

JOSEF  
ŠKVORECKÝ

Podzemní palác  
a Providence  
a jiné příběhy

# **SPISY JOSEFA ŠKVORECKÉHO - SVAZEK ? - 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 „*doست 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 vyřízen. 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 úloмок 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 pororce,*“ 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, oproštěné 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

studovali 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 vyplývajícími 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 spisovatelovi 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 halasně 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 nejnuitnější. 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 zajištěnu. „Žije se mi dobře, ale musím psát, poněvadž když toho tolik a tolik nenapíšu, 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 hlásaných 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, béře 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 donedávna 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 nejhrošších 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 matoucí 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 právu: 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 žádné střední cesty a vyžaduje na spisovatele, ne aby historii rozuměl, ale aby ji zrazil.“

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, jíž 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 nejlepším 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. B y l i t o r o l n í c i , a d ě l n í c i . 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. Ted' 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 ořele 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 polobeletrická 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 bataliону:

*„Dole [...] přes břehy Ebra, táhli vstříc všem nebezpečím muži Thälmannova bataliону 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 bataliону. Ne nadarmo zařadil jeho román ze Španělské války Joseph McCarthy na svůj pozoruhodný seznam.

Předjme 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 poslatit 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 *Siegrieda*, 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 hlasatelé 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 nenávisť 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 nevylíčil 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 ledabyle, 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-*

*dúry 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 střelí a zabije, až nakonec sám hyne. To je základní dějová osnova rozsáhlého románu amerického trockisty Jamesa T. Farela. O to jde! Kolik mladých lidí, upadlých do bídy 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 vnutí.

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, abychom 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, Jiráska, Karla Čapka, Dyka a jiného – 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 černocho 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 černochoy jako lidi méněcenné, jako lidi, kteří se vědomě podřizují řádu, jenž je snižuje na úroveň štvané zvěře.*“

Slyšíte zde opět známý hlas mentora, který je neschopen

přijímat věci takové, jaké jsou, ale musí je nejdříve převarit v hrncích schémat. Žena v autobuse vůbec nezpůsobovala, že by černochoch 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 mozkem pomateným neujasněnými pojmy o naturalismu a jeho téměř zákonitě reakčním účinem 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 „*požívačnými 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.

Zápletka 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 žvlů, 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 hranicí [...] 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 velkýma 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 kreslív 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