangu a nářečí mnohem bohatší než u nás, jsou na tom líp. Ale pro překlad jsem potřeboval české vzory. Existuje ovšem překlad Salingerova románu *Kdo chytá v žitě manželů Pellarových*. Holden Caulfield je však společensky životními problémy, názory a pocity na hony vzdálen Dukovi Custisovi, a mluví i podstatně jiným jazykem. A tak mi přímým studijním materiálem byly vlastně jen dva texty: Alana Sillitoea *Osamělost přespolního běžce* v překladu Josefa Škvoreckého a – z jiné jazykové provenience – dialogy románu Piera Paola Pasoliniho *Zběsilý život*, jak je přeložil Radvan Krátký.

V Millerovi bylo především nutno použít víceméně fonetické transkripce.

Zde ovšem vznikala potíž míry, která mnohé překladatele vede k tomu, že se transkripce vůbec vzdávají. Vzdát se transkripce v případě Duka Custise by znamenalo vážně narušit esteticko-ideový účín díla, který závisí hlavně na střetání vážných a dojemných faktů s jejich vulgárním, „znevažujícím“ slovním vyjádřením. Navíc ještě bych se byl ochudil o množství obrátů a poloh hovorové češtiny, které nelze „transkribovat“ do spisovného jazyka, aniž by došlo k naprostému zesměšnění – „vejtaha“ je vždycky „vejtaha“ a nemůže být „výtaha“; mladíka lze oslovit „Kouknou, mladej“, kdežto „Kouknou, mladý“ je v češtině absurdum, stejné absurdum jako ono památné zaklení vojína Knotka: „Kýho výra, desátníku, zdá se, že jsme obklíčeni,“ jehož zmíněný voják použil v kalendáři *Československý rolník* a o němž napsal Karel Poláček: „*Zvolal-li voják Knotek ‚Kýho výra!‘, pak dlužno mu upříti existenci. Jisto totiž je, že nemůže existovati voják, ať již Knotek či jiný, jenž odlehčil si při seznání choulostivé strategické situace tímto zaklením.*“

V originále je také množství prohrěšků proti americkému pravopisu. Neodolal jsem a musel jsem se dopustit poetických jazykových nehorázností typu „al faomega“, „srce“, „leř“, „zvýře“, „žencká“ apod., z nichž mnohé, alespoň se mi zdá, mají hluboké a smysluplné názvuky: „Dyž má člověk pistoli tak už není žádný zvýře“, mi připadá s tím ypsilonem o hodně výmluvnější.

Byl jsem si plně vědom, že mnohého čtenáře jazyk, který jsem zvolil – v naší literatuře tak nezvyklý – zarazí. Nejsme připraveni běžně vnímat náslovné „v“, více či méně fonetický přepis běžných slov nás bije do očí. Váhal jsem nad mnoha takovými jednotlivými slovy. Psát „jsem“ nebo „sem“? „Vlastně“ nebo „vlasně“? Akademik Procházka však – jehož pionýrská práce v problematice překládání dialektu mi byla velkým povzbuzením a jehož nezapomenutelný překlad *Hrozňů hněvu* ve mně ještě za středoškolských studií probudil zájem o americkou literaturu – uvádí v doslovu k poslednímu vydání *Hrozňů hněvu* dopis jedné čtenářky: „Zpočátku jsem se také zarazila, když jsem četla první řádky s nářečím, ale pak mi stále více a více přispívalo k plnému a správnému pochopení duše těch, kteří jím mluvili.“

Ano, ta neznámá čtenářka pochopila. A nejenom neznámá čtenářka; jak vyplývá z dopisu, který Procházka cituje, pochopil i takový mistr umně stylizovaného jazyka, jako byl Vladislav Vančura. A já jsem také pochopil, že není možné, aby Duke Custis mluvil jinak. Není možné odtrhávat jeho jazykový projev od jeho světového názoru, od jeho života. Jazyk „prezidenta Krokadýlů“ je naprosto funkční. Prvních několik stránek bude snad rušit, ale potom nezbytně zmocní umělecký účín díla, umocní a zdůrazní jeho ideový smysl. Duke, který by své kumpány oslovoval „kamaráde“ místo „vole“, který by Vlčkům říkal „lotři“ místo „sráči“ a který by si ulevoval slovem „saprilot“ místo „doprdele“, by nebyl Duke, nebyl by přesvědčivý, nebyl by živý. Byl by to Duke, který by nikoho nepobouřil, protože by byl němý; jak říká John Steinbeck: „Pracující člověk, oloupený o takzvané ‚sprostoty‘ ve vyjadřování – to je němý člověk!“ A Duke, přestože je to harlemský chuligán, je

čtrnáctileté dítě, dítě bídy. A svou historií, svým podáním této historie, má především pobuřovat, provokovat amerického čtenáře k zamyšlení.

A divná věc. Viděl jsem, jak mi pod rukama, téměř bez vlastního přičinění, roste český text, v němž se právě v té primitivní, neliterátské dikci, v neučesaných slovech a v monotónii vyprávění dere na světlo silný poetický náboj originálu. Teprve při překládání jsem si plně uvědomil, že ty jednoduché a vulgární dialogy Duka s Lu Ann, s Rodem, s Kovbojem, s Krtkem, s Flandákem, s panem Hurstem, vůbec nejsou naturalistickým záznamem hovorů, otrocky odposlouchaných někde v harlemské špeluňce, ale *básnickou stylizací dialogu*, ta že je nositelem emocionálního působení knihy, popudem, uvolňujícím čtenářskou asociaci, jíž proudí z textu podtext, vlastní smysl, vlastní *raison d'être* díla. A tento podtext, jak už jsem zdůraznil, není nic záhadného. Věty, které je uvolňují, jsou věty až aforistického charakteru, jsou to *do vulgarismu a primitivnosti stylizované intelektuální poznatky vzdělaného a vnímavého pozorovatele života, sociologa, psychologa a umělce, jimž se surově nesentimentálním vyjádřením dostává emocionální síly, jaké postrádají, jsou-li součástí statisticko-vědeckého aparátu suchých učených pojednání*.

A tomu se přece říká umění.

1963

NESROZUMITELNÝ FAULKNER

*Pravím
básníkům,
pocitujícím vinu:
Přestaňte smolit
verše pro chudinu!
Vždyť vedoucí třída
pro velké umění
menší než vy
nemá
porozumění*
(Majakovskij)

Když William Faulkner zemřel a na stránkách anglosaského tisku se rozezněl hlahol posmrtné chvály, otiskl anglický *Books and Bookmen* i dopis jednoho čtenáře, který v záplavě od působil jako hlas zatvrzelé střízlivosti. Čtenář popíral, že by Faulkner byl velký autor; je prý temný, nesrozumitelný, čist ho je námaha, která se nevyplatí, a třebaže psal o rasovém problému, jeho romány prý nechávají člověka chladným. „Ničím nepřispěl k zlepšení údělu černocha, dokonce ani trochu nezčeřil hladinu myslí průměrného Američana ve věci rasové otázky.“

Blesklo mi hlavou několik vzpomínek, které s tím zdánlivě nesouvisejí: jednou jsem seděl s přítelem na koncertě, kde se hrálo Bachovo *Umění fugy*. Když koncert skončil, vrátil jsem

se z toho světa fantasticky zákonitě svobody, jíž je Bachova hudba, do rachotu opouštěných křesel a shledal jsem, že přítel usnul. Ne únavou. Promiň, řekl mi potom, nemám hudební sluch. Šel jsem s tebou, poněvadž jsem neměl kam jít. Nerozumím tomu.

Druhá vzpomínka: na padesátá léta, kdy jsem si nad tehdejšími literárními úvahami jako otčenáš opakoval Majakovského verše: „*Ať každý z vás do mas vzhůru zdvíhá / kulturu vysokou náramně. / Je potřebná a srozumitelná každá kniha / rolníkům, dělníkům, i vám a mně.*“

A ještě jedna: na Kotrče-Kotalíka na pustém ostrově protektorátního gymnasia: na úryvky myšlenek tehdy tak těžce dostupných zakázaných básníků, které trčely z profesorského textu jako rubíny z šedivé drti; vynořily se mi v parafrázi vzpomínek. „*Můžete chtít na slavíku, aby zpíval. Nemůžete na něm chtít, aby řešil svět.*“ A tak mi dopis anglického čtenáře mezi Faulknerovými nekrology znovu připomněl ten věčný spor o srozumitelnost a nesrozumitelnost, lidovost a nelidovost, o angažovanost a neangažovanost, o aktivní a pasivní umění.

Kdo se chce vážně zabývat Faulknerem, nemůže tento spor obejít, a proto snad stojí za to se nad ním zastavit. Tím spíš, že se myslím zrodil z nevyjasněných pojmů a z poněkud romantické představy, že spisovatel je člověk zvláštního a *jednotného* typu, lišícího se výrazně od ostatních lidí – nespisovatelů: že je to *především* spisovatel, a teprve *potom* člověk.

Není představy, která by spisovatelům způsobila víc nesnází, neboť právě pro ni byli zahrnováni jednou nepřiměřenou pozorností, jindy nepřiměřenou nedůvěrou. Kdyby tomu tak bylo, kdyby spisovatelská esence opravdu předcházela lidskou existenci, pak by literatura byla všem, kromě spisovatelů, opravdu nesrozumitelná. Ve skutečnosti však daleko podstatnější jsou *lidské* rozdíly mezi spisovatelem a spisovatelem, než je ten rozdíl *jediné schopnosti* – vládnout perem – mezi spisovatelem a nespisovatelem. Všechno ostatní mají spisovatelé společné se všemi ostatními lidmi a jsou právě tak nekonečně různí jako oni. Klást na ně nějaké universální požadavky – kromě toho nejuniversálnějšího, který společnost klade na všechny

lidi: pracovat podle svých nejlepších schopností – je možná dobře míněný, ale přesto nesmyslný sebeklam. Snad opravdu žijí slavicí, kteří jsou schopni podstatně přispět k řešení světa, ale jiní umějí pouze zpívat; to je jejich řešení světa. Budete-li je místo zpěvu nutit do filosofie, zможou se třeba na pár banálních pravd, a pravděpodobně začnou zpívat falešně. Právě tak psychiatr donucený k složité srdeční operaci pacienta pravděpodobně zabije, i když řez provede přesně dle návodu. Neboť i *slovo je zbraň*, zajisté, ale slovo není *jenom* a *výhradně zbraň*, anebo možná zbraní není jen těžká artilérie, ale za jistých okolností i jemné síly ducha starých mužů a bezbranná krása mladých žen.

A proto také skutečně nevím, je-li tak docela pravda, že romány Williama Faulknera nikým nepohnou k činu. Možná že člověka uvažujícího o rasovém bezpráví na nich právě zaujme to, že Faulkner píše o svých černoších *naprosto stejně jako o svých běloších*; že pro něho nejen v životě, ale ani v literatuře, v kladném ani v záporném smyslu, opravdu naprosto nerozhoduje barva kůže; že takový Lucas Beauchamp z románu *Neodpočívej v pokoji* má naprosto stejnou lidskou důstojnost jako kterýkoliv z nejušlechtilejších bílých Sartorisů. Faulknerovi černoši nejsou ovšem atraktivní nevinné oběti atraktivních neoaboliconistických románů z per možná upřímných, ale malých umělců současné americké prózy. A pokud už jde o ty bojové činy pro zlepšení černošského údělu: právě Faulkner je jedním z velmi mála významných amerických spisovatelů, kteří proti rasismu neohroženě bojovali občansky: veřejnými prohlášeními v konkrétních případech lynče i články na stránkách jižanského tisku. Podle mississippského poslance Dave Womacka Faulkner „*před celým světem už víc než pětadvacet let zesměšňuje stát Mississippi*“; tady nesrozumitelnému romanopisci velmi dobře porozuměl dokonce poslanec; stejně dobře jako Ku-klux-klan, který autora několikrát ohrožoval na životě. To všechno jsou snad maličkosti pro dílo nerozhodující, ale přesto by je měl znát i čtenář, i kritik.

A pokud jde o srozumitelnost, o pochopitelnost? Onen můj přítel usnul – pro mne nepochopitelně – na bachovském kon-

certu, protože *nemá hudební sluch*. Co myslíte, neexistuje snad také něco jako „literární“ sluch? Je snad ten fakt, že v našem národě nejsou dnes, kromě malých dětí, analfabeti, zárukou, že literatuře u nás nerozumějí jen malé děti? Anebo naopak je zárukou, že Bachovi porozumí každý, kdo se naučí noty, čehož je veškeré naše normální dospělé obyvatelstvo jistě schopno?

Ne, celý spor o nesrozumitelnost je veden dle zásady já o voze, ty o koze: jen proto, že literatura se „skládá“ ze slov, která jsou nositeli určitých pojmů, předpokládá se mechanicky, že každý, kdo rozumí jednotlivým slovům, musí beze zbytku porozumět i jejich součtu, a neporozumí-li naprosto a beze zbytku, pak je cosi v nepořádku ne s ním, ale s autorem. Jenomže literatura se přece dokonce ani neskládá jen z racionálních významů slov, ale přinejmenším z poloviny také z jejich významů emocionálních a asociačních, ze zvláštních spojení slov, jimiž vznikají nové kvality citu, fantazie, krásy, rozkoše a mnohovýznamného smyslu. Kromě hluchých slyší Bacha každý, ale jenom člověk s hudebním sluchem a cítěním slyší Bacha doopravdy. Kromě slepých každý může číst literaturu, ale jenom ten, kdo má literární sluch a cit, ji doopravdy umí číst. A nemám snad na mysli jenom nějaké zcela iracionální, surrealistické texty, ale i formálně prostý realismus třeba Hemingwaye, zdánlivě tak naprosto jasný každému. Anebo zrovna tak Karla Poláčka: myslíte si, že člověk bez citu pro mateřštinu opravdu porozumí i těm prostinkým *Mužům v offsidu*? A myslíte si opravdu, že čtrnáctiletý žák jedenáctiletky skutečně pochopí, co všechno znamená *Babička*?

Myslím, že ne. A mimoto: Faulkner není nesrozumitelný, je jenom těžký. V podstatě je to poetizující, absolutizující realista, naprosto ne irrealista nějaké paranoické školy. Je jedním těžkým, jako je Bach těžký, jako je těžký Schönberg a jak je velmi často velmi těžký i ten nepochybně nesmírně „lidový“ Šostakovič. Člověk ale nutně musí mít literární sluch: Mě třeba věta, jíž začíná magické vyprávění o ptáčeti v *Báji* („*Stalo se to v Americe, v zastrčeném kraji, jež má, tuším, indiánské jméno...*“), rozechvívá stejně jako ostré a líbezné střetávání kontrastujících melodií. Pouhá věta, a nevím proč. Anebo ty

fantasticky prosté skizy reverenda Tobe Sutterfielda, mouřeninského dědy v *Báji*: „...velebně klidná a ušlechtilá tvář idealizovaného římského senátora[...] v úzkém rámu z bílé vlny...“ Anebo: „Krvavým zářijovým šerem – žeň dvaasedesáti dnů bez deště – proběhla jako oheň v suché trávě ta pověst, ten příběh nebo co to bylo...“ Nevím proč. Vím jen, že když Faulkner popíše obyčejnou večeři obyčejného starého dědy – a on ji zaručeně popíše do všech detailů: každé zvednutí ruky, tření kníru a odzátkování láhve –, je to báseň: u jiného autora by to asi byla popisně realistická výplň, u Faulknera je to – pro mne – napínavé jako nejlepší detektivka, rezonující jako poetistická zvukomalba, smysluplné jako Zrzavého barevné obrazy.

V tomhle ovšem Faulkner těm, kdo nemají dar literárního sluchu, může být nesrozumitelný. Zajisté nejsou proto méněcenní, jako není méněcenný člověk, jenž nerozezná asonanci od disonance. Ale neschopnost sluchu nedává právo odmítat hudbu právě tak, jako neschopnost slyšet harmonii slov nedává právo odmítat literaturu.

Ale jako celky, jako monumentální obrazy člověka, jeho vášní i ctností, jeho bláhovosti i hrdinství, jeho moudrosti i lidskosti, jíž je schopen, jsou Faulknerovy romány srozumitelné naprosto, i těm nejodemocionalizovanějším racionalistům. Nerozumět jim znamená nerozumět pojmům jako *láska* a *čest* a *soucit* a *hrdost* a *lidská solidarita* a *obětavost* – základním faulknerovským pojmům, základním lidským pojmům. Na nich, jako na šesti tónech, vytvořil své sextatonické symfonie, on, který dokud žil, byl „*tvorem štvaným démony, nevěděl, proč si ho zvolili, a obyčejně měl příliš mnoho práce, aby se o to staral*“; on, který „*měl svůj sen*“, a ten ho „*trýznil do té míry, že se ho musel zbavit, a dokud toho nedosáhl, neměl pokoje*“; on, který věděl, že „*hlas básníka nemusí být jen záznamem o člověku, může být jednou z opor, které mu pomohou vydržet a zvítězit*“; on, „*který se člověka nebál, ale dělal něco lepšího: ctil ho a obdivoval ho a byl pyšný, byl desetkrát pyšnější na tu nesmrtelnost, kterou skutečně má, než byl kdy člověk na tu nebeskou nesmrtelnost svých iluzí*“.

Čemu vůbec rozumí ten, kdo nerozumí tomuhle? Ne, Faulk-

Toto je pouze náhled elektronické knihy. Zakoupení její plné verze je možné v elektronickém obchodě společnosti eReading.