

**Univerzita Karlova**  
Filozofická fakulta  
Ústav anglofonních literatur a kultur  
Anglická a americká literatura

**Petr Onufer**

*Kánon anglofonních literatur v českém kontextu*  
*The Canon of Anglophone Literatures in the Czech Context*

Disertační práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Martin Procházka, CSc.

2017

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

V Praze, dne 22. února 2017

.....

Petr Onufer

*Poděkování patří*

*prof. Martinu Procházkovi za trpělivé vedení práce a nedocenitelné rady po celá ta léta,*

*prof. Martinu Hlškému a doc. Ladislavu Nagyovi za cenné konzultace*

*a mé rodině za všechno.*

## Abstrakt

Přítomná práce pojednává o tom, jakým způsobem se utváří kánon anglofonních literatur v českém kontextu. Vychází přitom z konceptu trojjediné literatury, v jehož rámci pro poezii a prózu platí stejné zákonitosti jako pro literární kritiku: ta není vnímána jako služebné psaní, nýbrž jako svébytný literární druh, který zasluhuje stejnou pozornost jako tzv. „tvůrčí literatura“. Na budování literárního kánonu se ovšem po svém podílejí všechny tři literární druhy.

Proces utváření kánonu přitom probíhá zcela jinak a s jinými výsledky v původním, tj. anglofonním prostředí a v českém kontextu – a odlišné jsou i vzniknuvší kánony: kupříkladu soudobý český kánon americké prózy se zřetelně liší od soudobého amerického kánonu americké prózy; totéž platí o poezii či o kritice apod. Definitivní závěry komplikuje bytostně nestálá, proměnlivá povaha kánonu (či spíše kánonů); proces jejich utváření je z definice neukončený a neukončitelný. Kánony není na místě vnímat jako cíl, v němž by se naplňovalo myšlení o literatuře, nýbrž jako vodítko, pomocný nástroj, který naopak podněcuje k dalšímu studiu a neustále vyzývá k zpochybňování a revizi sebe sama. Přes tento svůj základní – jednoduchý – účel je kánon nesmírně složitým a rozporuplným pojmem. Této komplexnosti významů a implikací se věnuji v úvodu práce.

Sama existence kánonů je založena na existenci literárních hodnot (kánon je vždy souborem hodnot, ať už jsou chápány jakkoli), a tedy i hodnotových soudů. Médiem, jež hodnotové soudy uvádí do souvislostí a zprostředkovává je veřejnosti, je literární kritika – mezi její základní funkce patří péče o kánon, účast na jeho utváření. Aby tuto svou funkci mohla plnit, musí být náležitě fundovaná, postavená na vědeckém základě, a stejně jako kánon otevřená sebereflexi a revizi sebe sama. O takovou revizi a analýzu výchozích předpokladů se snažím ve druhé části práce.

Mnohé analyzované postupy literární kritiky pak využívám ve třetí části věnované kánonu americké prózy a ve čtvrté části věnované utváření kánonu americké poezie v českém kontextu, přičemž se soustřeďuji na to, jaké rysy pojednávaných děl lze vnímat jako kanonické, jakým způsobem se daná díla v kánonu vlastně ocitají a jak na něj působí. Korektivem je mi tu vlastní překladatelská praxe: většinu autorů, o nichž píši, jsem měl možnost poznat jako překladatel, přičemž jsem nashromáždil rozličné poznatky o výstavbě jejich textů; tyto poznatky zapojuji do svého výkladu a spojuji je s teoretickými východisky svých interpretací, v souladu s ryze

praktickou orientací celé práce – a v souladu s praktickou podstatou samotného literárního kánonu.

## English Summary

The present thesis deals with the various ways in which Anglophone literatures form their canon(s) in the Czech context. In doing so, it treats literature as one inseparable whole, consisting of poetry, prose and literary criticism. The latter is not understood as auxiliary literature, but rather as a self-sufficient form that deserves equal attention to so-called “creative writing”; after all, all the three major literary forms inevitably participate in canon formation, albeit in their own respective ways.

The process of canon formation takes different turns and yields different results in the original, i.e. Anglophone, milieu and in the Czech context – and the canons that thus arise differ as well. Moreover, the debate on canons is always being complicated by their essentially unstable, variable nature; by definition, the process of canon formation is unfinished and interminable.

Canons are not to be viewed as the be-all and end-all of literary analysis but rather as guideposts, useful tools that stimulate further study and permanently invite questioning and revisions of themselves. In spite of this fundamental – and quite simple – purpose, the literary canon is an extremely complex and intricate concept. The complexity of its meanings and its implications is dealt with in the thesis’ introduction.

The very existence of canons is based on the existence of literary values (any canon is a set of values, no matter how those values are understood), and, therefore, value judgments. Value judgments are systemized and communicated through the medium of literary criticism, one of whose chief concerns is, in turn, to take care of the canon, to participate in its formation. To fulfill that function, criticism needs to be scholarly sound and methodologically coherent, as well as open to self-reflection and self-revision, much like the canon itself. It is precisely that sort of reflection and analysis of criticism’s founding principles that I attempt in the second part of the thesis.

Moving from metacriticism to practical criticism (and using a number of critical approaches and tools I have discussed in the previous part), I take a closer look at the present day canon of American prose in the third part and at the canon of American poetry in the Czech context in the fourth part, concentrating on the features of the analyzed works that could be seen as canonical, while showing how said works enter the canon and how they influence it. As a

corrective, I repeatedly refer to my own practice as a translator; I had a chance to translate into Czech most of the authors I write about, which provided me with precious insights into the texture of their work and structure of their narrative/verse. I seek to integrate those insights into my argument wherever possible, combining them with theoretical assumptions of my interpretations, in accord with the practical orientation of the thesis – as well as the practical orientation of the literary canon itself.

## **Klíčová slova**

Literární kánon; kánon anglofonních literatur v českém kontextu; hodnotové soudy; literární kritika; moderní anglofonní literární kritika; moderní americká poezie; moderní americká próza; umělecký překlad

## **Key Words**

Literary canon; canon of Anglophone literatures in the Czech context; value judgements; literary criticism; modern Anglophone literary criticism; modern American poetry; modern American prose; literary translation



## **Obsah**

### **1. Úvod**

- 1.1 Východiska a tematické vymezení práce
- 1.2 Struktura práce
- 1.3 Hodnotové soudy a literární kritika
- 1.4 K možnostem utváření anglofonního kánonu v českém kontextu
  - 1.4.1 Povaha kánonu
  - 1.4.2 Spory o kánon v anglofonním prostředí
  - 1.4.3 Český kontext
- 1.5 Antologie Před potopou jako příspěvek k budování českého kánonu americké kritiky

### **2. Anglofonní literární kritika jako prostředek utváření kánonu**

- 2.1 Metakritika, metodologie, překlad
- 2.2 Rétorické strategie, diskursivní rozdíly a konvergence: k metakritické debatě mezi M. H. Abramsem a J. Hillisem Millerem
- 2.3 Ideologická kritika versus common sense? Nad Úvodem do literární teorie Terryho Eagletona
- 2.4 Archetypální kritika v proměnách pěti dekad: nad kritickým dílem Leslieho Fiedlera
- 2.5 V osidlech biografické kritiky: nad českým vydáním blakeovské monografie Petera Ackroyda
- 2.6 Kritik-básník: k joyceovské eseji T. S. Eliota
- 2.7 Kritik-prozaik: nad esejistickým dílem Josepha Conrada

### **3. Hledání kánonu americké prózy**

- 3.1 Americký a český kánon americké literatury
- 3.2 Povídková sbírka jako úvod do romanopiscova díla: nad Andělem Esmeraldou Dona DeLilla
- 3.3 Zrození prozaikova stylu: románová prvotina Michaela Chabona

- 3.4 Absurdní román jako tragédie: nad čtyřmi romány Josepha Hellera
- 3.5 Dva vrcholné romány Jacka Kerouaca a limity tzv. spontánního psaní
- 3.6 Debut coby opus magnum: nad prvotinou Henryho Rotha
- 3.7 Etuda jako předzvěst symfonie: nad kubistickým románem Williama Faulknera

#### **4. Utváření kánonu americké poezie v českém kontextu**

- 4.1 Od paratextů ke kontextu: dnešní české překlady americké poezie
- 4.2 Neosobní emoce a básník řádu: k básnickému dílu Richarda Wilbura
- 4.3 Čtyři způsoby uchopení jedné poetiky: nad českým výběrem ze Sylvie Plathové
- 4.4 Jak nepořádat výbor: nad novým českým vydáním básní Allena Ginsberga
- 4.5 Jak nepsat české dějiny americké poezie: nad příručkou Jiřího Flajšara

#### **5. Závěr**

#### **6. Bibliografie**

## 1. Úvod

## 1.1 Východiska a tematické vymezení práce

Kdokoli se v českém kontextu jakýmkoli způsobem zabývá anglofonními literaturami, naráží setrvale na tytéž problémy – od evidentních, jako jsou společenské, historické a kulturní rozdíly mezi výchozí a zkoumanou kulturou, jazyková nekompatibilita či obtížná porovnatelnost tzv. „velké“ a „malé“ literatury, až po ty na první pohled méně patrné, kupříkladu na odlišná interpretační východiska, různou podobu a míru působení literární tradice či celkově jiné pojetí literární kultury. Věnuje-li se pak u nás někdo anglofonním literaturám profesně, přibývá samozřejmě další úskalí: jak zmíněné problémy zprostředkovat českému publiku, respektive jak při jejich vědomí o svém předmětu vůbec něco smysluplného říci.

V mém případě je ono profesní úsilí poměrně různorodé, anglofonními literaturami jsem se od svého absolutoria na pražské anglistice v roce 2001 zabýval jako pedagog, kritik, editor, překladatel a nakladatelský redaktor – a jelikož se v přítomné práci všechny tyto role myslím výrazně projevují a zásadně formují její obsah, ba i samo její téma, dovolil bych se u nich úvodem zastavit.

Devět let jsem na Vyšší odborné škole publicistiky přednášel budoucím novinářům o americké literatuře; americkou literaturu jsem také několik semestrů vyučoval v Ústavu anglofonních literatur a kultur na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a v Ústavu anglistiky na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity. Od devadesátých let přispívám kritickými texty o anglofonních literaturách do literárního časopisu *Revolver Revue*; coby člen redakčního kruhu časopisu mám rovněž na starosti výběr a redakční zpracování témat z anglofonní oblasti. S *Revolver Revue* spolupracuji i jako editor (mj. jsem pro Edici RR připravil první český výbor z americké literární kritiky 20. století /viz 1.3/ a první český výbor z esejistiky Josepha Conrada). Coby překladatel mám to štěstí, že jsem si vždy mohl k překladu vybírat autory tzv. „kanonické“ (např. Don DeLillo, Richard Wilbur, Michael Chabon, Joseph Conrad), anebo mi byli takoví autoři s přihlédnutím k mé dosavadní práci k překladu nabídnuti (např. William Faulkner, Jack Kerouac, Flannery O'Connorová, Terry Eagleton, Wolfgang Iser). A konečně, jako redaktor nakladatelství Argo vedu tři tzv. „výběrové“ ediční řady, v nichž se snažím českým čtenářům představovat to, co v anglofonních literaturách posledních desetiletí považuji za podstatné: řadu AAA (Angloameričtí autoři), věnovanou poválečné anglofonní próze, řadu AAB (Angloameričtí básníci), soustřeďující se na současnou anglofonní poezii, a řadu Specula,

přinášející anglofonní literární kritiku a teorii (první edici jsem před šesti lety přebral po předčasně zesnulé Evě Slámové, zbylé dvě založil sám).

Všechny zmíněné role spojuje jedno: snaha vybrat pro své – někdy vysoce kvalifikované, jindy neinformované či zcela lhostejné – publikum téma, které je dle mého mínění podstatné a/nebo nedostatečně traktované, a pak jej zpracovat tak, aby mohlo v tuzemském literárním kontextu rezonovat. Jinými slovy: ve všech zmíněných rolích jsem se vždy ad hoc snažil přispívat k budování kánonu anglofonní literatury v současném českém literárním kontextu.

Tato snaha je v jistém ohledu motivována ryze prakticky: vzhledem k šíři a nepřehlednosti současného diskursu je dnes myslím víc než kdy dřív potřeba snažit se vytyčit alespoň základní orientační body, měřítko, sdílená východiska pro diskusi, a to jak pro sebe sama, tak i pro ostatní, s nimiž se má vést skutečný či pomyslný dialog o literatuře. Slovem: potřebujeme *kánon* coby společný jmenovatel, základ debaty, doslova měřidlo (srov. původní význam řeckého výrazu kánon, viz Harris 1991:110). Pojmu kánonu, jenž patří mezi klíčové koncepty současné literární vědy, se budeme blíže věnovat v části 1.4; nyní se omezme jen na konstatování, že jej chápeme jako jakýsi úběžník, ideální konstrukt, který ve svých všeobíhajících ambicích nemůže být beze zbytku naplněn: jeho realizace v praxi v sobě vždy a nevyhnutelně nese značná omezení.

Snahu o hledání kánonu ovšem motivují i veskrze osobní, i když neméně praktické důvody. Jak ve své „elegii za kánon“, tj. v úvodu k vlivné, ač v mnohém problematické knize *Kánon západní literatury* (srov. 1.4.2), konstatuje Harold Bloom: „Navzdory nedávné i nynější politice multikulturalismu zůstává skutečná otázka, již kánon klade, stále táž: Jaké knihy si má vybrat člověk, jenž v tomto pozdním čase dějin stále touží číst? [...] Kdo čte, musí si vybírat, a to z toho důvodu, že jednoduše není čas přečíst vše, dokonce ani kdyby člověk nedělal nic jiného“ (Bloom 2000:27). Bloomovo povzdechnutí nás upamatovává na zásadní skutečnost: už sama volba předmětu našeho zájmu, v našem případě volba knihy, již se chystáme přečíst, respektive vyučovat, kriticky pojednat, přeložit či vydat tiskem, je vědomým rozhodnutím, podloženým jistým intelektuálním úsilím. Čtenář nemůže přečíst všechny knihy, jež ho zajímají; učitel nemůže vyučovat veškerou existující literaturu, kritik nemůže zrecenzovat všechny vydané tituly, nakladatelský redaktor nemůže vydat vše, co by vydat chtěl. Přísný předvýběr je tu naprostou nezbytností. Takový předvýběr se jako každé volní rozhodnutí samozřejmě řídí celým komplexem motivů (od hlubinně psychologických po zcela pragmatické); troufáme si však tvrdit, že jedním z rozhodujících faktorů je zde *hodnotový soud*: knihám, jež oním předvýběrem

projdou, už je tímto faktem *an sich* – byť často nereflektovaně – přiznána nějaká hodnota; nabývají tak na smyslu: „kniha stojí za čtení“. I tento rudimentární hodnotový soud ovšem zase sám podléhá dalším hodnotovým soudům: aby byl dostatečně kvalitní, musí být kvalifikovaný, musí vycházet z bezpečné znalosti věci a kontextu, musí být podložen poučenou interpretací a racionálním úsilím. Co projde sítí předvýběru, je pak samozřejmě dále podrobováno dalším hodnotovým soudům (na něž lze opět vztahovat požadavek kvalifikovanosti atd.), a tento proces se opakuje tak dlouho, dokud se nedobereme jakéhosi funkčního, smysluplného celku: v přítomné práci, jak už jsme poznamenali, mu říkáme „kánon“. (Dodejme ještě, že toto spojení hodnotových soudů s poučenou interpretací založenou na vědeckých základech je základem veškeré literární kritiky – srov. 1.3).

Ony různorodé role dávají přitom znovu a znovu nahlížet, nakolik jsou hodnotové soudy o literatuře ošidné, jak podstatný pro hodnocení literárních kvalit díla je soudobý literární (ale i mocenský a ideologický) kontext, jak zvláštními způsoby se tento kontext formuje, a konečně jak nesamozřejmou a uhýbavou kategorií je literární kánon.

Přítomná práce vychází z tohoto vědomí; přesto však s danými kategoriemi pracuje, prostě proto, že místo nich není nic lepšího k dispozici. Pojednává o literárním kánonu anglofonní literatury v jejím původním i v českém prostředí, o vytváření literárního kontextu v anglofonním prostředí a kontextu anglofonní literatury v českém prostředí (což jsou ovšem dvě zcela odlišné věci), o hodnotových soudech a jejich vztahu k literární kritice i k vnímání literatury jako takové; přitom se jednotlivé kategorie pokouší podrobovat kritickému zkoumání, vidět je jako nesamozřejmé, podmíněné konstrukty – a přispět k pochopení jejich utváření i fungování.

## 1.2 Struktura práce

V úvodu práce definuji blíže jednotlivé kategorie, jimiž se budu zabírat, totiž hodnotové soudy a jejich vztah k literární kritice i k vnímání literatury jako takové, literární kánon anglofonní literatury v jejím domácím i v českém prostředí, a konečně literární kontext v anglofonním prostředí a kontext anglofonní literatury v českém prostředí.

V prvním oddíle úvodu věnovaném hodnotovým soudům a literární kritice nejprve upozorňuji na možné problémy předmětného termínu; poté ukazuji různá pojetí hodnotových soudů a jejich vztahu k literární kritice v díle Tzvetana Todorova, Rolanda Barthesa, Northropa Frye a René Wellka, přičemž reflektuji i některé koncepce jejich názorových oponentů. Od hodnotových soudů postupuji k širší problematice kánonu: ten na hodnotových soudech samozřejmě stojí a je bez nich nemyslitelný. Stručně nastiňuji současný stav diskuse o kánonu a sekundární literaturu věnovanou tématu; nerekonstruji ovšem debatu v její úplnosti (takový úkol je zcela mimo možnosti této práce, neboť literární kánon a otázky s ním spojené patří k ústředním problémům dnešní literární vědy), všímám si jen jejích uzlových bodů, jež mohou osvětlit budování kánonu a vytváření literárního kontextu anglofonní literatury v českém prostředí. Takto získané poznatky se následně pokouším demonstrovat na příkladu z vlastní editorské, překladatelské a kritické praxe: přibližuji detailně, jakými kritérii jsem se řídil při sestavování antologie americké literární kritiky, jež vyšla v roce 2010 pod názvem *Před potopou. Kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970*. Jelikož je tato kniha první takovou antologií v českém kontextu, vykazuje její editorská příprava četné rysy vědomého utváření kánonu, jež lze pojednat v obecnějších termínech.

Ve druhé části práce promyslím na konkrétních příkladech některé teoretické otázky literární kritiky. Literární kritiku přitom analyzuji podobným způsobem jako prózu a poezii, neboť jsem hluboce přesvědčen, že opomíjet kritiku coby svébytný literární druh znamená rezignovat na komplexnost vnímání literatury. Literatura je v jistém smyslu nedělitelný celek – próza, poezie i kritika jsou jejími rovnocennými součástmi; ovšemže každá z těchto součástí funguje po svém, za použití sobě vlastních prostředků, přesto teprve jejich součet vytváří obraz literatury v tom kterém období (srov. 1.5 a 2.2). Oporou pro toto pojetí mi přitom je nejenom anglofonní, ale i český kontext s jeho tradicí literární kritiky, jež v sobě snoubí tvůrčí základ

s vědeckou solidností (tedy tradicí vedoucí od F. X. Šaldy přes Bedřicha Fučíka, Jana Grossmana, Jana Lopatku či Antonína Brouska třeba až po Michaela Špirita).

Ve třetí části věnované próze a čtvrté části věnované poezii pak některé popsané literárněkritické přístupy aplikuji ve vlastní kritické praxi; nevyhýbám se přitom polemickému tónu, jenž je literární kritice vlastní a jenž může v určitých situacích překračovat normy vědeckého stylu. Zvláštní pozornost v obou částech věnuji tomu, jak pojednáváná díla formují literární kontext a jak – případně zda vůbec – se jim daří zapojovat se do soudobého literárního kánonu.

Texty druhé, třetí a čtvrté části práce neřadím diachronně; naopak, sestupuji ve svých analýzách od novějších ke starším autorům, a snažím se tak mj. poukázat na skutečnost, že současný literární kánon i kontext tvoří jak dávní mrtví, tak dnešní živí (v duchu Eliotova konstatování z eseje „Tradice a individuální talent“ („Tradition and the Individual Talent“, 1919): „Ale rozdíl mezi přítomností a minulostí spočívá v tom, že vědomí přítomnosti v sobě obsahuje vědomí minulosti, a to do takové míry a takovým způsobem, jakým si minulost nikdy nemůže uvědomovat sama sebe“ /Eliot 1991:12/). Oddělovat autory „minulosti“ a „současnosti“ nelze myslím o nic víc než příkře oddělovat literární kritiku od tvůrčího psaní.



### 1.3 Hodnotové soudy a literární kritika

Čtení a následné posuzování literárního díla není obecně vzato nikdy „nevinným aktem“, vždy se při něm nevyhnutelně – a často mimoděk a nereflektovaně – uplatňují nejrozmanitější hlediska, od ryze formálních a tematických přes historická či společenská až po ideologická. Jak píše ve svém *Úvodu do literární teorie* (1996) britský marxistický literární kritik a teoretik Terry Eagleton:

*Žádné čtení není zcela naivní a nevinné a neprobíhá bez jistých předpokladů ve vědomí čtenáře [...] Nic takového jako čistě „literární“ čtenářská reakce neexistuje: veškeré takové reakce – včetně hodnocení literární formy, tj. těch aspektů, jež si pro sebe čas od času žárlivě nárokuje estetika – velice úzce souvisejí s naší povahou sociálně a historicky situovaných individuí (Eagleton 2005:128–129).*

Daná východiska přitom Eagleton v souladu se svou světonázorovou orientací vnímá především prismaticem ideologie a moci: „Hodnotové soudy se ve svém důsledku neodvíjejí od osobního vkusu, nýbrž od sdílených přesvědčení, na jejichž základě určité sociální skupiny vykonávají a udržují moc nad jinými“ (Eagleton 2005:31).

Takové pojetí je však dosti omezené (ve své práci jej ostatně velice často bezděčně vyvrací i Eagleton sám, srov. 2.3). Ačkoli zmiňované faktory hrají při utváření hodnotových soudů a jejich následném působení jistě nezanedbatelnou roli, nelze je na ně redukovat. Obdobně významnou, ne-li významnější roli tu sehrává právě onen „osobní vkus“; zásadní je i kontext daného soudu, jeho adjustace, institucionální zaštitění – ba i sama jeho výstavba: hodnotový soud zakládá do jisté míry už výběr pojednávaných faktů, tématu, narativního postupu, výstavby textu, stylu, figur, tropů atd. Americký dekonstruktivistický teoretik a kritik J. Hillis Miller zachází v tomto ohledu ještě dál, když z analýzy příkladů, jež ve své klasické práci *Jak udělat něco slovy* používá J. L. Austin, dovozuje závažné (a ne právě lichotivé) závěry o povaze Austinova myšlení: „Žádný příklad není nevinný. Na adresu filosofů a teoretiků obecně lze říci: „Podle příkladů jejich poznáte je““ (Hillis Miller 2001:43). Zjednodušeně řečeno, i sebemenší marginálie, která se podílí na hodnotovém soudu (ať už z hlediska jeho geneze, nebo recepce), může nést význam; i zdánlivě nedůležitý detail může být příznakový.

Hodnotový soud je tedy *implicite* „podezřelý“ – podle mnohých teoretiků často, ne-li vždy říká něco jiného, než co předstírá, že říká, tj. zastírá svou skutečnou motivaci. Tohoto názoru nejsou jen marxisté jako Eagleton či poststrukturalisté jako Hillis Miller, v různých obměnách a z různých důvodů jej zastává kupříkladu i freudovská a jungovská kritika, angloamerická Nová kritika, recepční teorie, feministická či postkoloniální teorie aj. Navíc je hodnotový soud – na tom se přinejmenším od nástupu strukturalismu značná část moderní (a postmoderní) literární teorie shoduje – často považován za subjektivní či nedostatečně vědecký apod.

Při vědomí této nedůvěry vůči hodnotovému soudu se ve své *Poetice prózy* ptá bulharsko-francouzský sémiotik Tzvetan Todorov (mimochodem sám silně ovlivněný strukturalismem, jehož podněty ve svém díle zajímavým a tvůrčím způsobem rozvíjí): „Co nám tedy zbývá? Musíme se rozloučit s veškerou nadějí, že bychom jednou dokázali hovořit o hodnotě? Musíme narýsovat nepřekročitelnou hranici mezi poetikou a estetikou, mezi strukturou a hodnotou díla? Musíme přenechat hodnotové soudy výlučně členům literárních porot?“ (Todorov 2000:88).

Na jeho emfatické tázání celá řada jeho kolegů odpovídá kladně: ano, s hodnotovými soudy jsou takové potíže, že je pro myšlení o literatuře nejvýhodnější, když na ně zcela rezignuje.<sup>1</sup> Sám Todorov se ovšem hodnotových soudů vzdát nechce a jisté řešení nastoleného dilematu nastiňuje:

*Je dnes nepopíratelné, že hodnotový soud o díle závisí na jeho struktuře. Možná bychom však měli klást větší důraz na něco jiného: struktura není jediným faktorem hodnocení. Lze formulovat předpoklad, že pro lepší pochopení hodnoty díla je vhodné opustit toto prvotní teritoriální dělení – nezbytné, ale ochuzující –, dělení, jež odsekává dílo od svého čtenáře. Hodnota je sice dílu imanentní, ale vyvstává teprve ve chvíli, kdy je dílo zpytováno čtenářem. Čtení je nejen akt, jímž se dílo vyjevuje, ale také proces zhodnocování. Tato hypotéza nechce znovu tvrdit, že krásu do díla vkládá výlučně čtenář a že tento proces zůstává individuální zkušeností, již nelze přesně postihnout; hodnotový soud není prosté subjektivní ocenění. Rádi bychom se však dostali ještě za onu hranici, jež odděluje čtenáře a dílo: chtěli bychom obojí chápat jako dynamickou jednotu (Todorov 2000:88–89).*

---

<sup>1</sup> Srov. např. pojednání Catherine Belseyové z její druhy vlivné příručky *Kritická praxe* (Belsey 1980:116–118) či esej Richarda Johnsona „Co jsou to vlastně ta kulturní studia?“ (Johnson 1987:74).

Odlišně vidí věc někdejší Todorovův učitel a přední francouzský (post)strukturalista Roland Barthes. V jeho pojetí nehrají hodnotové soudy větší roli; kritika je mu „metajazykem“, jenž „musí brát v potaz dva druhy vztahů: vztah mezi kritickým jazykem a jazykem pojednávaného autora a vztah mezi jazykem pojednávaného autora (jazyk jako objekt) a světem“ (Barthes 1963:36); kritika není „překladem“, nýbrž „perifrází“ (Barthes 1968:99). Hodnotové soudy jsou pro ni vlastně irelevantní:

*Zdvojená řeč [tj. metajazyk literární kritiky] je předmětem zvláštní bdělosti ze strany institucí, které obvykle udržují řeč v jediném úzkém kódu: ve státě „literárním“ musí být kritika „spravována“ podobně jako policie; osvobodit onu by bylo stejně „nebezpečné“ jako zpopularizovat tuto: znamenalo by to uvést v pochybnost moc moci, jazyk jazyka. [...] Pokud měla kritika tradiční funkci soudit, nemohla být jiná než konformistická, tj. konformní se zájmy soudců. Jenomže pravá „kritika“ institucí a jazyků nespočívá v tom, že je „soudí“, nýbrž v tom, že je rozlišuje, odděluje a zdvojuje (Barthes 1968:74).*

Místo posuzování textu pléduje Barthes za bytí s textem, za účast na dění smyslu, jež je mu hodnotou samo o sobě – řečeno úderným titulem jednoho z jeho klíčových děl, za *rozkoš z textu*:

*Rozkoš z textu nepojme žádná „teze“; každá inspekce (introspekce) se točí v kruhu. Eppure si gaude! A přesto, vzdor všemu, z něho těžím slast. Příklady? Představme si obrovskou, kolektivní sklizeň, jež by shromáždila všechny texty, které kdy způsobily někomu rozkoš, ať už by pocházely odkudkoli. Načež bychom toto textové tělo (korpus je zcela přesné slovo) začali vykládat, podobně jako psychoanalýza vyložila erotické tělo člověka. Projekt by se rázem dostal na jinou kolej: rozebrána, vysvětlena, zbavena vlastního hlasu, rozkoš by se ocitla v doméně motivací, z nichž žádná by nebyla definitivní; vzpomínání na konkrétní rozkoš se děje mimoděčně, nejistě, nesystematicky. Výsledky podobného projektu nelze napsat. Lze kolem něho jen kroužit, krátce a samotářsky spíše než kolektivně a donekonečna. Držet se hodnoty (ústící v tvrzení) a rezignovat na hodnocení, jež je kulturním účinem (Barthes 2008:31–32).*

V Barthesově pojetí se kritika postupně stále víc prolíná s tvůrčím psaním – „směšuje se [v ní], prostupuje a sjednocuje dvojí funkce rukopisu, funkce básnická a funkce kritická“ (Barthes 1966/1968:87) – a stává se vlastně svéráznou uměleckou disciplínou, jejímž výsostným proponentem je on sám: „Je spíše spisovatelem nežli intelektuálem,“ jak trefně glosuje harvardská kritička Helen Vendlerová v obdivné recenzi výboru z Barthesových textů (Vendlerová 1988:64).

Jako „umění svého druhu“, byť úzce propojené s vědou, vidí kritiku i kanadský „archetypální“ kritik a literární teoretik Northrop Frye; hodnotové soudy ovšem odmítá daleko radikálněji Barthes:

*Hodnotové soudy jsou subjektivní v tom smyslu, že mohou být sděleny jen nepřímou, nikoli přímo. Módní a všeobecně uznávané hodnotové soudy sice budí dojem objektivnosti, ale nic víc. Dokazatelný hodnotový soud je šidítkem literární vědy a každý nový kritický pohled, například současná záliba v pečlivé rétorické analýze, vzbuzuje naději, že literární věda konečně našla způsob, jak oddělit skvělé texty od slabších. Nová metoda se však nakonec vždy ukáže jako pouhá iluze dějin vkusu. Hodnotové soudy vycházejí ze studia literatury, studium literatury však nikdy nevychází z hodnotových soudů (Frye 2003:37–38).*

Toto příkré odmítnutí hodnotových soudů je přitom v kontextu Fryeovy knihy *Anatomie kritiky (Anatomy of Criticism, 1957)*, z níž citát pochází, dosti překvapivé – autorova „Polemická předmluva“ ke knize jinak nabízí vášnivou obranu takové literární kritiky, jejíž působivost do značné míry čerpá právě z hodnotových soudů. Frye tu hodnotové soudy bezděčně používá na všech syntagmatických úrovních: od drobných, nenápadných poznámek jako „Ruskin v jedné ze svých zvláštních, brilantních a zmatených poznámek pod čarou“ či „V tom je zase provinciální Arnold“ (Frye 2003:250) až po dalekosáhlé výroky o povaze určitých typů literárního bádání:

*Dlouhý seznam kritických determinismů bychom sestavili celkem snadno, přitom všechny, ať už determinismus marxistický, tomistický, liberálně humanistický, novoklasicistický, freudovský, jungiánský nebo existencialistický, zaměňovaly svůj kritický přístup za kritiku*

*a žádný nehledal konceptuální rámec kritiky v literatuře, ale v jednom z mnoha rámců mimo ni (Frye 2003:22).*

Hodnotovými soudy Frye v jistém smyslu podkládá i samu výstavbu své knihy – literární kritiku rozděluje do efektních, všeobjímajících kategorií (historická kritika: teorie modů; etická kritika: teorie symbolů; archetypální kritika: teorie mýtů a rétorická kritika: teorie žánrů), jež pak postupně rozebírá, aby mohl v závěru konstatovat: „[S]nad jsme prokázali pošetilost úsilí popřít kteroukoli z uvedených částí literární kritiky“ (Frye 2003:394).

Hodnotovým soudem je ostatně už sama výchozí pasáž odmítající hodnotové soudy: kritice zbavené „nedospělých hodnotových soudů“, tj. kritice, již reprezentuje sám Frye, je jím přiřknuta hodnota, je označována za „skutečnou“ kritiku, zatímco její protějšky postavené na hodnotových soudech jsou šmahem prohlášeny za neautentické, iluzorní. Takovýto hodnotový soud není ovšem paradoxem, jaký popisuje Cleanth Brooks, paradoxem, jenž organicky spojuje protikladné významy a jemuž za svou sílu vděčí poezie (srov. Brooks 2005), nýbrž jen vnitřně rozporným výrokem, proneseným navíc beze stopy reflexe: jeho původce o jeho rozpornosti nemá ani zdání, a výrok jej tak zrazuje. Smysluplně použít takový soud v kritické argumentaci je proto nemožné – na rozdíl od hodnotových soudů řekněme „konstruktivních“, jež slouží kritikovým účelům, hierarchizují a pořádají hodnoty.

Právě na onu vnitřní rozpornost Fryeova odmítnutí hodnotových soudů naráží se svou typickou ironií Harold Bloom, když v předmluvě k patnáctému vydání *Anatomie kritiky* (v níž se jinak o Fryeovi vyjadřuje velice uznale) poznamenává:

*Neměl bych snad dnes, na začátku nového století, uspořádat seanci, vyvolat Fryeova ducha a zeptat se ho, jestli je pořád přesvědčen, že pro otevřené hodnotové soudy není v literární kritice místo? Co by asi řekl, kdyby zjistil, že výsostné postavení, jež náleželo Johnu Miltonovi a Andrewu Marvellovi, si dnes uzurpují Margaret Cavendishová, vévodkyně z Newcastlu, a lady Mary Chudleighová? Pomohla by mu jeho ironie, kdyby se dozvěděl, že Shakespearovy hry utvářela nikoli vysoce individuální imaginace, nýbrž tytéž „společenské energie“, jež formovaly dramata George Chapmana a Philipa Massingera? (Bloom 1990:viii).*

Bloom má ovšem při svém glosování relativní výhodu časového odstupů: soudobá nivelizace hodnot je podle něj mimo jiné výsledkem právě toho, že se během čtyř uplynulých desetiletí Fryeovo volání po odstranění hodnotových soudů do značné míry naplnilo, ač nejspíš jiným způsobem, než Frye zamýšlel (detailně se Bloomovu pojetí věnujeme v následující části úvodu, viz 1.4.2).

Bez většího časového odstupů, ale zato obsírněji a soustředěněji se k Fryeovu odmítnutí hodnotových soudů vyjadřuje českoamerický literární teoretik, historik a kritik René Wellek, v jehož celoživotním díle hraje dané téma zásadní roli:<sup>2</sup> „Frye má nepochybně pravdu, když se vysmívá ‚korouhvičce vkusu‘; avšak mylí se, když dochází k následujícímu závěru: ‚Jelikož dějiny vkusu nejsou organicky spojeny s kritikou, lze je snadno oddělit.‘ Ve své *Historii moderní kritiky* jsem zjistil, že to není možné.<sup>3</sup> Fryeův názor, že ‚studium literatury nelze nikdy stavět na hodnotových soudech‘, že teorie literatury se přímo nezabývá hodnotovými soudy, považují za zcela mylný“ (Wellek 2005:12).

Pro Wellka je hodnotový soud naopak samou podstatou literární kritiky – a nejen jí, nýbrž i myšlení o literatuře<sup>4</sup> obecně: „Literární teorie, principy a kritéria není přece možné vytvářet *in vacuo*: v dějinách každý kritik vypracoval svou teorii (stejně jako sám Frye) v kontaktu s konkrétními uměleckými díly, která musel vybrat, interpretovat, analyzovat a nakonec posoudit. Kritický literární názory, hodnocení a úsudky jsou vyztužovány,

---

<sup>2</sup> V tomto důrazu na téma hodnotových soudů, estetické hodnoty apod. je Wellek nepochybně ovlivněn pražskou strukturalistickou školou, zvláště studii Jana Mukařovského jako Básnické dílo jako soubor hodnot, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty či Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?, k nimž se po celou svou vědeckou dráhu opakovaně vrací.

<sup>3</sup> Zde Wellek přidává následující poznámku pod čarou: „Pan Frye si ve své velkorysé recenzi zjevně přál, abych tak byl učinil. Srov. *Virginia Quarterly* 32 (1956), s. 310–315.“ Tato zdánlivě nevinná poznámka poukazuje na hlubší – a zdaleka nejen hodnotový, nýbrž zdá se i osobní – spor mezi dvěma kritikami: ona „velkorysá“ recenze totiž kromě několika pochvalných konstatování obsahovala několik výpadů vůči Wellkovi a jeho metodě, včetně závěrečného konstatování: „Kniha pana Wellka v hojně míře dokládá, nakolik se liší opravdová kritika od pseudokritiky, jež pramení z nedospělých hodnotových soudů.“ Předmětný Fryeův článek je přitom těžké nevnímat mj. i jako oplátku za Wellkovu sedm let starou recenzi Fryeovy blakeovské monografie *Fearful Symmetry*, v níž autor mj. poznamenává, že Frye selhává „ve dvou základních úkolech kritika: v hodnocení a poetické analýze“ (Wellek 1949:62). Že Frye inkriminovanou recenzi nesl velice úkorně, o tom svědčí zápis v jeho deníku, publikovaný ovšem až deset let po Fryeově a šest let po Wellkově smrti: „Přečetl jsem si Wellkovu recenzi Blakea v *Modern Language Notes*. Stupidní a ignorantská recenze od vycpaného panáka“ (Frye 2001:74). Spor se pak odrazil ještě např. ve Wellkově článku „Básník jako kritik, kritik jako básník, básník-kritik“, kde je řeč mj. o Fryeově „totální nepozornosti k textu“ a „fiktivních vesmírech“, jež Frye „kupodivu nazývá *Anatomii kritiky*“ (Wellek 2005:162) aj.

<sup>4</sup> Wellek se – v souladu se svým středoevropským vzděláním – drží tradičního rozdělení literární vědy do tří hlavních disciplín: literární teorie, literární historie a literární kritiky; toto rozdělení považuje celoživotně za klíčové – jeho nedodržování je pro něj symptomem krize literárních studií – a vrací se k němu hojně i na sklonku své kariéry.

potvrzovány, rozvíjeny jeho teoriemi a tyto teorie jsou zase odvozeny z uměleckých děl, jež je podporují, konkretizují a činí přijatelnými“ (Wellek 2005:12).

Na počátku šedesátých let 20. století, kdy tato slova Wellek psal, nebylo ovšem na takovém postoji nic mimořádného, ba naopak. Literární kritika explicitně postavená na hodnotových soudech tehdy v anglofonním prostředí zažívala bezmála triumfální období. Leckterým předním kritikům dávaly publikační prostor vedle masových deníků jako *New York Times* či *Washington Post* i mainstreamové časopisy jako *Time* či *Harper's Bazaar*; nebývalý ohlas zaznamenávaly tzv. „malé časopisy“ (*little magazines*), tedy literární revue typu *Kenyon Review* či *Partisan Review*; literární kritici svědčili v soudních procesech o svobodu uměleckého vyjádření (nejproslulejším příkladem budiž proces proti Lawrenci Ferlinghettimu, vydavateli Ginsbergova *Kvílení*); literární kritika nabývala na vlivu a prestiži i v univerzitní sféře, kam jí byl dlouhá desetiletí přístup odpírán<sup>5</sup> (na univerzitách se pevně etablovali zejména představitelé Nové kritiky, jako byli J. C. Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks či W. K. Wimsatt ve Spojených státech, F. R. Leavis či I. A. Richards v Anglii; značnému renomé se těšila i „novoaristotelská“ škola na University of Chicago, reprezentovaná kritiky jako R. S. Crane, Elder Olson či Wayne C. Booth). Americký básník a kritik Randall Jarrell dokonce v roce 1953 neváhal tehdejší dobu nazvat „Věkem kritiky“ a charakterizoval ji následovně: „Věk kritiky – jak už nyní začíná vyjevovat – není věkem psaní ani věkem čtení: je věkem kritiky. Lidé pořád čtou, pořád píší – a dobře; ale pro mnoho z nich se reprezentativním či archetypálním aktem intelektuála stal kritický soud“ (Jarrell 2010:269). Už v průběhu šedesátých let a zejména během následujících dvou desetiletí se však angloamerický literární i univerzitní kontext výrazně proměnil a literárnímu diskursu začala namísto kritiky dominovat literární teorie uplatňující přístup, jemuž Paul Ricoeur říká „hermeneutika podezření“ (Ricoeur 1970:32) – a toto podezření se, jak už bylo řečeno výše, týkalo i hodnotových soudů.

Wellek ovšem ani přes probíhající proměnu diskursu od obhajování zásadní role hodnotového soudu v literární kritice neupustil. Naopak, jelikož vnímal panující stav jako značně neblahý, jeho tón ještě nabyl na naléhavosti, jak ukazují už jen názvy některých jeho statí z konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let – „Kritika jako hodnocení“, „Konec kritiky?“, „Respekt pro tradici“, „Pád literární historie“ či „Útok na literaturu“ (titul naposledy zmíněného textu pak Wellek použil pro svůj soubor esejí /Wellek 1982/). Vrcholného výrazu pak tyto autorovy

---

<sup>5</sup> Srov. J. C. Ransom: „Kritika a. s.“ (Ransom 2010).

polemické a apologetické tendence nacházejí v jeho eseji „Destruování literárních studií“ („Destroying Literary Studies“) z roku 1983.

Ta nabízí autorovu plamennou obhajobu hodnotových soudů – a v tom je pro nás vysoce relevantní –, ale zároveň bohužel ukazuje, kam až může autora zavést nekritické lpění na osobních dogmatech, spojené s argumentací založenou na chybných východiscích. Wellek se v ní pouští do ostré, místy však dosti zjednodušující či přímo pomýlené – kritiky soudobých dominantních literárněvědných trendů, zejména dekonstrukce, jež podle něj rozkládají literární studia zevnitř. Mezi motivy a cíle oné destrukce patří údajně popření estetické podstaty literatury, odmítnutí referenčního vztahu mezi literaturou a skutečností (jež vede až k „destrukci samotných konceptů vědění a pravdy“ /Wellek 1983:3/), zrušení hranic mezi beletrií a kritikou, anulování autority textu (tj. „odmítnutí celého odvěkého úsilí o interpretaci jakožto hledání pravého významu textu“ /Wellek 1983:4/) a odmítnutí literárněkritického hodnocení. To jsou jistě závažná obvinění, a kdyby je bylo možné prokázat, pojednávané teoretiky by to doopravdy v bádání zcela diskreditovalo.

Problém je však v tom, že Wellek názory a postoje svých názorových protivníků zkresluje vlastně stejným způsobem, který se domnívá vidět u nich samých; že předkládá čtenáři de facto karikatury pojednávaných teoretických postupů, a ty pak s přehlíživým nadhledem vyvrací. Kupříkladu Jacques Derrida podle Wellka „odmítá celou tradici západního myšlení“ (Wellek 1983:3); Stanley Fish prý „zbavuje literaturu veškerého smyslu“ a „jeho teorie podporují názor, že neexistuje nesprávná interpretace“ (Wellek 1983:4); Paul de Man údajně „ze svých úvah zcela vylučuje otázku významu díla“ (Wellek 1983:4); kostnická škola recepční estetiky (zastupovaná zde Hans-Robertem Jaussem a Wolfgangem Iserem) zase upadá do „extrémního relativismu“ (Wellek 1983:4) apod. Podobně hrubá zkreslení a zjednodušení<sup>6</sup> složitých, ale legitimních vědeckých postupů překvapí zvláště od badatele, který se v téže eseji dovolává „odvěkého umění interpretace jakožto hledání pravého významu textu“ (Wellek 1983:4).

Jak už však bylo řečeno, nás pozdní Wellkova esej zajímá především proto, že přehledně shrnuje, co může autor říci o hodnotových soudech a jejich vztahu k literární kritice. Nechme proto stranou ostatní kritéria, jejichž prostřednictvím se Wellek snaží ukázat pochybenost pojednávaných literárněteoretických směrů, a soustředme se jen na naše téma.

---

<sup>6</sup> S trochou zlomyslnosti lze podotknout, že název Wellkovy stati je ve světle těchto a dalších nepřesností možné číst nejen jako „konstativní“, nýbrž i jako „performativní“ – tedy že jím autor může nejen naznačovat, o čem hodlá psát, nýbrž také to, co bude ve svém textu provozovat.



Hodnotové soudy jsou prý pro „nové budovatele systémů“ irelevantní, jelikož je nelze „inkorporovat do jejich schémat, ať už vědeckých, nebo imaginativních“, píše Wellek a pokračuje:

*V poslední době bylo také hodnocení napadáno jakožto ‚elitářství‘, jako obrana tradice a dokonce jako metoda útlaku. Malé zamyšlení by však mělo ukázat, že hodnocení je základním úkolem studia literatury. Mezi velkým uměním a skutečným brakem zeje nepřeklenutelná propast [...] To, že učíme Shakespeara, Danta či Goetha spíše než nejnovější bestsellery či všechny ty harlekýnky, westerny, detektivky, science fiction či pornografii ze stojanů v nejbližším drugstoru, je akt hodnocení. Soud provádíme dokonce i tehdy, když si vybereme klasický text, jehož hodnota je stvrzena generacemi čtenářů, a to v tom smyslu, že se musíme rozhodnout, jakým jeho rysům se budeme věnovat, co z něj zdůrazníme, co oceníme a co budeme obdivovat, anebo co budeme ignorovat či zavržovat (Wellek 1983:6).*

Wellek se následně ještě vrací ke svému sporu s Northropem Fryem a ukazuje, že hodnotovým soudům nelze přes sebevětší snahu v literární kritice uniknout: „Soudí a klasifikují i ti nejhalasnější odpůrci hodnocení. Ve své *Anatomii kritiky*, jejíž ‚Polemická předmluva‘ s opovržením odmítá hodnotové soudy [...], mluví Northrop Frye o Aristofanových *Ptácích* jako o ‚jeho největší komedii‘ a o Burtonově *Anatomii melancholie* jako o ‚nejskvělejší menippské satíře v Anglii před Swiftem‘. Už sám fakt, že si Frye a jiní vyberou ke studiu Milтона, a ne Blackmorea, Shakespeara, a ne Glapthornea, dostatečně prokazuje, že bez výběru a soudu neexistuje literární kritika, ba ani literární historie“ (Wellek 1983:6).

Následně si Wellek vyřizuje účty i s jiným „bořitelem kánonu“, Lesliem Fiedlerem:

*Nedávno jsme kupříkladu viděli, jak vlivný kritik Leslie Fiedler obhajuje v knize *Co byla literatura? převrácení kánonu*, přičemž velebí brakovou science fiction, tvrdou pornografii a beletrii, „jež dosud pro umělecký kánon nebyla OK“: Conana Doylea, Brama Stokera, Ridera Haggarda, Margaret Mitchellovou. Fiedler je přesvědčen, že narativní dovednosti a mytopoeická síla nijak nezávisejí na formální vytríbenosti [...] I on však musí činit rozdíly a hodnotit. I když obvykle straní poraženým, proletářům a*

*černochům, odsuzuje Kořeny Alexe Haleyho jakožto „prefabrikovaný spotřební šmejd“. Nesdělil nám však, proč v tom, co považuje za umění vyšších tříd, neexistují žádná mistrovská díla, jež by se dala vyzdvihnout stejně, jako sám vyzdvihuje příklady z pop kultury (Wellek 1983:6).*

Nutno poznamenat, že ani vůči Fiedlerovi zde Wellek není spravedlivý. Ačkoli Fiedler patřil k prvním proponentům „otevírání kánonu“ a jako jeden z prvních literárních kritiků – ne-li vůbec jako první – se začal seriózně věnovat pop-kultuře, byl si vždy vědom hodnotové stratifikace literatury a celoživotně se projevoval jako zcela neochvějný zastánce hodnotových soudů, a to i zcela explicitně: „Je nutno mít vždy na paměti, že některá literární díla jsou lepší než jiná, to jest působivější, trvanlivější, naléhavější“, konstatuje kupříkladu zcela explicitně v téže knize, již Wellek zatracuje. (Fiedler 1982:126 – srov. zde 2.4). Zájem o triviální čtivo u Fiedlera neznamena automatické zavržení kvalitní literatury, a Wellkův výpad vůči němu mívá terč, podobně jako Wellkovy příkré odsudky Derridy, de Mana či Fishe.

I přes různá a často záměrná zkreslení Wellkova textu však lze konstatovat, že jeho obhajoba hodnotových soudů a jejich významu pro literární kritiku je pro uvažování o literatuře podstatná. Jak už bylo řečeno, hodnotový soud je ošidná záležitost; je při něm nutno mít na paměti všechna jeho omezení, konotace a všemožné *fallacies*, přinejmenším do té míry, do níž to lze. Je rovněž nezbytné mít na paměti i jeho omezený dosah. Jak poznamenává John M. Ellis, profesor University of California:

*Hodnotící soudy jsou sice faktické a mají kognitivní obsah, ale v něčem připomínají jakási stručná shrnutí velkého množství konkrétnějších informací [...] Stručné shrnutí nedokáže víc než poukázat na plný kognitivní obsah sumarizovaného, avšak má praktické využití: umožňuje člověku rozhodnout se, zda sáhne spíše po tom než po onom románu anebo zda zahrne tu či onu knihu do sylabu. Klíč k většině teoretických problémů, jež přináší hodnocení, je následující: hodnotový soud není grandiózním závěrem, k němuž všechno směřuje, nýbrž rychlým vodítkem a východiskem, jež musíme nechat za sebou, máme-li myslet precizněji. Matoucí je tu především obecné přesvědčení, že jeho závažnost implikuje kognitivní nadřazenost (Ellis 1997:185).*

Přes veškerou svou problematicčnost hodnotový soud vždy byl a stále zůstává jedním ze základních instrumentů literární kritiky. Netřeba přitom dlouze vysvětlovat, že poctivá literární kritika nestaví jen na něm. Vedle zvládnutého hodnotového soudu je pro kritika samozřejmě nutností i dostatečná vědecká fundovanost, přiměřená a dokonale zvládnutá metodologie, poctivě odvedená badatelská práce, spolehlivá heuristika, slovem: vědecká solidnost. Lépe řečeno: skutečný, kvalifikovaný hodnotový soud je myslitelný teprve tehdy, když jsou splněny tyto ostatní podmínky; pokud tomu tak není, ztrácí smysl a stává se právě tím, co v *Anatomii kritiky* výmluvně popisuje Northrop Frye, ovšem v mylném domnění, že mluví o *všech* hodnotových soudech: „Kritik může považovat za autentické takové umění, jaké se mu náhodou líbí, a co se mu nelíbí, prohlásí za neautentické. Jeho tvrzení je sice nevyvratitelné, ale jako všechny důkazy kruhem nemá žádný obsah a není ničím jiným než zdáním“ (Frye 2003:45).

Ať už má Wellek ve svých argumentech pravdu, nebo se nechává polemickým zápalem strhnout k mylným závěrům (k čemuž bohužel v jeho pozdních studiích, zejména v „Destruování literárních studií“, dochází často), při čtení jeho výpadů proti názorovým oponentům se názorně ukazuje jedno: spor, který Wellek jednak popisuje, jednak se jej aktivně účastní, vlastně nemá racionální řešení.

Omezíme-li se z celé široké debaty pouze na téma, jemuž se zde věnujeme, totiž na hodnotové soudy, musíme nakonec konstatovat, že o jejich relevantnosti, o samém jejich smyslu se navzdory veškerému Wellkově nasazení nelze přesvědčit žádným důkazem. Střetávají se tu – jako tolikrát předtím a tolikrát potom – dva nesmiřitelné tábory, dva protikladné literární světy: nazvěme je *ad hoc* s velkým zjednodušením „esencialisté“ a „antiesencialisté“. Nelze si namlouvat, že by jejich zastánci v podstatných záležitostech našli nějakou společnou platformu, ba dokonce ani to, že by se shodli na podstatě a cílech svého řemesla. Sledovat jejich střet nezúčastněně přitom není možné, tedy bereme-li debatu vážně: nakonec si chtě nechtě musíme „vybrat stranu“. Vědomé rozhodnutí pro otevřený hodnotový soud přitom ukazuje spíše na přínáležitost k prvnímu, řekněme „esencialistickému“ táboru. I při takové volbě však platí, že kritické názory „antiesencialistů“ představují cenný korektiv, zabraňující absolutizaci navyklých kritických soudů a hibernaci a fetišizaci ustálených hodnot. I díky názorovým oponentům si zastávce hodnotových soudů může uvědomit, že východisko literárního hodnocení musí být vždy reflektované, vždy sebezpytující, *self-conscious*; že je při kritickém hodnocení nutno mít na

paměti relativnost a podmíněnost vlastních východisek i závěrů. Příslušníci druhého, „antiesencialistického“ tábora si zase z diskuse se svými ideovými protivníky mohou odnést krom jiného třeba větší obezřetnost při striktním odmítání hodnotových soudů.

Tak či onak, oba nesmiřitelné tábory by se snad mohly shodnout na následujícím Wellkově postřehu z výše citované eseje:

*Vyšlo dnes z módy mluvit o lásce k literatuře, o potěše z básně, hry či románu, o obdivu vůči nim. Ale takové pocity jistě musely být prvotním podnětem každého, kdo se kdy věnoval studiu literatury. Jinak by klidně býval mohl studovat účetnictví či strojírenství. Láska či obdiv znamenají, souhlasím, jen první krok. Pak se ptáme, proč milujeme nebo obdivujeme nebo si ošklivíme. Přemítáme, analyzujeme a interpretujeme; a z porozumění vyrůstá hodnocení a soud, jež ani nemusí být artikulovány výslovně. Hodnocení vede k definici kánonu, klasiků, tradice. V hájemství literatury je otázka kvality nevyhnutelná. Je-li toto elitářství, tak ať (Wellek 1983:6).*

Ať už totiž chápeme literární kritiku jakkoli, jen stěží lze zpochybnit, že k jejím základním funkcím patří utváření kánonu, péče o kánon (ať už na sebe bere podobu obrany stávajícího kánonu, nebo jeho usilovného podvracení, případně snahy o jeho nahrazení kánonem zcela odlišným – viz 1.4). Není to jistě její funkce jediná; ostatně ani kánon nevzniká jen díky úsilí literární kritiky, přesto zopakujme: kritika existuje mimo jiné proto, aby utvářela kánon.

## 1.4 K možnostem utváření anglofonního kánonu v českém kontextu

### 1.4.1 Povaha kánonu

V předchozí části práce jsme v úvaze nad hodnotovými soudy citovali kalifornského teoretika Johna M. Ellise. Připomeňme si jádro jeho výroku: „Hodnotový soud není grandiózním závěrem, k němuž všechno směřuje, nýbrž rychlým vodítkem a východiskem, jež musíme nechat za sebou, máme-li myslet precizněji.“ Naprosto totéž lze prohlásit i o literárním kánonu. Ten totiž z hodnotových soudů vychází a je s nimi jedné podstaty; v jistém ohledu lze dokonce vidět kánon jako jeden gigantický hodnotový soud.

Podobně jako hodnotový soud je tak i kánon pomůckou, nikoli cílem našeho zkoumání: nestudujeme literaturu a nehovoříme či nepíšeme o ní proto, abychom nad ní mohli vynášet hodnotové soudy, nýbrž právě naopak – a stejně tak není naším cílem při studiu literatury ani (vy)budování kánonu. Kánon je nám vodítkem, už zmiňovaným *měřidlem* (viz 1.1), prostředkem, nikoli cílem našeho úsilí.

Že takto často nebývá vnímán (a že to způsobuje další problémy), je ovšem jiná věc. Zčásti za toto nedorozumění může – jak rovněž poukazuje Ellis – „obecné přesvědčení, že jeho závažnost implikuje kognitivní nadřazenost“ (Ellis 1997:185). Mnohem podstatněji se však v onom nedorozumění projevuje skutečnost, že se problematika kánonu zejména v posledních třech dekádách ocitla ve středu zájmu literárních kritiků a teoretiků a z kánonu se stal jeden z ústředních konceptů soudobého myšlení o literatuře. A stejně jako u dalších podobně exponovaných pojmů došlo pak i u kánonu k tomu, že širší pokrytí tématu s sebou přinesla také náležitá terminologická zmatení: do daného pojmu si právě pro jeho všudypřítomnost začali různí autoři projektovat různé nesourodé a často přímo protichůdné koncepty. Problematika kánonu se tak stala jakýmsi zástupným bojištěm, na němž se vedou bitvy o zcela jiné cíle.

Zdálo by se přitom, že věc není tak složitá a podobně rozsáhlou debatu snad ani nevyžaduje. Jelikož je kánon především záležitostí praxe, měl by se zdánlivě řídit praktickým vývojem jednotlivých disciplín, které ho využívají – od výuky literatury na všech stupních škol přes literární historii a kritiku až po literární teorii – a proměňovat se podle jejich potřeb. Jeho obsah koneckonců nepochybně proměnlivý je: z povahy věci musí být otevřen změnám, právě změny jej udržují při životě. Jak konstatuje M. H. Abrams:

*Hranice literárního kánonu zůstávají neurčité a diskutabilní, zatímco uvnitř těchto hranic jsou někteří autoři ústřední a jiní okrajovější. Příležitostně je nějaký ranější autor, který se dlouho nacházel na okraji kánonu anebo dokonce mimo něj, přesunut do prominentní pozice. Proslulým příkladem tu budiž John Donne, jenž byl od osmnáctého století pokládán především za zajímavého excentrika. Pak se jej ovšem ujal T. S. Eliot a po něm Cleanth Brooks a další Noví kritici a učinili z Donneova díla samo paradigma sebeironické a paradoxní poezie, již nejvíc obdivovali, a tak napomohli tomu, aby Donne v rámci anglofonního kánonu vystoupal do prestižní pozice. Od té doby sice Donneova reputace poněkud upadla, ale přesto si básník v kánonu zachovává výsostné postavení. Jakmile se totiž autor jednou pevně etabluje, stává se značně rezistentním vůči proměnlivému literárnímu vkusu i vůči nepřátelsky naladěné kritice, která by se jej z kánonu snažila opět vykázat (Abrams 2009:39).*

Ve shodě s Abramsem připomíná Frank Kermode, další klasik anglofonní literární kritiky, že proměnlivá podstata kánonu pochopitelně „reflektuje změny v nás samých i v naší kultuře“ (Kermode 2004:36). Kánon není žádným nedotknutelným fetišem, není na něm nic „posvátného či magického [...] Z principu nelze nic namítat proti tomu, aby se soupis četby rozšířil či pozměnil a nadále tak obsahoval řekněme díla opomíjených žen, Afroameričanů či jiných ‚menšinových‘ spisovatelů. Kánony jsou soupisy četby, ale jsou také mnohem víc: jsou to *selektivní* soupisy četby.“ Sestávají přitom nejen ze samotných textů, ale také z nových a nových komentářů k nim: právě ty „uchovávají kanoničnost“, právě díky nim jsou jednotlivé kanonické texty „stejně čerstvé jako báseň ze včerejška“ (Kermode 1997:169). Síla komentáře, která takto kánon uchovává, jej samozřejmě také přetváří: „K začlenění nového díla do kánonu či k vyloučení díla starého tedy není zapotřebí nic víc než přesvědčivý, zvětčující komentář, respektive naprosté opomíjení či poučená nevraživost“ (Kermode 1997:170).

Vedle proměnlivosti se literární kánon podle Kermodea vyznačuje ještě dalším výrazným konstitutivním rysem, na který se v odborné diskusi často zapomíná: schopností přinášet svým čtenářům potěšení, radost, rozkoš (*pleasure*). Kermode v této souvislosti připomíná Jana Mukařovského a jeho pojetí estetické hodnoty: „Podle Mukařovského může být poetický objekt studován se vši formalistickou přísností coby artefakt, ale jeho estetický účel je dosažen jedině

díky činnosti vnímavého čtenáře. Čtenářova odezva je samozřejmě ovlivňována normami a hodnotami platnými v jeho společenství, ale zároveň také jeho individuálními volbami a vlastnostmi – velice zhruba řečeno tím, co mu přináší potěšení.“ Mukařovského pojetí, konstatuje dále Kermode, nabízí oproti anglofonní odrůdě formalismu tu výhodu, že se může zabývat potěšením, jež skýtá text, aniž by zanedbávalo vztahy mezi uměním a společností (Kermode 2004:20). Přes zmínky o Platónovi, Freudovi a Kennethu Burkeovi se pak Kermode dostává k „modernějšímu, rafinovanějšímu pojetí věci, jež v knize *Rozkoš z textu* předvádí Roland Barthes“. Upozorňuje na Barthesovu dichotomii rozkoše (*plaisir*, v anglickém překladu *pleasure*) a slasti (*jouissance*, v anglickém překladu *bliss*) a poznamenává, že „zážitky rozkoše a slasti nejsou vždy ostře odděleny, mohou probíhat zároveň, text slasti však s sebou vždy nese ztrátu, rozptýlení, diasporu; nachází se vně kontextu rozkoše, je vlastně blíže bolesti“ (Kermode 2004:22). Poukazem na Barthesovu vlivnou koncepci Kermode implikuje, že jeho vlastní koncept potěšení, jež je vlastní každému kanonickému textu, není primárně čímsi radostným či příjemným, není jakýmsi nezávazným „čtenářským plezírem“: že jde naopak o komplexní emocionálně-intelektuální prožitek, jenž čtenáře navrácí zpátky k dílu a bez nějž se vztah mezi čtenářem a dílem bortí: „Nedokáže-li dílo poskytnout potěšení, vazba se přetrhává, jelikož potěšení je základní podmínkou individuální odezvy“ (Kermode 2004:20).

Alespoň za letmou zmínku pak stojí, že v citovaném pojednání o zásadní roli proměny a potěšení ve fungování literárního kánonu Kermode rovněž průběžně upozorňuje na jeden rys kánonu, který je, pokud je mi známo, v odborné debatě zcela opomíjen: na *náhodu*. Ta podle něj hraje při utváření kánonu větší roli, než se obecně soudí:

*Jak ukazuje množství příkladů, kanoničnost v sobě nese element náhody. Vytváříme kánony tím, že se pozorně věnujeme textům a kontextům, ale mezi těmito texty mohou zůstat takové, jimž se rozhodneme nevěnovat a jež tam zůstávají z nevšímavosti. Jiná díla by si na kanoničnost mohla činit jistý nárok, nikdy jí však nedosáhnou. Řada autorů byla zachráněna ze zapomenutí, ale určitě existují mnozí další, které takové štěstí nepotkalo (Kermode 2004:34).*

S konceptem náhody ovšem Kermode dál nijak systematicky nepracuje – a není divu, z logiky věci jde o zcela neměřitelný a jen stěží popsateľný fenomén (právě odtud také pramení fakt, že

jeho existenci a fungování literární věda povýtce ignoruje). Přesto je Kermodeovo připomenutí náhody cenné v tom, jak celou debatu relativizuje a vrací nás k jejím východiskům a předpokladům.



## 1.4.2 Spory o kánon

Na výše zmíněných předpokladech literárního kánonu panovala přibližně do konce sedmdesátých let jakási tichá shoda. Nově nastupující teoretické směry zpochybňovaly v literárním bádání ledacos, od jednotlivých postupů řemesla až po samu jeho podstatu, obecný koncept kánonu však zůstával ušetřen. Možná proto, že dalším z jeho konstitutivních rysů, který jsme zatím ponechali stranou, je jeho institucionální ukotvenost a podmíněnost: kánon je nepochybně také bytostně institucionální záležitostí, utváří se dle institucionálních pravidel a jeho dopad a závaznost je věcí prestiže té které instituce. Zdá se dokonce, že existence literárního kánonu je přímo podmínkou vzniku a udržení literární instituce. Jak poznamenává radikální kritik kánonu Robert Scholes: „Výběr kanonických děl vyžaduje instituci, jež by o nich vedla debatu a ratifikovala je [...] Když se literární studia profesionalizovala, kánon podporoval profesi a profese podporovala kánon“ (Scholes 1992:147).

Nakonec se ovšem ikonoklastické úsilí progresivních teoretických trendů zaměřilo i na kánon: „Od konce sedmdesátých let se představitelé různých teoretických směrů, od dekonstruktivistické přes feministickou, marxistickou, postkoloniální či novohistorickou kritiku, začali intenzivně zaobírat podstatou utváření kánonu, případně vyvracením zavedených literárních kánonů“ (Abrams 2009:39). Kánon začal být obviňován mj. z obhajoby patriarchátu, rasismu, imperialismu, z marginalizace etnických a sexuálních menšin, potlačování zájmů některých společenských tříd, ignorování popkultury; bylo mu vyčítáno elitářství, eurocentrismus apod. Impuls pro nadcházející „války o kánon“ (*the Canon Wars*), jak debatu žertovně přezdíval oxfordský literární historik Valentine Cunningham (Cunningham 2005:39), byl tedy povýtce politický, nikoli literární – na tom se ostatně vzácně shodnou kritici i obránci tradiční podoby kánonu. Třeba výše citovaný Robert Scholes konstatuje: „To, k čemu v diskusi o kánonu došlo v sedmdesátých a osmdesátých letech, je součástí širšího společenského trendu, který lze popsat (případně zavrhnout, pokud je vám libo) jako politizaci veřejného života [...] Literární kánon je společenská, a tedy politická záležitost, výsledek politického procesu, jako tolik jiných věcí na světě“ (Scholes 1992:147). Z „druhé strany barikády“ mu v tomto bodě přitakává Cleanth Brooks, nestor americké literární vědy a jeden z „otců zakladatelů“ Nové kritiky: „Současná nespokojenost s kánonem nemá zhola nic do činění s obviněním, že by kanonickým dílům chyběly literární kvality [...] Důvody pro ni jsou otevřeně politické“ (Brooks 1991:353).

S největším západem a intenzitou spor o kánon probíhal – a do určité míry dodnes probíhá – v anglofonním prostředí, zejména v americké literární vědě. Shrnout jej v úplnosti je mimo možnosti přítomné práce; spokojme se tedy jen s tím, že tu stručně připomeneme několik vybraných příspěvků, v nichž se názorně odrážejí hlavní body celé debaty.

Jednou z prvních prací, jež vyvolaly širší odezvu odborné veřejnosti, je sborník *English Literature: Opening Up the Canon*, který v roce 1981 uspořádali Leslie A. Fiedler a Houston A. Baker coby výstup z konference věnované výuce literatury na amerických katedrách anglistiky. V úvodu Leslieho Fiedlera zde poprvé zazněl slogan „otevírání kánonu“ (nedlouho nato jej Fiedler použil jako název jedné ze dvou částí své ikonoklastické knihy *Co byla literatura?*, srov. 2.4), který se měl brzy stát v průběhu následujících let stát okřídleným – a narážet na nepochopení z obou stran barikády, tedy jak od obránců tradičního kánonu, tak od jeho progresivistických odpůrců. Fiedlerovi totiž jde právě jen o „otevření kánonu“, o jeho liberalizaci, obohacení o různé doposud opomíjené literární fenomény, především z oblasti popkultury, nikoli o jeho převrácení či dokonce rozbití. (Názorně toto nepochopení exemplifikuje výše citovaná pasáž ze stati René Wellka *Destruování literárních studií*: „Nedávno jsme kupříkladu viděli, jak vlivný kritik Leslie Fiedler obhajuje v knize *Co byla literatura?* převrácení kánonu“ /Wellek 1983:6/).

Podobně umírněný – reformní, nikoli revoluční – přístup zaujímá na počátku osmdesátých let i Charles Altieri ve studii „Idea a ideál literárního kánonu“ („An Idea and Ideal of a Literary Canon“, Altieri 1983). Konstatuje hned úvodem, že „vzhledem k naší potřebě paměti a zjevné schopnosti rozličných kanonických děl transcendovat jakoukoli jedinou strukturu sociálního zájmu je myslím možné znovuobjevit něco ze síly klasických ideálů kánonu“ (Altieri 1983:38). Minulosti, kterou kánon uchovává, lze podle něj „nejlépe rozumět jakožto permanentnímu divadlu, jež nám pomáhá utvářet a posuzovat osobní a společenské hodnoty“, a toto „divadlo“ je zapotřebí využít k tomu, abychom „získali odstup od našich ideologických závazků“ (Altieri 1983:40). Altieri obhajuje i tradiční pojetí budování kánonu, založené na společném úsilí literární kritiky, literárních institucí a čtenářské obce, a nastiňuje vztah kánonu a života společnosti:

*Díla, která kanonizujeme, projektují ideály. [...] Kvůli rolím, jež od kánonu vyžadujeme, je zapotřebí seriózně promýšlet úlohu idealizace v životě společnosti. „Idealizací“ ovšem nemyslím projekci propagandy, nýbrž úsilí spisovatelů o to, aby jejich autorský*

*myšlenkový akt či určité vlastnosti jejich fikčních postav nabízely taková pojetí hodnot, s nimiž se publikum bude identifikovat. V tomto smyslu využívají k idealizaci svých postav autorský akt i ti nejironičtější spisovatelé (Altieri 1983:42).*

Za připomenutí v rámci našeho výkladu stojí i konkrétní číslo chicagského časopisu *Critical Inquiry*, v němž úvaha Charlese Altieriho vyšla. Jeho tématem jsou totiž „kánony“ – tedy nikoli jeden, nýbrž vícero kánonů: už názvem čísla redakce naznačuje pluralitní pojetí, a jednotlivé příspěvky tematické zadání naplňují.<sup>7</sup> Altieriho umírněný tón je tu výjimkou, ostatní příspěvky čísla jsou mnohem radikálnější, studií Barbary Herrnstein Smithové o nahodilosti hodnot či esejí Lawrence Lipkinga o ženském psaní počínaje, muzikologickým pojednáním Josepha Kermana o kanonických variacích či statí Arnolda Krupata o kánonu a literární tvorbě původních obyvatel amerického kontinentu konče.

Vyhraněností a soudržnou argumentací mezi nimi přitom vyniká – a pro naše přítomné účely je zvláště relevantní – studie Johna Guilloryho „Ideologie utváření kánonu: T. S. Eliot a Cleanth Brooks“ („The Ideology of Canon Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks“, Guillory 1983). Na příkladu budování novokritického kánonu se tu Guillory pokouší ukázat, že podstatou *každého* budování kánonu je „umlčení odlišnosti“ (Guillory 1983:186), že „kanoničtí autoři jsou spolu *donuceni* souhlasit; mnohoznačnost literárního jazyka neznamena nic menšího než jednohlasnost, jednoznačnost kánonu“ (Guillory 1983:186). Za tuto redukci jsou podle něj přímo zodpovědní příslušníci „marginální elity“, v daném případě Eliot, Brooks a další Noví kritici: „Eliotova fantazie o ortodoxii přechází do univerzitního prostředí jednak jako ideologie marginální elity, jednak jako poučení o marginálním vztahu básně k pravdě“ (Guillory 1983:186). Jako řešení tohoto neblahého stavu navrhuje Guillory přechod od „novokritické ortodoxie ke stavu heterodoxie, v níž *doxa* literatury není paralyzovanou aluzí na skrytého boha, ale učením, jež bude s to diskursivně ztvárnit zápolení odlišnosti“ (Guillory 1983:195–196).

Myšlenky ze své rané stati Guillory detailně rozvíjí v pozdější vlivné práci *Kulturní kapitál. Problém utváření literárního kánonu (Cultural Capital. The Problem of Literary Canon*

---

<sup>7</sup> Jakýmsi rozšířeným pokračováním tohoto čísla *Critical Inquiry* je proslulá antologie *Kánony (Canons)* z roku 1984: má stejného editora (Robert von Hallberg), vydavatele (University of Chicago) a převážnou část obsahu (srov. von Hallberg 1984). V přehledových pojednáních o literárním kánonu bývá zmiňována přinejmenším stejně často jako časopisecký soubor, jenž tvoří její základ.

*Formation*),<sup>8</sup> díky níž se definitivně etabloval jako jeden z předních kritiků tradičního pojetí kánonu – a v níž se zároveň dokázal vymezit vůči oběma soupeřícím táborem „válek o kánon“. Jak si v komentáři ke svému překladu úryvku z Guilloryho knihy všímá Richard Müller: „Guilloryho studie přináší kritický náhled nejen na snahy po stabilizaci a konzervaci kánonu, ale i na volání po jeho revizi, otevření a pluralizaci: Guillory přitom poukazuje na neviděné problematické předpoklady obou proudů“ (Müller 2007:180). Vedle poukazů na jejich údajně pochybená pojetí se Guillory snaží rovněž ukázat, že jsou oba protivné tábory nerozlučně spojené a navzájem na sobě závisí:

*Faktická shoda progresivních i reakčních účastníků debaty o kánonu, týkající se vztahu mezi kulturou a hodnotou, naznačuje, že pozice těchto protivníků jsou komplexněji provázané, než jak naznačuje příběh o hegemonii a odporu. Přesnější bude říci, že obě pozice jsou nemyslitelné jedna bez druhé a navíc že obě zapadají jak do normativních předpokladů americké politické kultury, tak do normativních principů liberálního pluralismu. V tomto kontextu je důležité připomenout, že i reakční obránci kánonu do konceptu „západní civilizace“ svědomitě „začleňují“ klíčová menšinová díla (Guillory 2007:199).*

Leckteré Guilloryho interpretace skutečně ostře nasvěcují určité sporné body debaty o kánonu. Problém jeho práce ovšem spočívá v tom, že autor nedokáže předložit žádnou koherentní koncepci, jež by domněle mylné či zastaralé kategorie nahradila; rozhodně žádnou funkční koncepci nelze vytvořit z rigidních marxistických pouček, jimiž kniha oplývá. Jako „naprosto logická alternativa“ se Guillorymu dokonce jeví „možnost kanonické texty vůbec neučit“ – tedy v případě, že „vyučování kanonických textů ve skutečnosti šíří hegemonistické hodnoty“. Pokud by se ale na výuku kanonických textů nemělo docela rezignovat, bude podle autora „překvapivě obtížné definovat progresivně politické zdůvodnění výuky kanonických textů“. Jisté východisko prý nabízí průběžné „odhalování hegemonistických hodnot kanonických děl“ (Guillory 2007:199); jak konkrétně by ovšem takový projekt bylo možné realizovat, to už autor neuvádí.

---

<sup>8</sup> Ironií osudu právě za tuto knihu udělila autorovi Americká společnost pro komparativní literaturu cenu René Wellka: jen stěží si lze představit práci, jež by Wellka mohla popudit více.

Výuka kanonických textů, do níž jsou integrovány i subversivní postupy dekonstrukce a s ní spřízněných teoretických směrů, přitom nijak vyloučená není. Jedno řešení nastiňuje Martin Procházka:

*Co tedy zbývá nám, akademikům a profesionálům? Za prvé a především, způsob autentické výuky, jež studentům umožní povšimnout si trhlin či – jak coby správný Kalifornčan říká Weber – „tektonických zlomů“, jež probíhají celým oborem. To znamená poukázat na nekanoničnost kanonických autorů, například jak jsou Fieldingovy zájmy a praktiky policejního ředitele a politického propagandisty vepsány v Tomu Jonesovi, ale také na existenci alternativních kánonů, založených na genderech, žánrech, kulturách a etnických skupinách (Procházka 2000a:179).*

Takový přístup je zcela legitimním spojením předností tradičních postupů a nových trendů – a není kvůli němu třeba bez náhrady zbourat systém kánonu i společenských institucí, jak zdá se průběžně ve své práci navrhuje Guillory.

V jistém ohledu obdobnou kritickou strategií jako John Guillory volí ve své věhlasné práci *Kánon západní literatury (The Western Canon)* Harold Bloom (Bloom 2000). Takové konstatování se může zdát na první pohled přitažené za vlasy – jen stěží si lze představit dva odlišnější kritické světy, než jsou Guilloryho a Bloomův. Když se však zaměříme na to, do jaké pozice se Bloom staví vůči sporu o kánon, uvidíme, že se od něj stejně jako Guillory distancuje a osobuje si místo „mimo něj“:

*Nezajímají mne (a opakovaně to dávám najevo) současné debaty mezi pravicovými obránci kánonu, kteří se jej snaží zachovat pro jeho údajné (a neexistující) hodnoty, a akademickou a žurnalistickou sítí, které přezdívám „škola resentmentu“. Ta se snaží kánon svrhnout, aby mohla prosazovat své údajné (a neexistující) programy společenské změny (Bloom 2000:16).*

Tato pozice je samozřejmě v leccems výhodná: dovoluje autorovi pobaveně a s nadhledem glosovát postoje obou stran, aniž by se musel kompromitovat tím, že se přikloní na jednu či druhou stranu; navíc jaksi implicitně dodává prezentovaným názorům zdání nadstranické

objektivitu, případně dokonce jakési poučené syntézy. Přesto jde pouze o rétorickou figuru, která při pozornějším čtení neobstojí: stejně jako si vybírá stranu Guillory, činí tak i Bloom, ať už to oba popírají sebevíc. Už sám fakt, že oba autoři cítí potřebu takovou figuru použít, o jejich autorské strategii leccos napovídá a rozhodně stojí za zaznamenání.

Krom této výchozí figury nemá ovšem Bloom s Guillorym společného prakticky nic. Lze ostatně poznamenat, že Bloomova kniha má pramálo společného s většinou dalších prací věnovaných kánonu. To je způsobeno jednak autorovým nesmlouvavě apodiktickým tónem, jednak jeho stylizací do jakéhosi osamělého proroka (což působí občas až úsměvně, uvážíme-li, že Bloom bývá označován za nejvlivnějšího amerického kritika,<sup>9</sup> je profesorem Yale University, tedy jedné z nejprestižnějších vzdělávacích institucí na světě, z jeho knih se navzdory žánru pravidelně stávají bestsellery atd.) a jednak všudypřítomným úsilím o originalitu, zcela v souladu s onou „věšteckou“ autostylizací.

Bloomovy originální, místy až výstřední teze pochopitelně často vycházejí z koncepcí jiných autorů: velkou roli v nich hrají úvahy Emersonovy, Nietzscheovy, Freudovy, Eliotovy (byť zrovna jeho vliv Bloom celoživotně a úzkostlivě popírá), Fryeovy aj. Na tom jistě není nic špatného, inspirace cizím dílem neznamená myšlenkovou nepůvodnost, naopak, je podmínkou intelektuální či umělecké poctivosti – a nikdo to neví lépe než sám Bloom, který intertextuálním vztahům věnoval podstatnou část své vědecké dráhy a který ve svém klíčovém díle *Úzkost z ovlivnění (Anxiety of Influence)* působivě prohlašuje, že intertextuální navazování je inherentním rysem skutečně autentického psaní:

*Básnické ovlivnění – týká-li se dvou silných, autentických básníků – se vždy uskutečňuje protičtením předchozího básníka, aktem tvořivé korekce, která je vlastně nutnou dezinterpretací. Dějiny plodného básnického ovlivnění – tj. historie hlavní tradice západní poezie renesancí počínaje – jsou dějinami úzkosti a sebespásné karikatury, překrucování a perverzání, svévolné revize, bez něhož by moderní poezie vůbec nemohla existovat (Bloom 2016:36).*

---

<sup>9</sup> Tak ho kupříkladu v recenzi jeho knihy *Génius* označuje Frank Kermode (Kermode 2002:29) – a Kermodea zase sám Bloom právě v *Kánonu západní literatury* prohlásil za „nejlepšího žijícího anglického kritika“ (Bloom 2000:15).

Na tomto „aktu tvořivé korekce“ je samozřejmě účastna i literární kritika: „Stejně jako kritika (která je buď součástí literatury, anebo není ničím) se vynikající psaní vždy realizuje v silném (nebo slabém) protičtení předchozího psaní“ (Bloom 2016:179).

Potíže ovšem nastávají tehdy, když je inspirace nesprávně uchopena. Sám Bloom rozlišuje mezi „silným“ a „slabým protičtením“ (*misreading*)<sup>10</sup> – „silné protičtení“ je „tvůrčí výkladový výkon“, při němž „musí dojít k aktu hlubokého čtení, který je jakýmsi zamilováním se do daného literárního díla. S vysokou pravděpodobností půjde o čtení idiosynkratické a skoro jistě o čtení ambivalentní, i když jeho ambivalence může zůstat zastřená“ (Bloom 2016:183); „slabé protičtení“ je prostě negací těchto principů, chabá, nahodilá, nefunkční interpretace. Jak přesvědčivě ukazuje Martin Procházka, v *Kánonu západní literatury* Bloom ke své škodě předkládá z velké části právě ona „slabá protičtení“:

*„Univerzálnost“, která je dalším důležitým rysem Bloomových kanonických děl, není jen jejich individualizující vlastností, je výslednicí dobových témat, žánrů, poetik a diskursů. „Elitnost“ literární kritiky podle Blooma spočívá v tom, že tyto univerzální hodnoty vlastně nelze sdělit. I zde Bloom nepřináší nic nového, jen rozvádí některé motivy z děl svých učitelů, tzv. „nových kritiků“ (například úvahu Cleanthe Brookse o „kacírství parafráze“ literárního díla), a přidává notně autoritářské rétoriky, s níž se snaží smést se stolu závažné argumenty těch, které považuje za protivníky, zvláště Michela Foucaulta a Stephena Greenblatta (Procházka 2000b:9).*

Podobných krátkých spojení najdeme v *Kánonu západní literatury* nemálo; nikde však není Bloomova metodologická libovůle výraznější než v tom, jak pojednává samo ústřední téma knihy. K obecným záležitostech kánonu, jeho výstavby či širšího dopadu se autor vůbec odmítá vyjadřovat, dáváje na odiv stejný odstup jako vůči aktuálnímu sporu o podobu kánonu; místo toho prostě šmahem nadekretuje dvacet šest kanonických autorů, dodá exaltované, podnětné i zcela solipsistní interpretace jejich děl – a „západní kánon“ je pohromadě. Svůj „výběr se Bloom

---

<sup>10</sup> K českému překladu obtížného Bloomova pojmu „misreading“ srov. Poznámku překladatele Martina Pokorného, který *Úzkost z ovlivnění* převedl do češtiny: „Možná nejlepším ekvivalentem by bylo ‚čtení úkosem‘, Bloomovy hutné formulace ale vyžadují zkoušet najít jednoslovný protějšek. Překlad ‚protičtení‘ vlastně sugeruje, že předponu *mis-* máme u *misreading* chápat (mimo jiné) v tom smyslu, jak se vyskytuje třeba ve výrazu ‚mizantropie‘; osměluji se hádat, že by Bloomovi tato slovní hříčka nebyla proti mysli“ (Pokorný 2016:209–210).

ani nesnaží důkladně zdůvodnit – je přece jeho subjektivním gestem, součástí postoje proroka-kritika“ (Procházka 2000b:9).

Spíše než kýženým „posledním výstřelem válek o kánon“ je tak Bloomova práce jakýmsi autorovým „zpěvem o sobě“; efektním, ale do sebe zavínutým svědectvím popisujícím spíše autorův intelektuální svět nežli skutečnou podobu literárního kánonu.



### 1.4.3 K možnostem utváření kánonu anglofonní literatury v českém kontextu

Přesuneme-li se z anglofonního prostředí do českého kontextu a podíváme se, jaký je stav debaty o literárním kánonu u nás, čeká nás možná překvapivé zjištění: žádná větší debata tu v podstatě neprobíhá. V obecné rovině se věci věnovalo několik anglistů (ať už časopisecky: Procházka 2000a; Müller 2007; Ulmanová 2013, či knižně: Bubíková 2007) a jedna bulharistka (Kaplická Yakimova 2016); tuzemská bohemistická obec se však k tématu až na pár výjimek vyjadřuje povětšinou jen v souvislosti s jednotlivými kanonickými autory, případně s výukou či psaním literárních dějin, jak kromě občasných časopiseckých studií výmluvně ukazuje rozsáhlý, téměř sedmisetstránkový sborník příspěvků z III. kongresu světové literární bohemistiky *Otázky českého literárního kánonu* (Fedrová 2006) či útlý, sedmdesátistránkový sborník *Literatura a kánon* (Wiendl 2007). Situaci výstižně shrnuje Petr A. Bílek (jehož stať „Kánon, kanoničnost a kanonizace jako literárněhistorické konstrukty“ patří k oněm výše zmíněným výjimkám):

*Jde myslím o to všimnout si, že se debaty o kánonech u nás odehrávají, aniž by měly jakkoli stanoveny pravidla hry, tj. koherentní způsoby uvažování a konstruování toho, o čem při nich mluvíme. Sféru odborníků zastihla tato debata poněkud nepřipravenu. S výjimkou recepce českého překladu Bloomova Kánonu západní literatury (Bloom 2000) jako by pro naše uvažování o literatuře veškeré problémy kanonicity řešily strukturalistické práce o normě a hodnotě z 30. let minulého století (Bílek 2007:10).*

O příčinách tohoto nezájmu by bylo možné dlouze spekulovat; přidržme se však raději předmětu svého zájmu, totiž anglofonní literatury, a podívejme se na to, jakým způsobem je u nás recipována a jak se její recepce projevuje ve formování kánonu anglofonní literatury v českém kontextu.

Axiómem nám tu budiž nezastupitelná úloha literárního překladu. Literární překlad je při budování kánonu cizojazyčné literatury v domácím prostředí přinejmenším stejně podstatným činitelem jako literární kritika a historie (mimořádně povedený překlad dokáže do tuzemského kánonu dostat i zcela nekanonické dílo – viz jen notorický příklad románu Warrena Millera *The Cool World*, který v českém překladu Josefa Škvoreckého a Jana Zábrany, nazvaném *Prezident krokodýlů*, výrazně ovlivnil i původní prozaickou tvorbu). Český literární kontext je

překladovou tvorbou do značné míry utvářen i ryze materiálně, podíl překladové literatury u nás podle odhadů<sup>11</sup> tvoří přes polovinu každoroční nakladatelské produkce. Dodnes tak v každém ohledu platí památné Šaldovo diktum z roku 1892: „Ne že by vliv překladu byl v literatuře naší nový. Jistě žádná literatura evropská nežila tak z cizí krve jako naše. Nejpvvrchnější přehled dějin literárních poučí každého o tom dostatečnou bohatostí dokladů“ (Šalda 1949:139). O teoretických i praktických aspektech českého překladu z angličtiny pojednáváme zevrubně v dalších částech práce; nyní se proto omezme na konstatování, že úroveň českého literárního překladu je poměrně vysoká (nepochybně i díky jeho teoretické reflexi, jíž sice neustále ubývá publikačního prostoru, přesto je u nás pěstována v daleko větší míře a kvalitě než řekneme v anglofonním prostředí), že zcela zásadně ovlivňuje celkový literární kontext a literární provoz a že má nepochybně „kanonizující účinky“. Slovem: český kánon anglofonní literatury je (rovněž) dílem překladatelů.

Zásadní roli v utváření tuzemského kánonu anglofonní literatury hrají také instituce, v nichž a skrze něž se odborná veřejnost podílí na tuzemském literárním provozu: vysokoškolské filologické obory, literární časopisy a nakladatelství. V devadesátých letech a následující dekádě bylo ještě možné hovořit i o nezanedbatelném vlivu masmédií, zejména deníků a některých týdeníků; během posledního desetiletí se z nich však seriózní psaní o literatuře až na výjimky bohužel vytratilo (proč k tomu došlo, to je na zcela jinou diskusi), a masmédiá tak v tomto ohledu zcela ztratila na významu.

Vysokoškolské filologické obory – v našem případě anglistiky – mají v českém kontextu ohledu zvláštní, netypické postavení. Jednak na nich komunikace probíhá povětšinou anglicky. Za druhé mají své vlastní, interní kánony: učební materiály, sylaby, seznamy četby a anglofonní antologie. Navíc se české anglistiky díky stále rostoucím kontaktům svých vyučujících i studentů s anglofonním prostředím v uvažování o literatuře přibližují svým zahraničním protějškům, a v jistém ohledu tak stojí „mimo systém“. Úsilí jejich pedagogů, studentů či absolventů utváří napřímo český kontext teprve tehdy, je-li zprostředkováno pomocí ostatních výše zmíněných institucí, tj. literárních časopisů a nakladatelství, a to spíše těch neakademických – o akademických časopisech a nakladatelstvích u nás, stejně jako v celosvětovém kontextu, platí, že jejich fungování je primárně určeno jaksí pro vlastní potřebu; že jsou především komunikačními

---

<sup>11</sup> Srov. Zpráva o českém knižním trhu, vydávaná každoročně Českým svazem knihkupců a nakladatelů, <http://sckn.cz/index.php?p=ckt> (poslední přístup 25.1.2017).

kanály akademické obce, které si k širšímu (třebas i poučenému) publiku jen těžko hledají cestu. Přesto mají akademické instituce zásadní, nezastupitelnou roli: představují jakousi „špičku ledovce“, útočiště primárního výzkumu, vědecké zázemí.

Z něj ostatně tak či onak vycházejí i anglisté, kteří se podílejí na redakční práci neakademických literárních časopisů a starají se o jejich anglofonní agendu. Do výběru témat, recenzentů či překladatelů se ovšem nepromítají jen jejich odborné zájmy a metodologické sklony, ale také zároveň duch daného časopisu (jakkoli obtížné je něco takového definovat). Platí tu, co v šedesátých letech napsal o amerických literárních periodikách kritik a tehdejší šéfredaktor vlivného časopisu *Commentary* Norman Podhoretz:

*Každý literární časopis hodný toho označení má určitý charakter, styl, úhel pohledu, vymezenou oblast zájmu či koncepci pro usměrňování debaty; pokud mu tyto věci chybí, nejedná se o časopis, nýbrž o periodicky vycházející antologii nahodile poskládaných textů. Pro utváření tohoto charakteru je pochopitelně rozhodující redaktorova osobnost, jeho sklony, spády a zájmy. Ale jakmile se jednou onen charakter utvoří – jakmile se doopravdy utvoří –, začne si žít vlastním životem a bude vzdorovat, bude-li se jej redaktor pokoušet pozměnit či umírnit. Pro redaktora je zase nesmírně důležité, aby se svým časopisem bojoval, aby se postaral o to, že jeho časopis nezatuhne a nebude předvídatelný, že zůstane v pohybu, že se neuzavře. (Podhoretz 2008:10–11)*

S jistým zjednodušením tak lze v tom, jak české literární časopisy reflektují anglofonní literaturu, vystopovat určité širší tendence, jež jsou pro dotyčné periodikum typické i v referování o ostatních literaturách, tuzemskou počínaje. Tak se kupříkladu měsíčník *Host* a čtrnáctideník *Tvar* věnují především anglofonní beletrii, tu a tam i kritice, a usilují spíše o popisné, informativní texty, jakési „úvody do problematiky“; *Revolver Revue* klade největší důraz na moderní anglofonní kritiku a literární teorii, již přináší i v přeložených ukázkách, a ve vlastních kritikách a recenzích se snaží o jakousi polemickou a podvracení zažitých standardů hodnocení; literární kritika a teorie dominuje i v recenzích a ukázkách, jež přináší časopis *Aluze*; čtrnáctideník *A2* v souladu se svým výrazně levicovým laděním pokrývá především progresivistická témata a politicko-kulturní agendu; časopis *Plav* nazírá věc hlavně skrze prisma překladu; revue *Labyrint*

se důsledně drží postmoderního kánonu anglofonní literatury; *Literární noviny* bez většího výběru a jasnější koncepce recenzují produkci hlavních nakladatelských domů apod.

Základním předpokladem samotné existence literárního kánonu je pochopitelně jistý objem vydaných knih: teprve pak je co hodnotit, teprve z něj se může vybírat, teprve z něj může kánon vyrůstat. Anglofonní literatury mají v tomto ohledu to štěstí, že se u nás z angličtiny překládá zdaleka nejvíc, a v českém překladu je tak dostupná řada (ne-li většina) jejich kanonických autorů. Základy tohoto stavu byly položeny už za komunistického režimu, kdy se sice nakladatelští pracovníci museli potýkat s tuhou cenzurou, ale nikoli s komerčním tlakem a požadavky trhu, a podařilo se jim k vydání prosadit nemálo kvalitních prozaiků i básníků (v oblasti literární kritiky a teorie byla situace dramaticky horší, viz níže).<sup>12</sup> Praxe předlistopadových odeonských „kanonických edic“, jako byla beletristická Světová četba či literárněteoretická řada *Ars*, se do jisté míry zachovala v dnešních výběrových edicích, jako jsou „Angloameričtí autoři“ (AAA), Angloameričtí básníci (AAB) či *Specula* nakladatelství Argo, Světová knihovna nakladatelství Odeon,<sup>13</sup> Edice angloamerické poezie (EAP) nakladatelství Opus aj. Rozhodnutí vydat tu kterou knihu v podobné ediční řadě už samo o sobě naznačuje, že dotyčný nakladatel o ní uvažuje jako o potenciálně kanonické.

Obdobnou, jen ještě zřetelnější kanonizující intencí se vyznačují antologie. Antologie je ambiciózní forma, jež se snaží přiblížit (anebo dokonce vytvořit) kánon. Při výběru autorů do jakékoli antologie se nikdy nelze vyhnout zúžení, zploštění, zkreslení; konečný výběr lze vždycky zpochybnit, vždycky někdo chybí, každá antologie je z definice nedokonalá – stejně jako literární kánon: i on je synekdochou literárního světa, jeho *pars pro toto*. Pokud bychom si místo synekdochy chtěli vypomoci metaforou, lze vnímat antologii – stejně jako literární kánon – jako zrcadlo, jež v nejlepším případě nabízí čistý, relativně ostrý a relativně přesný obraz, v nejhorším hrubou, pokřivenou karikaturu. Měřítkem je tu opět – jako našem výkladu už tolikrát – nejistý, nespolehlivý, ošidný hodnotový soud, v tomto případě hodnotový soud editora. I zde tak lze smysluplně parafrázovat střízlivou Ellisovu maximu o hodnotových soudech a konstatovat, že antologie „není grandiózním závěrem, k němuž všechno směřuje, nýbrž rychlým vodítkem a východiskem, jež musíme nechat za sebou, máme-li myslet precizněji“.

---

<sup>12</sup> Pro pořádek dodejme, že ani v nejmenším neklademe rovnítko mezi politický a ekonomický tlak: jakkoli je dnes vydávání kvalitní literatury v mnohém obtížné, existují pro něj přece jen nesrovnatelně lepší podmínky než před listopadem 1989.

<sup>13</sup> S legendárním předlistopadovým Odeonem má ovšem současný imprint nakladatelského koncernu Euromedia společnou jen značku, kterou od likvidátorů zkrachovalého nakladatelství zakoupil v roce 1999.

Antologie z anglofonních literatur, zejména z té americké, mají u nás úctyhodnou tradici, zvláště co se poezie týče:<sup>14</sup> od průkopnické, ač dnes už poněkud kuriózní *Moderní poezie americké* Antonína Klášterského (1907 a 1909) přes ve své době objevené *Americké básníky* Arnošta Vaněčka (1929), vlivný soubor *Obeznámeni s nocí* Stanislava Mareše a Jana Zábrany (1967) a jeho pandán *Horoskop orloje. Čtrnáct amerických básníků*, který vyšel až po Zábranově smrti (1987), až po dodnes inspirativní *Dítě na skleníku. Výbor ze současné americké poezie* Josefa Jařaba (1989). Prozaických antologií je mnohem méně, a nadto jsou povětšinou tematicky laděné nebo specializované na jistý region, jako například či *Vypravěči amerického Jihu* Marcela Arbeita (2007) či *Cesta Amerikou* Jana Balabána, Terezy Kynčlové a Dagmar Pegues (2011); vlastně jedinou prozaickou antologií s větším záběrem je vysokoškolská učebnice *Antologie americké literatury* Josefa Jařaba, Evy Masnerové a Radoslava Nenadála (1985). Co se antologií americké literární kritiky a teorie týče, neexistovala u nás do nedávné doby jediná.

Tento neutěšený stav jsem si naplno uvědomil teprve tehdy, když jsem v roce 2004 v tehdejším Ústavu anglistiky a amerikanistiky FF UK začal učit seminář věnovaný moderní americké literární kritice. Navštěvovalo jej i několik studentů-neanglistů, kteří měli s originály kritických esejí, z nichž sylabus semináře sestával, větší či menší problémy. V té době jsem se už americkou literární kritikou léta intenzivně zabýval, psal jsem o ní na pokračování do *Revolver Revue* a své texty doprovázel překlady významných kritických esejí. Zmíněný seminář – a absence textů v češtině, na něž bych mohl studenty odkázat – tak pro mě byl posledním impulsem k rozhodnutí sestavit antologii americké kritiky dvacátého století. Výsledkem tohoto rozhodnutí byla po šesti letech práce antologie *Před potopou. Kapitoly z americké kritiky 1930–1970*, již v roce 2010 vydala *Revolver Revue* ve spolupráci s nakladatelstvím Triáda. V následující části práce bych rád proces vzniku této antologie popsal detailněji, neboť se v něm myslím názorně odráží řada problémů spojených s kanoničností a s utvářením kánonů v cizojazyčném prostředí, jež mají obecnější platnost.

---

<sup>14</sup> V následujícím výčtu uvádíme pouze antologie s kanonickou ambicí; stranou ponecháváme selektivní, tematické antologie, jako jsou *Litanie z Atlanty* Arnošta Vaněčka (1938), *Pátá roční doba. Antologie americké radikální poezie* Jana Zábrany (1959), *Jazzová inspirace* Lubomíra Dorůžky a Josefa Škvoreckého (1966), *Černý majestát. Poezie černé Ameriky* Vladimíra Klímy (1978), *Masky a tváře černé Ameriky* Josefa Jařaba (1985) či *Imagisté* (2002) a *Vítr z Narragansettu* (2003) Petra Mikeše.

## 1.5 Antologie *Před potopou* jako příspěvek k budování českého kánonu americké kritiky

Při ediční přípravě antologie jsem vstupoval na pole téměř neorané: jak už bylo řečeno, americké literární kritice se obecně v českých překladech příliš nedaří. Že tu za komunistického režimu vyšlo knižně pramálo amerických literárněkritických prací, které by stály za zmínku, to asi nepřekvapí. Obdobně by nás nemělo překvapit, že tomu nebylo jinak ani za první republiky, jež byla kulturně a literárně orientována především na frankofonní prostředí – a ještě dříve se z americké literatury překládalo vůbec málo. Překvapivé však je, že se od listopadu 1989 do roku 2005, kdy jsem s přípravou antologie začal, situace v tomto ohledu nijak zásadně nezlepšila.<sup>15</sup>

Proto jsem se do antologie snažil zahrnout kritiky, kteří zakládají či věrně reprezentují určitou kritickou školu či kritický typ: určitá „velká jména“ prostě pominout nelze. Ve finálním výběru nakonec zůstali následující autoři a stati: Norman Foerster: Estetický soud a etický soud; Allen Tate: Je literární kritika možná?; Malcolm Cowley: Kritika: dům s mnoha okny; Edmund Wilson: Historická interpretace literatury; John Crowe Ransom: Kritika, a. s.; R. S. Crane: Každý sám sobě kritikem; William K. Wimsatt – Monroe C. Beardsley: Intencionální klam; Leslie Fiedler: Archetyp a signatura; Lionel Trilling: Současná situace amerického intelektuála; F. O. Matthiessen: Kritik a jeho úkoly; Cleanth Brooks: Literární kritika: básník, báseň a čtenář; Murray Krieger: Hra a hranice kritiky; Alfred Kazin: Funkce kritiky v dnešní době; Stanley Edgar Hyman: Pokusy o integraci; Randall Jarrell: Věk kritiky (srov. Onufer 2010). K mé lítosti se do antologie z různých důvodů<sup>16</sup> nevešli kupříkladu M. H. Abrams, Irving Babbitt, R. P. Blackmur, Kenneth Burke, Richard Chase, Hugh Kenner, R. W. B. Lewis, Archibald MacLeish, Elder Olson, Norman Podhoretz, Philip Rahv, Robert Penn Warren, Philip Wheelwright, Yvor Winters a další. Po dlouhém váhání jsem se rovněž rozhodl nezařadit žádný text od T. S. Eliota, jakkoli je jeho vliv pro americkou literární kritiku sledovaného období určující: měl jsem za to, že byl Eliot v češtině dostatečně představen výborným třísetstránkovým výběrem *O básnictví a básnicích*. Při zpětném pohledu a při dnešní práci s antologií vnímám toto rozhodnutí jako chybu,

---

<sup>15</sup> Z podstatných titulů, jež tu v té době let vyšly, připomeňme alespoň výbor z T. S. Eliota *O básnictví a básnicích* (1991, přeložil Martin Hilský), *Teorii literatury* Austina Warrena a René Welleka (1996, přeložil Miloš Calda), *Kánon západní literatury* Harolda Blooma (2000, přeložili Ladislav Nagy a Martin Pokorný), *Lampu a zrcadlo* M. H. Abramse (2001, přeložil Martin Procházka), *Anatomii kritiky* Northropa Frye (2003, přeložila Sylva Ficová), *Podivuhodná vlastnictví* Stephena Greenblatta (2004, přeložila Lucie Johnová), *Koncepty literární vědy* René Wellka (2005, přeložili Jiřina Johánisová a Vladimír Papoušek).

<sup>16</sup> Zmiňované důvody byly povětšinou dvojího rázu: buďto v díle dotyčného kritika nebylo možné najít kratší text (antologii jsem chtěl sestavit výhradně z kompletních statí, nikoli z úryvků delších děl), nebo se k vybranému textu nepodařilo získat autorská práva.

a kdybych se mohl rozhodovat znova, Eliot by v mém výběru nechyběl – právě proto, že je ústřední postavou daného kánonu a že je tuto skutečnost zapotřebí nejen pojmenovat (což jsem ovšem v doslovu k antologii učinil), ale také předvést. Na druhou stranu, Eliotova absence je jaksi příznačná – ačkoli ovlivnil americkou literární kritiku dvacátého století zdaleka nejvíc, nepovažoval se vlastně ani za kritika, ani za Američana, ačkoli byl nepochybně obojím. (Lze se ovšem snad utěšovat, že je v antologii jaksi přítomen i přes svou nepřítomnost, vždyť většina esejí v antologii zařazených se vůči jeho dílu souhlasně či polemicky vymezuje, a Eliotova přítomnost je tu tak alespoň implicitní, tušená.)

Zároveň jsem se pokoušel najít takové texty, jež kromě předvedení kritické školy, kritického typu, naturelu či stylu navíc reflektují americkou kritiku jako takovou – a to nejen proto, abych se s Eliotem ptal po *funkci* či *hranicích* literární kritiky, ale také proto, abych poskytl jakousi zastřešující informaci o americké literární kritice, právě s ohledem na to, jak málo se toho o ní v českém kontextu ví. Nebylo by však lepší sledovat, jak jednotliví kritici mluví o „primárním“ předmětu literární kritiky, tj. o románech, básních, dramatech? Nepředstavilo by se tak jejich psaní věrněji? Není při ediční přípravě kritické antologie metakritika slepou uličkou?

Třeba Allen Tate, jeden z koryfejí americké Nové kritiky, mluví ve svém vlastním metakritickém textu o metakritice s pramalým respektem:

*Literární kritika nemá žádnou formální substanci: vždy pojednává o něčem jiném. Když se snaží pojednat o sobě samé, když se zaměří na sebe samou, započne tak nekonečnou sérii: jedna kritika uvnitř jiné kritiky vede k jiné kritice, působí stále formálněji a abstraktněji, případně stále irrelevantněji vůči vnějším cílům, neboť se věnuje periférii, historickému šumu v pozadí literatury“ (Tate 2010:35–36).*

Nemá v tomto ohledu Tate pravdu? Má vůbec smysl, aby kritika pojednávala o sobě samé? Pro srovnání se znovu podívejme na vztah literární kritiky a beletrie (jemuž jsme se zde už věnovali v části 1.3 v souvislosti s Rolandem Barthesem). Často (ne-li převážně) bývá tento vztah vnímán jako antagonistický: jako by na jedné straně stála kritika, na druhé beletrie; jako by mezi těmito dvěma literárními druhy panovala dichotomie. Taková dichotomie je však falešná. Je-li psaní kvalitní a autentické, na druhu či žánru nezáleží – jak konstatuje nejenom Barthes, ale i třeba takový jeho antipod jako Harold Bloom:

*Báseň není překonáním úzkosti, nýbrž je tou úzkostí. Dezinterpretace prováděné básníky – čili básně – jsou drastičtější než dezinterpretace prováděné kritiky – čili kritika –, avšak rozdíl tu je jen rozdílem stupně, ne druhu. Neexistují žádné interpretace mimo dezinterpretace, a veškerá kritika je proto poezií v próze (Bloom 2016:100).*

Zkrátka a dobře: dobrý kritik není o nic méně velkým autorem než dobrý básník či prozaik. Možná je ovšem onen dojem „méněcennosti“ literární kritiky způsoben tím, že „dobrý kritik je (ohlédneme-li se na kteroukoli dobu, nelze to nevidět) úkaz daleko vzácnější než dobrý básník či dobrý romanopisec“ (Jarrell 1959:312), jak v jedné protikritické filipice prohlašuje Randall Jarrell, uznávaný básník a nejspíš ještě lepší kritik. V každém případě má ovšem pravdu Leslie Fiedler, když tvrdí, že „literární kritika hodná svého jména je literaturou, nikoli amatérským filosofováním či devalvovanou publicistikou“ (Fiedler 1967:9). Podstatné je autorovo podání, nasazení, ručení a zodpovědnost, nikoli téma. Už proto se mi tedy nezdálo nepřipadné poskládat antologii z metakritických textů – zabývat se kriticky kritikou samou je myslím stejně legitimní jako zabývat se kriticky beletrií.

Metakritické texty s sebou ovšem nesou i jedno úskalí: jde mnohdy o texty programní, jakési kritické „manifesty“, líčení *ideálních* cílů a postupů toho kterého kritika či kritického směru, jež mají k reálnému stavu daleko. Často je přitom daleko podstatnější, co se v daných textech neříká, co zůstává skryto za textem, popřeno či vytěsněno.

Zmíněné úskalí se však – pakliže je reflektováno – může změnit v čtenářovu výhodu. Budeme-li metakritické texty číst s dostatečnou pozorností, soustředíme-li se na jejich diskursivní strategie, vyneseme-li se nepodlehnut *intencionálnímu klamu* (řeceno s Wimsattem a Beardsleym), pak často zjistíme, že jejich autorům můžeme nahlédnout jaksi „do kuchyně“. Právě u metakritických textů je totiž ono vytěsnění názornější než u „konvenčních“ kritických textů. Každá metodologie je z povahy věci omezená, a každý kritický proud se tak nutně uchyluje k popisu těch druhů a žánrů, na něž se hodí nejlépe (vzpomeňme si na zaujetí a porozumění, s nímž se třeba Nová kritika věnuje metafyzické poezii nebo archetypální kritika Hermanu Melvilleovi) – ale při popisu sebe sama se musí každý kritický proud chtě nechtě vyjádřit k obecnějším východiskům a předpokladům tvorby, a při tom toho na sebe často prozradí víc, než by bylo lze očekávat.



Neméně důležité než tematické omezení bylo při pořádání souboru omezení časové. Oba mezníky z podtitulu antologie, rok 1930 i rok 1970, jsou povýtce symbolické; poukazují k uzlovým bodům vývoje amerického myšlení o literatuře – a ohraničují období rozkvětu americké literární kritiky. Zhruba na přelomu dvacátých a třicátých let našly definitivní výraz mnohé tendence, které nabíraly na síle v předchozích autorských generacích; americká literární kritika se v tomto období definitivně emancipovala jako svébytný literární druh, přestala být vnímána jako odvozené, služebné psaní. A zhruba od počátku sedmdesátých let se zase začala masivně – a dnes se zdá, že nevratně – proměňovat pod silným náporům evropské, zvláště francouzské literární teorie a filosofie, strukturalistické i poststrukturalistické provenience. Tento proces trvá dodnes a jeho výsledky, ba ani jeho hlavní rysy, není myslím možné dosud přesně nahlédnout – už proto ne, že jsme jeho součástí, ať si to uvědomujeme, či nikoliv. Zkoumané období 1930–1970 se naproti tomu jeví v mnoha ohledech přehledněji a jaksí zvládnutelněji. Jinými slovy: na antologii, jež by měla ambici zachycovat kánon dnešní americké literární kritiky, si myslím je nutné ještě nějakou dobu počkat.

Kdybychom zvolené období chtěli popsat s použitím tradičních škatulek, lze konstatovat, že se v něm sváří a prolíná několik kritických trendů a škol. Dominantní postavení samozřejmě zaujímá Nová kritika, stále ještě doznívá působení kritických směrů z počátku století, především kritického impresionismu a babbittovského a moreovského neohumanismu, velkou oblibu si získává jungovská „mytologická“ či „archetypální“ kritika, sílí vliv kritiky marxistické, pevně se etabluje chicagská „novoaristotelská“ škola atd. Přitom je patrné, že jen u málokterých autorů najdeme zmiňované trendy v ryzí podobě: stejně jako jiné literární druhy přeje i kritika eklekticismu a synkretismu. Není zvlášť zapotřebí rozepisovat se, co všechny jednotlivé kritické proudy odlišuje: jejich rámcové charakteristiky jsou dostupné v každém úvodu do literatury. Za zmínku ovšem stojí, co je spojuje, lépe řečeno, co spojuje jejich přední představitele – a co tedy charakterizuje *soudobý americký kritický kánon*. Obdobně obecné otázky jsou samozřejmě vždy velice ošidné a tazatelé vždy hrozí, že se dobere k vágním, racionálně jen stěží doložitelným tvrzením. Přesto se tu alespoň několik obecných rysů americké kritiky v inkriminovaném období pokusme provizorně postihnout.

Především je nutné vyzdvihnout nesmírnou pozornost, již jednotliví američtí kritici věnují textu. *Close reading* bývá sice vnímáno jako charakteristický postup Nové kritiky; lze však bezesporu ukázat, že je vlastní převážné části amerického myšlení o literatuře. Ostatně tomu tak

bylo odjakživa: s notným zjednodušením lze říci, že až fanatický důraz na interpretaci Bible, jímž se vyznačovali puritánští myslitelé jako Cotton Mather či Jonathan Edwards, předjímal *close reading* o staletí (obdobně jako se moderní evropská hermeneutika zrodila, řečeno s Wolfgangem Iserem, ze schleiermacherovského „skromného záměru vykládat Písmo svaté“ /Iser 2009:43/).

Puritánské dědictví se ovšem v americké literární kritice uplatňuje nejen v neutuchající pozornosti vůči textu, ale i v serióznosti, s níž se tu kritické psaní provozuje: kritický soud je tu často absolutní mírou lidské existence. Nemá tím však být řečeno, že je kritický soud motivován nábožensky; ba právě naopak. Většina amerických kritiků daného období, včetně těch hluboce nábožensky založených, se směšování náboženství a literatury vyhýbá, v souladu s tvrzením Cleantha Brookse, že „právě ti kritici, kteří o náboženství projevují hluboký zájem, mají rovněž zájem na tom, aby hranice literatury a náboženství zůstaly zřetelné a literatura si uchovala svou nezávislost“ (Brooks 1953:131).

Podobný přístup v širším smyslu – totiž důraz na oddělování disciplín – lze také označit za další výrazný rys našeho období: filosofie tu je filosofií, psychologie psychologií, politologie politologií atd. – a žádná ze jmenovaných disciplín není literární kritikou. Ta si z nich může vypůjčovat, a zhusta tak činí, avšak nikdy s nimi nesplývá docela. Dané období rozhodně nepřeje interdisciplinárnosti.

Původem puritánský se zdá být i důraz na umělecký řád. V podání autorů našeho období je literární kritika péčí o řád: hledáním, případně budováním řádu – tedy nikoli subversivním, negativním úsilím, nýbrž činností pozitivní, afirmativní. Literární kritik je tu v jistém ohledu – a platí to i o těch levicových – podpůrcem establishmentu, a to zdaleka nejen literárního.

S tím možná souvisí i jistá politická obezřetnost jednotlivých kritiků, jež je v jejich textech patrná: u valné většiny z nich se projevuje vyložený odpor vůči stalinismu, nacismu, fašismu a vůbec politickému extremismu všeho druhu a poměrně obezřetný vztah k marxismu (opět: i u vyloženě levicových autorů, jako byli například Trilling či Kazin; nelevicoví kritici jsou pak vůči marxismu naprosto rezistentní).

Jakási vyváženost, snaha o konsenzuálnost se zračí i v tom, jak se většina zastoupených kritiků hlásí ke konceptu *common sense*. Jak už to bývá, každý si jej představuje po svém, dle ideologie, kterou (vědomě či nevědomě) zastává – nicméně lze konstatovat, že *common sense* tu ještě figuruje jako pozitivní hodnota, jíž se lze při patřičném úsilí dobrat, nikoli jako falešný konstrukt, který je nutno v úplnosti odmítnout (jak jej vnímají mnozí pozdější kritici a teoretici).

Všechny zmiňované tendence ovšem začínají oslabovat – lépe řečeno, přestávají být pro americký kritický kánon charakteristické – s tím, jak se někdy na přelomu šedesátých a sedmdesátých let v americkém univerzitním i literárním diskursu prosazuje myšlení, jemuž se někdy přezdívá *French theory* (kterýžto termín nese pro část publika konotace jako „*French charm*“ či „*French kiss*“, pro část znamená spíše něco jako „*French disease*“). Obrazně řečeno, Eliota, Ransoma či Wimsatta nahrazuje Derrida, Barthes, Foucault či Lacan – a děje se tak s náhlostí, nevyhnutelností a razancí potopy.

Každou potopu lze vnímat různě, každá potopa je příležitostí k novému začátku. Tak či onak je jisté, že tato konkrétní potopa spláchla staré myšlení opravdu důkladně a nastolila nový řád, nový diskurs; bezmála vytvořila nový intelektuální svět. Antologie americké literární kritiky z let 1930–1970 snad nabízí alespoň příležitost k zamyšlení, zda „předpotopní“ kritické myšlení ve Spojených státech nestojí za podrobný „archeologický průzkum“, abychom zůstali u ústřední metafory.

Osobně jsem toho názoru, že leckteré podněty americké literární kritiky z let 1930–1970 jsou vysoce relevantní dodnes. Zda se mi ovšem podařilo naplnit vytčený cíl – totiž postihnout ony relevantní kritické impulsy skrze texty, které jsem pro antologii vybral –, to mi nepřísluší hodnotit. Antologie každopádně v koncentrované podobě předvádí to, o co se snažím ve své kritické, editorské a překladatelské práci – totiž hledání a utváření kánonu a snad i jakési zpřehlednění onoho nepřehledného kontextu. V následujících částech práce se pokouším ukázat totéž detailněji a na konkrétních příkladech.

## **2. Anglofonní literární kritika jako prostředek utváření kánonu**

## 2.1 Metakritika, metodologie, překlad

Druhá část se zabývá především metakritickými otázkami. Nenabízí ucelené, syntetické pojednání o soudobé anglofonní literární kritice (něco takového by výrazně přesahovalo možnosti této práce i schopnosti jejího autora), nýbrž sérii kritických analýz, jež se snaží postihnout, jak fungují kritické metody a rétorické strategie pojednávaných autorů, jak jsou jejich texty argumentačně vystavěny, z jakých osobních či ideologických pozic vycházejí apod. Od těchto konkrétních analýz se pak odrážím k obecnějším otázkám: jak se dané aspekty kritické tvorby projevují v soudobém kritickém diskursu, jaká paradigmata společně utvářejí, jak formují literární kánon. Pokouším se přitom nejen konfrontovat jednotlivé kritické typy, skupiny a školy navzájem, ale také poměřovat jednotlivé kritiky jimi samými, analyzovat jejich psaní na základě jejich vlastních kritických požadavků a standardů. Zároveň se snažím mít na paměti, nakolik jsou ony požadavky a standardy nutně omezené a podmíněné (srov. 2.2), a z daného vědomí neustále vycházet.

Cílem je tu ovšem přesnější a poučenější nahlédnutí smyslu a funkce toho kterého kritického textu, nikoli metodologická libovůle – navzdory jisté eklektičnosti se v práci přece jen jakási koherentní metodologie projevuje. Pomozme si paralelou: o anglických anglistech napsal v roce 1996 Terry Eagleton, že jsou „leavisovci, ať už jsou si toho vědomi, nebo ne. [...] Proklamovat, že se člověk hlásí k Leavisovi, není dnes zapotřebí o nic víc než hlásat, že vychází z Koperníka“ (Eagleton 2005:53–54). Podobným způsobem by myslím bylo možné prohlásit, že jako jakési intelektuální podloží u českých filologů (včetně anglistů) funguje pražský strukturalismus – dokonce i u těch, kdož se proti němu vymezují polemicky. Teprve na něm se podle osobního založení dotyčného badatele nacházejí další vrstvy; ono podloží však zdá se tvořit jakýsi hlubinný společný základ, byť třeba nereflektovaný – a ve své práci tak na něm nejspíš stavím i já, bezděčně i vědomě.

Pražský strukturalismus se mimo jiné – na což se často zapomíná – vyznačoval a vyznačuje praktičností, pozorností vůči všem významovým jednotkám uměleckého díla včetně těch nejnižších, důrazem na zdánlivě přízemní, drobnou interpretační práci. Právě v tomto duchu ve svém pojednání o anglofonní literární kritice usiluji o pozornost vůči konkrétnímu detailu, vůči interakci jednotlivých významových složek díla; snažím se začínat u konkrétních, hmatatelných faktů, často na úrovni věty, a teprve od nich se pomalu posouvat k celkové

strukturu díla – ať už se „dílem“ myslí esej (jako v částech věnovaných M. H. Abramsovi, J. Hillisi Millerovi a T. S. Eliotovi), kniha (část o Terryem Eagletonovi a Peteru Ackroydovi), nebo celé kritické *oeuvre* (část o Lesliem Fiedlerovi a Josephu Conradovi).

V tomto úsilí mi pomáhá skutečnost, že jsem většinu kritiků, o nichž v následující části práce píši, překládal do češtiny.<sup>17</sup> Pro přípravou, heuristickou fázi, kdy člověk nad zkoumaným dílem přemýšlí a sbírá podněty pro další práci, je možnost přeložit si zpracovávaný text nedocenitelná. Jen málokterý způsob interpretace zkoumaného autora dokáže odhalit to co překlad: překladatel nahlédne při své práci jaksi „za kulisy“ sémantického „představení“, jímž je překládaný text; povšimne si intenzivněji než při pouhé četbě jednotlivých prvků, obrazů, leitmotivů, figur a tropů, ale také jindy skrytých zádrhelů, švů a nesrovnalostí – a má příležitost zhodnotit (přinejmenším sám pro sebe), jakou roli všechny zmíněné prvky v celém „představení“ hrají. Nikoli metaforicky, ale doslova dekonstruuje výchozí text a pak jej zase skládá dohromady, používaje přitom zcela jiný materiál. Slovem: překlad nabízí unikátní způsob, jak odkrýt i ty nejjemnější významové vrstvy díla, jak nahlédnout jeho skryté fasety, jak do značné míry dešifrovat jeho kód.

Netvrdím samozřejmě, že díky tomu, že jsem se pojednávanými texty zabýval jako překladatel, jsou mé kritické analýzy kdovíjak inspirované, pouze poukazují na to, že překlad je to nejpečlivější *close reading*, jež si lze představit – a že mezi literární kritikou a literárním překladem existuje niterná spřízněnost. Nezbyvá než doufat, že v mém vlastním kritickém psaní o kritikách ona heuristická fáze, ono *close reading* pomocí překladu – ona *kritika překladem* – nepřišla nazmar.

---

<sup>17</sup> Z díla Terryho Eagletona jsem přeložil autorův *Úvod do literární teorie*; z díla Leslieho Fiedlera tři delší studie („Archetyp a signatura“, „Román a Amerika“ a „Kdo byl Leslie A. Fiedler?“); z T. S. Eliota joyceovskou esej („Odysseus, řád a mýtus“); z kritického díla Josepha Conrada jsem připravil a přeložil výbor *Poznámky o životě a literatuře*; překlady Abramsovy a Millerovy studie mám aktuálně rozpracované pro *Revolver Revue*.

## 2.2 Rétorické strategie, diskursivní rozdíly a konvergence: k metakritické debatě mezi M. H. Abramsem a J. Hillisem Millerem

Jaké jsou limity literární teorie, historie a kritiky? V roce 1947 vykreslil vlivný americký kritik Edgar Stanley Hyman pozoruhodný ideál:

*Kdybychom mohli – čistě hypoteticky – z plastů a lehkých kovů sestrojít ideálního kritika, jeho metodou by byla syntéza veškerých praktických technik a postupů používaných jeho kolegy z masa a kostí. Ze všech soupeřících přístupů by si takový ideální kritik vypůjčil vše, co by se při syntéze dalo použít, aniž by se zkruslil celek. Předpoklad, předpojatost či přílišnou specializaci by vyvážil jejich protiklady, takže by se navzájem vymazaly a jemu by zbyly jen neutrální prvky, které by bylo možné přizpůsobit jeho potřebám (Hyman 2010:247).*

Aby svou vizi čtenáři přiblížil, vypočítává pak Hyman rozličné vlastnosti, jež by jeho „ideální kritik“ měl mít, a ukazuje je na příkladech různých kritických osobností: Freuda, Marxe, Blackmura, Brookse, Burkea, Caudwella, Eliota, Empsona, Knighta, Matthiessena, Ransoma, Richardse, Tatea, Warrena, Wilsona, Winterse a mnoha dalších. Nakonec však nevyhnutelně dochází ke konstatování, že „náš ideální kritik je samozřejmě nesmysl, ačkoli možná nesmysl užitečný coby platonský archetyp“ (Hyman 2010:255).

*Reductio ad absurdum* jistě není nejsolidnější vědeckou metodou, v našem případě je však užitečné. Hymanovy divoké příklady, vrcholící ve vizi obludné kritické osoby, jakéhosi „überkritika“, nám totiž důrazně připomínají, že neexistuje – a ani nemůže existovat – žádná dokonalá literární teorie.

Každá teorie má sklon k mezerám, dezinterpretacím, omylům či chybám; všezahrnující teorie by vlastně žádnou teorií nebyla: teorie je nutně abstraktní, a proto reduktivní. Jak ve svém přehledovém pojednání o moderní literární teorii píše Wolfgang Iser: „Každá teorie ztělesňuje abstrakci materiálu, který se snaží kategorizovat. Stupeň abstrakce je podmínkou úspěchu kategorizace, a proto teorie individualitu materiálu zastiňuje“ (Iser 2009:23). Teorie vznikají z jistých potřeb, jak vnitřních, tak vnějších, a právě těmto potřebám se primárně věnují; při tom si utvářejí vlastní soustavu příkladů, vlastní kánon. Co je z onoho kánonu vynecháno, není nutně

považováno za méněcenné; každé takové vynechání ovšem poukazuje na východiska a potenciální výsledky dané teorie.

Vědomí nedokonalé a omezené podstaty vlastní teorie je přitom nezbytností pro veškeré teoretiky, ať už jsou jakékoli provenience – mimo jiné jim pomáhá kriticky analyzovat jejich vlastní myšlení a porovnávat je s odlišnými, třeba i protichůdnými přístupy. Nepléduji tu ovšem za relativismus, ani netvrdím, že jsou všechny teorie stejně poučené a inspirující; chci jen konstatovat, že existuje prostor pro koexistenci – a někdy i konvergenci – řady literárních teorií.

Jak lze v hojnosti konkurenčních literárněteoretických trendů a směrů rozeznat ty platné, funkční, nejméně rozporuplné? Možné vodítko nabízí ve své monumentální (byť v lecčems problematické) studii o romantickém umění nazvané *Zrcadlo a lampa* americký literární historik, teoretik a kritik Meyer Howard Abrams:

*Dobrá uměnovědná teorie je [...] určitým způsobem objektivně platná. Kritériem zde není ověřitelnost jejich jednotlivých hypotéz, ale šíře, přesnost a jasnost pohledů na vlastnosti jednotlivých děl a její celková adekvátnost, platnost pro nejrůznější druhy umění. Takové kritérium neospravedlňuje samozřejmě jen jednu, ale hned řadu platných teorií; každá je svým způsobem celistvá, použitelná a relativně vyhovující pro určitý rozsah estetických jevů (Abrams 2001:14).*

## I

Jak takovéto obecné postoje a teoretické proklamace obstojí v konfrontaci se zcela protikladnými názory? Pro odpověď se podívejme blíže na proslulou debatu ze sedmdesátých let minulého století, jež už si našla cestu do univerzitních sylabů, literárněhistorických přehledů a literárněteoretických antologií – na debatu mezi M. H. Abramsem a J. Hillisem Millerem. Jejich několikaletá polemika je vysoce symptomatická pro střet mezi „velkou tradicí moderní humanistické vědy, tradicí Curtiovou, Auerbachovou, Lovejoyovou, Lewisovou“ (Miller 1972:6) a „dekonstruktivistickými principy interpretace“ (Abrams 1976:458), tj. střet, který tehdy zuřil naplno a dodnes zcela neustal, a stojí tak stále za pozornost.

Celou rozepří odstartovala v roce 1972 stať „Tradice a rozdíl“ („Tradition and Difference“ /Miller 1972/), jež vyšla v časopise *Diacritics* a v níž J. Hillis Miller nepříliš příznivě recenzoval Abramsovu knihu *Přirozený supernaturalismus (Natural Supernaturalism)*. Na



Millerovu recenzi reagoval v časopise *Critical Inquiry* v roce 1976 Wayne C. Booth dlouhým, oslavným textem „M. H. Abrams: Historik jako kritik, kritik jako pluralista“ („M. H. Abrams: Historian as Critic, Critic as Pluralist“ /Booth 1976/), a v témže čísle *Critical Inquiry* se do věci vložil i sám Abrams vlastním článkem, nazvaným „Racionalita a imaginace v kulturní historii: odpověď Wayne Boothovi“ („Rationality and Imagination in Cultural History: A Reply to Wayne Booth /Abrams 1976/). Millerova recenze a dvě následné reakce podnítily redaktora *Critical Inquiry* Sheldona Sackse k tomu, aby všechny tři kritiky požádal o prezentaci jejich stanovisek na sympoziu Modern Language Association, které se konalo v prosinci 1976 pod názvem *Limity pluralismu*. Tři přednášky, jež zde zazněly – „Dekonstruktivní Anděl“ M. H. Abramse („The Deconstructive Angel“ /Abrams 1977a/), „Kritik coby hostitel“ J. Hillise Millera („The Critic as Host“ /Miller 1977/) a „Jak uchovat exemplární model“ W. C. Boothe („Preserving the Exemplar“ /Booth 1977/) – byly následně publikovány v *Critical Inquiry*, a brzy na ně zareagovali Morse Peckham v článku „Nekonečnost pluralismu“ („The Infinitude of Pluralism“) a James Kincaid ve stati „Koherentní čtenáři, nekoherentní texty“ („Coherent Readers, Incoherent Texts“). Poslední příspěvek do debaty zůstal vyhrazen M. H. Abramsovi. Ten v textu nazvaném „Behaviorismus a dekonstrukce“ („Behaviorism and Deconstruction“) na závěr žertovně konstatoval, že „diskuse bude zdá se pokračovat, dokud pokles předplatného nedonutí redaktory časopisu k zoufalému zvolání: ‚Zadržte! Už toho bylo dost!‘“ (Abrams 1977b: 183).

Je evidentní, že takto komplexní debatu lze jen stěží ve stručnosti shrnout a vyhnout se přitom nepřijatelnému zkreslení a zjednodušení. Proto se zaměříme jen na dva její klíčové texty, Abramsovu stat’ „Dekonstruktivní Anděl“ a Millerův text „Kritik coby hostitel“. Nejenže v mnohém shrnují předchozí příspěvky (a v mnohém dokonce anticipují Peckhamovu i Kincaidovu odpověď), ale také zvlášť výrazným způsobem nasvěcují mnohé aspekty literárněteoretických a kritických postojů jejich autorů a zároveň nabízejí nejeden cenný vhled do kritických škol a trendů, s nimiž jsou jejich autoři spojováni či spíše které reprezentují (je totiž málo sporné, že oba kritici jsou přímo prototypickými představiteli „svých“ škol).

Velké kritické osobnosti – a za takové lze nepochybně označit jak Abramse, tak Millera – zároveň mívají sklon transcendovat omezení teorií, trendů, metod a diskursů, jež samy pomáhaly vytvořit. A právě na tyto momenty transcendence, stejně jako na jejich méně obdivuhodná uřeknutí či vnitřní rozpory se zaměříme v následujících poznámkách. Jinými slovy, pokusíme se

o to, čemu Terry Eagleton říká „taktika dekonstruktivistické kritiky“: „ukázat, jak texty uvádějí do rozpaků vlastní závazné logické systémy; za tím účelem se dekonstrukce přímo vrhá na ‚symptomatické‘ body, významové *aporie* či slepé uličky, v nichž se texty ocitají v úzkých, v nichž zadržávají a okatě si protirečí“ (Eagleton 2005:191).

## II

M. H. Abrams svou esej otevírá ironickým konstatováním:

*V dnešní době jsme často instruováni, abychom se měli na pozoru před slovy jako „původ“, „centrum“ či „konec“. Já si však přesto troufnu prohlásit, že tato debata má svůj původ v dialogu, který jsme vedli s Waynem Boothem a v jehož centru se nacházelo odůvodnění historických procedur mé knihy [...] Hillis Miller na tu knihu napsal ve vší počestnosti recenzi; pak jej citoval a reagoval na něj Wayne Booth, pak jsem jej znovu citoval a znovu jsem na něj reagoval já, a tak byl Hillis Miller vtážen do víru naší konverzace [...] Kdo dokáže předpovědět, kolik dalších lidí do sebe ten vír vtáhne, než debata dospěje ke svému konci? (Abrams 1977a:425).*

Abramsova hra se slovy je důležitější, než by se mohlo na první pohled zdát. Abrams si je samozřejmě dobře vědom, že podle zmíněných „instrukcí“ bychom se měli „mít na pozoru“ před figurativním užitím oněch slov a před jejich implikacemi;<sup>18</sup> když tedy takto zdůrazňuje doslovný význam, předvádí tím svou výchozí pozici a naznačuje, co považuje za největší slabinu protichůdné teorie. David Lodge tento „nejvýmluvnější Abramsův argument“ popisuje následovně: „Ve vlastní diskursivní praxi se dekonstruktivisté spoléhají na komunikativní sílu jazyka, již teoreticky popírají“ (Lodge 2000:241).

Ještě v úvodu odmítá Abrams několik Millerových tvrzení; největší pozornost přitom věnuje tomu, které považuje za stěžejní:

*Nevím, jak došel Miller k domněnce, že má teorie jazyka je „implicitně mimetická“, že je „nepokřiveným zrcadlem“ reality, již odráží; možná na základě přesvědčení, které zdá se*

---

<sup>18</sup> Pro potřeby přítomného textu ponechme stranou debatu o bytostně figurativní podstatě jazyka (Lakoff – Johnson 2000).

*sdílí s Derridou a které já samozřejmě považuji za mylné, totiž že veškerá pojetí jazyka, jež nevycházejí z dekonstruktivistického modu, jsou mimetická pojetí (Abrams 1977a:427).*

Poté Abrams své pojetí jazyka specifikuje blíže:

*Mé pojetí je obecně vzato funkční a pragmatické: jazyk, ať už mluvený, nebo psaný, využívá rozmanité varianty řečových aktů, aby tak dosáhl nejrůznějších lidských cílů; pronést výrok o určitém stavu věci je jen jedním z těchto mnoha cílů; a takovýto jazykový výrok nezrcadlí, nýbrž slouží k zaměření pozornosti na vybrané aspekty onoho stavu věci“ (Abrams 1977a: 427).*

Přes toto prohlášení se už dostává k jádru svého sporu s Millerem: „Miller netvrdí, že ve své interpretaci někdy (nebo vždycky) nemám pravdu, nýbrž že ve své interpretaci – stejně jako ostatní tradiční historici – nemohu mít pravdu naprosto nikdy“ (Abrams 1977a:427). Pak nasadí lehčí tón (příčemž neopomene popíchnout své protivníky) a interpretační výkony svých názorových protichůdců přirovná k úsilí Valihraha, „Carrollova filosofa jazyka, podle něhož se význam do textu vkládá pomocí interpretovy vůle k moci“ (Abrams 1977a:428). Vzápětí ovšem předloží překvapivý paradox, jímž na první pohled vyvrací vlastní pozici:

*Samozřejmě ani v nejmenším nevěřím [...], že jsou podobné dekonstruktivistické výroky jen jakýmsi dogmatickými tvrzeními na způsob těch Valihrachových. Spíše se jedná o závěry, jež jsou odvozené ze zcela určitých jazykových premis. Nemyslím si, že jejich [Derridovy a Millerovy] radikálně skeptické závěry odvozené z oněch premis jsou mylné. Naopak, věřím, že jsou zcela správně – vlastně zcela neprůstředně správné, a právě v tom je ta potíž (Abrams 1977a:428).*

Následuje autorův nástin Derridova myšlení o jazyce, v němž napřed Abrams konstatuje, že Derrida vytváří vlastní „grafocentrický model“, který se příliš neliší od „logocentrismu“, jež sám Derrida kritizuje, a poté dovozuje, že se Derrida svých závěrů dobírá pomocí „procesu, který v jistém ohledu není o nic méně závislý na původu, důvodu a konci a který není o nic míň nesmlouvavě ‚teleologický‘ než ten nejrigoróznější z metafyzických systémů, jež skrze své

závěry dekonstruuje“ (Abrams 1977a:431). Derridova metoda, pokračuje Abrams, funguje, „protože nemůže nefungovat; je to neselhávající podnik: neexistuje komplexní pasáž, ať už básnická či prozaická, jež by mohla posloužit jako protipříklad, na němž by bylo lze ověřit její platnost či její omezení“ (Abrams 1977a:435).

Číst Millera, ochotně přiznává Abrams, se přes to všechno nepochybně vyplatí, zvláště kvůli jeho hravému interpretačnímu stylu a pronikavým postřehům, avšak tyto přednosti se projevují spíše mimochodem; ústředním pocitem při četbě prý je „neustálý pocit naprosté závratí, zlověstné mrazení z toho, jak a s autorem vrávoráme na pokraji propasti. I šok z tohoto zjištění se však brzy otupí předvídatelným a stálým opakováním“ (Abrams 1977a:435–436).

Jak se lze vyrovnat s oním Millerovým „kouzlem, jemuž je těžké odolat“? Abrams nabízí metaforickou reakci:

*Nabízí se táž odpověď, již dal William Blake Andělovi v Snoubení nebe a pekla. Když se dotápali až na dno „točité sluje“, Anděl odhalil Blakeovi přízračnou vizi pekla coby „nekonečné propasti“ [...] „Můj přítel Anděl vylezl ze svého stanoviště nahoru do mlýna; zůstal jsem sám; tu však už nebylo onoho zjevení, ale octl jsem se sedící na krásném břehu u řeky ve svitu měsíčním [...] I povstal jsem a hledal jsem mlýn, kdež jsem našel svého Anděla, který se mne překvapen tázal, jak jsem unikl? Odpověděl jsem: „Za všechno, co jsme spatřili, vděčili jsme tvé metafyzice“<sup>19</sup>“ (Abrams 1977a:437).*

Vzpomeneme-li si na vlivný Derridův pojem „metafyzika přítomnosti“, oceníme ironii, s níž Abrams obviňuje typického představitele dekonstruktivistické kritiky, jako je Miller, z „metafyziky“.

Přesto Abrams věří, že mezi ním a jeho názorovými antipody existuje prostor pro vzájemné porozumění: „S radostí konstatuji, že Hillis Miller se coby dekonstruktivní Anděl k dekonstrukci nestaví docela vážně, tedy v hegelovském smyslu ‚vážnosti‘, tj. neupíná se k důsledkům svých východisek beze zbytku a konsistentně“ (Abrams 1977a:437). Díky tomuto konstatování se pak Abrams může dobrat závěru, v němž se jako ozvěnou vrací figura z úvodu: „Koneckonců bez důvěry v to, že můžeme jazyk používat k vyjádření toho, co myslíme, a interpretovat jazyk tak, abychom určili, co bylo míněno, neexistuje logický základ pro dialog,

---

<sup>19</sup> V citátu z Williama Blakea používáme překlad O. F. Bablera.

v němž jsme nyní pohrouženi“ (Abrams 1977a:437). Přes poukaz na prostor pro debatu tak Abrams ve svém závěrečném výroku vyzdvihuje tradiční „funkční a pragmatické“ pojetí jazyka<sup>20</sup> a naposledy implicitně poukazuje na to, co považuje za slabinu dekonstruktivistických teorií komunikace.

### III

Zatímco Abrams otevírá svou polemickou esej ironickým špílcem, Hillis Miller rovnou zahajuje přímočarý útok na svého oponenta:

*V jedné pasáži svého článku „Racionalita a imaginace v kulturní historii“ M. H. Abrams cituje tvrzení Waynea Booth, že „dekonstruktivistické“ čtení daného díla „bude prostě a jednoduše parazitovat“ na „zřejmém či jednoznačném čtení“. To druhé slovní spojení je Abramsovo, to první Boothovo“ (Miller 1977:439).*

Ponechejme stranou, že hned první věta Millerova textu nedává smysl (Abrams pochopitelně nemohl citovat Boothovo tvrzení obsahující výrok, který Abrams pronesl později – totiž právě v článku, o němž píše Miller –, než vyslovil Booth ono svoje tvrzení) a povšimněme si jiné věci: Miller se tu dopouští nepřesné citace, jíž původní výroky pojednávaných autorů neomluvitelně zkresluje. Přesné znění citované pasáže Abramsova textu totiž zní následovně:

*Booth v odpovědi na Millerova dekonstruktivistická tvrzení o významu za své Millera vyzývá, aby sám napsal dekonstruktivistickou historii naplňující ‚standardy, jimž má podobný přehled odpovídat‘, a za druhé konstatuje, že každý pokus o takovou interpretaci bude ‚prostě a jednoduše parazitovat na práci autorů jako Abrams‘, kteří předloží zřejmé či jednoznačné čtení, jež se pak ‚svobodný‘ interpret rozhodne dekonstruovat (Abrams 1976:457–458).*

Nepřesná citace má pro celý Millerův článek fatální důsledky: většina z toho, co autor dále říká, stojí na mylných základech, a proto neobstojí ani v argumentech, ani v závěrech – řečeno

---

<sup>20</sup> Srov. Austin 2000, Jakobson 1995.

s Paulem de Manem, Millerův text „zároveň nastoluje a vyvrací autoritu vlastního rétorického modu“ (de Man 1979:17).

Na rozdíl od Abramse, který se ve své stati povětšinou věnuje názorům svého oponenta, se Miller soustřeďuje na sebe sama a pokouší se demonstrovat vlastní přístup k literární interpretaci a kritice. Při tomto úsilí však bezděčně používá právě ty kritické prostředky, které Abrams implicitně i explicitně kritizuje: kdybychom nevěděli, že oba texty vznikaly simultánně, bez znalosti toho druhého, mohli bychom si myslet, že Abrams ve svém textu reaguje na Millerovu stat'. Podívejme se kupříkladu na to, čemu Abrams říká „Millerovo neodbytné odkazování na etymologii“ (Abrams 1977a:433). Miller ve svém článku skutečně často pocítuje potřebu podpiřat své argumenty etymologickým výkladem; vlastně tak zachází se všemi svými klíčovými termíny (*parazit, hostitel, host, dar*). Jeho argumentace však v tomto ohledu působí irelevantně a arbitrárně; navíc je poměrně rozvleklá (jen rozklad o etymologii a komparativní gramaticke zabírá tři a půl strany, tj. bezmála polovinu jeho osmistránkového textu) a místy nepřesná. Jeden příklad za všechny: na začátku dvoustránkové interpretace slova „parazit“ Miller píše:

*Tyto smutné milostné příběhy o domácí lásce, jež však přesto do uzavřené ekonomie domova vtáhne to zlověstné, cizí, parazitické, jež vnese Unheimlich do Heimlich, nepochybně názorně ukazují, jak se někteří lidé dívají na vztah „dekonstruktivistické“ interpretace k „zřejmému či jednoznačnému čtení“ (Miller 1977:440).*

Jak ale poznamenává David Lodge: „*Unheimlich* znamená německy ‚zlověstný‘. Miller implikuje, že *Heimlich* znamená ‚domácký‘. *Heim* je skutečně německý výraz pro ‚domov‘, avšak *heimlich* znamená německy ‚tajný‘. Pro jednu Miller zdá se ošidnost jazyka zcela podcenil“ (Lodge 2000:256). Je signifikantní, že s tímto fiktivním protikladem operuje Miller v celém textu a dokládá jím různé závěry.

Sám Miller si možná je do jisté míry vědom toho, že jsou podobné pasáže pro literární interpretaci irelevantní, protože dlouhý *pasus* o slově „hostitel“ uzavírá otázkou: „Co má tohle všechno do činění s básněmi a se čtením básní?“ (Miller 1977:443). Velice případný dotaz, dalo by se říci. Proto je zklamáním, když jej Hillis Miller vzápětí zodpoví tvrzením, že verbální eskamotáž, již právě na několika stranách předvedl, je „příkladem“ dekonstruktivní strategie

intepretace, aplikované v tomto případě nikoli na text básně, nýbrž na citovaný fragment kritické eseje obsahující citaci z jiné eseje“ (Miller 1977:443). Ono zklamání nepramení jen z úvodního zlovolného zkreslení citace, irrelevantních diskursů do etymologie a chabé němčiny (ačkoli pro Millerovy kritiky představují zmiňované záležitosti nepochybně velice snadný terč), ale především z toho, že ze všech těch pokusů o interpretaci se toho „o básních a o čtení básní“ dozvíme pramálo, tedy kromě banální pravdy, že význam v literatuře i v jazyce je komplexní a nejednoznačný (což by ovšem nikoho filologicky gramotného, zvláště pak ne Abramse, ani nenapadlo popírat).

Takové přehnané tvrzení může posloužit jako výmluvný příklad toho, co Abrams kritizuje jakožto jednu z Millerových mylných interpretačních strategií: „Miller užívá termíny ‚interpretace‘ a ‚význam‘ extrémně rozvolněným způsobem, aby tak sjednotil jazykovou promluvu či psaní s jakoukoli metafyzickou reprezentací teorie či ‚faktu‘ o fyzickém světě“ (Abrams 1977a:432).

Skutečný přínos Millerova článku spočívá v něčem jiném, totiž v jeho exposé o vztahu mezi literárními disciplínami, jimž se tradičně říká literární kritika a tvůrčí psaní a jež jsou často vnímány a pojednávány odděleně:

*Neúprosný zákon, dle něhož se zlověstný, „nerozhodnutelný“ či „nelogický“ vztah hostitele a parazita, heterogenost uvnitř homogenosti, nepřítel uvnitř domova, reformuje uvnitř každé separátní entity, jež se v širším měřítku zdála být buď jedním, nebo druhým, se vztahuje stejně tak na kritické texty jako na texty, jimž se kritika věnuje (Miller 1977:447).*

Tento postoj není samozřejmě ničím novým, a není ani zdaleka vyhrazen jen dekonstruktivistické kritice. Vztahu mezi literární kritikou a beletrií jsme se v přítomné práci už věnovali v úvodu (srov. 1.5); ke koncepcím, o nichž byla řeč (Roland Barthes, Harold Bloom, Leslie Fiedler), přidejme nyní jednu výrazně starší, z roku 1905, kdy své kritické krédo v eseji příznačně nazvané „Kritika pathosem a inspirací“ formuluje F. X. Šalda:

*Kritik tvoří stejně jako básník nebo jiný umělec. Rozdíl mezi nimi jest jen látkový: básník tvoří předem ze života a z přírody, kritik předem z umění a z kultury. [...] Mezi potenci*

*básnickou a kritickou není v podstatě rozdílu: oba – kritik i básník – soudí, oba hodnotí, oba stylisují, oba tvoří (Šalda 1948:168–169).*

*In margine* citovaného výroku ovšem dodejme, že Šaldovy binární opozice život/umění a příroda/kultura, jakož i představa, že básník není v literatuře zakořeněn stejně jako kritik, by byly jakémukoli poststrukturalistickému kritikovi naprosto cizí.

Miller každopádně názor, že je kritikovo a básníkovy dílo strukturálně a funkčně obdobné, přesvědčivě hájí v celém svém textu; díky tomu, že jej obohacuje o dekonstruktivistické paradigma, je navíc s to střizlivě korigovat tradiční pojetí spisovatele coby Titána, všemohoucího Tvůrce, jenž se spoléhá výhradně na svého génia:

*Na jedné straně v sobě „zřejmé či jednoznačné čtení“ vždy obsahuje „dekonstruktivistické čtení“ jakožto parazita, má jej v sobě vždy zakódované, na druhé straně se „dekonstruktivistické“ čtení nemůže žádným způsobem osvobodit od metafyzického, logocentrického čtení, jež hodlá popírat. Báseň sama o sobě pak není ani hostitelem, ani parazitem, nýbrž výživou, již oba potřebují, je hostitelem v jiném smyslu, třetím prvkem tohoto konkrétního trojúhelníku“ (Miller 1977:444–445).*

„Tradiční“ čtení tedy není nikdy zcela zastaralé a nelze jej jen tak zapudit. Přinejmenším v tomto ohledu vidí Hillis Miller – podobně jako Abrams – prostor pro vzájemné porozumění:

*Báseň je – jako všechny texty – „nečitelná“, pokud se slovem „čitelná“ myslí „otevřená jen jedině, definitivní, jednoznačné interpretaci. Ve skutečnosti není „jednoznačné“ ani „zřejmé“, ani dekonstruktivistické“ čtení. Každé v sobě nutně obsahuje svého vnitřního nepřítele, každé je zároveň hostitelem i parazitem“ (Miller 1977:447).*

S Millerovým závěrečným, paradoxním argumentem by pluralista Abrams nepochybně souhlasil; koneckonců, s paradoxy se potýkal po celou svou vědeckou dráhu – jak konstatuje Martin Procházka:



*Abrams je mistrem paradoxu, který relativizuje dílčí fakta a přístupy, ale přitom posiluje výsledná tvrzení. Jeho dílo charakterizuje střet výrazně pluralistického, někdy až eklektického přístupu k literárním a filosofickým textům i teoriím s provokativním důrazem na jednotu díla a jeho smyslu“ (Procházka 2001:355).*

Teprve v intencích takového paradoxu může dojít ke konvergenci Millerových a Abramsových pojetí – avšak právě tento druh konvergence je nejvíc inspirující.

## 2. 3 Ideologická kritika versus common sense? Nad Úvodem do literární teorie Terryho Eagletona

V roce 2005 jsem měl na konferenci na University of Cambridge vzácnou příležitost strávit celé odpoledne a večer s britským kritikem a teoretikem Terryem Eagletonem a při té příležitosti s ním pořídil dlouhé interview pro literární časopis *Revolver Revue*. Interview místy přerůstalo v poněkud vzrušenou debatu, zejména v pasážích, kde se střetávalo politické přesvědčení tazatele a zpovídaného. Nejpozoruhodnějším momentem celého rozhovoru pro mě bylo, když se Eagleton rozhovořil o limitech marxismu, tedy filosofie, s níž je celoživotně spjat, již se vždy intenzivně věnoval a jež prostupuje veškeré jeho psaní, a konstatoval:

*Inu, každá metoda je omezená. Není příliš realistické očekávat od jedné metody, že nám sdělí úplně všechno. Třeba marxismus nemá vůbec co říct o andělech. [...] Marxismus vypráví konkrétní příběh. [...] Říká nám: „Podívejte, existují jisté všeobecné rozpory, jisté střety, které je zapotřebí rozřešit, aby lidé mohli začít žít svobodně.“ A ve světě, v němž se kapitalismus prezentuje mnohem více utlačovatelsky než dřív – zčásti proto, že nemá žádného skutečného protivníka –, je ono vyprávění pravdivější než kdy jindy. Platí ovšem, že být marxistou znamená toužit po tom, aby jím člověk být přestal. Není to totéž jako být křesťanem či buddhistou (Eagleton 2006).*

Pojďme se nyní podívat poněkud detailněji, jak autorovo úsilí o to, aby „přestal být marxistou“, vypadá a jak konkrétně se projevuje v jeho nejvlivnější práci.

### I

Terry Eagleton se narodil roku 1943 v Salfordu u Manchesteru v irské katolické rodině. Studoval na De La Salle College v Manchesteru a na Trinity College v Cambridgi, kde v roce 1964 pod vedením významného marxistického literárního kritika Raymonda Williamse zakončil svá studia doktorátem. Po krátkém působení na Cambridgeské univerzitě (1964–1969) nastoupil na Oxford, kde postupně vyučoval na Wadham College (1969–1989) a Linacre College (1989–1992); v roce 1992 pak na Oxfordské univerzitě získal profesuru (Thomas Warton Professor of English). V letech 2001–2008 působil na nově zřízené katedře kulturních studií Manchester University;

v současnosti působí jako profesor anglické literatury na Lancaster University, profesor kulturních studií na National University of Ireland v Dublinu a jako hostující profesor na University of Notre Dame ve Spojených státech.

Od svého debutu, práce *Shakespeare a společnost* (*Shakespeare and Society*, 1967), publikoval Terry Eagleton přes čtyřicet knih.<sup>21</sup> Najdeme mezi nimi několik dramát (např. *Svatý Oscar*, *Saint Oscar*, 1989; *Bílá barva, zlatá barva, sněť*, *The White, the Gold and the Gangrene*, 1992 aj.), román (*Světci a vědci*, *Saints and Scholars*, 1987) či paměti (*Dveřník*, *The Gatekeeper*, 2001), těžiště jeho díla však samozřejmě spočívá především v tvorbě literárně kritické a teoretické. Nejvlastnějším Eagletonovým tématem – tématem, k němuž se v různých obměnách znovu a znovu vrací – je vztah literatury (případně, zejména v posledních letech, „kultury či humanitních oborů“) a ideologie: lhostejno, zda se jedná o práci monografickou (např. *Mýty síly: marxistická studie o sestřích Brontëových*, *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*, 1975; *Walter Benjamin čili za revoluční kritiku*, *Walter Benjamin, or, Towards Revolutionary Criticism*, 1981) či metakritickou (např. *Marxismus a myšlení o literatuře*, *Marxism and Literary Criticism*, 1976; *Myšlení o literatuře a Ideologie*, *Criticism and Ideology*, 1976; *Funkce kritiky*, *The Function of Criticism*, 1984), zda se v dané práci Eagleton zabývá úzce vymezeným tématem (např. *Znásilnění Clarissy: psaní, sexualita a třídní boj u Samuela Richardsona*, *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality, and Class Struggle in Samuel Richardson*, 1982) nebo se obecně zamýšlí nad určitým myšlenkovým proudem (např. *Marx a svoboda*, *Marx and Freedom*, 1997; *Iluze postmodernismu*, *The Illusions of Postmodernism*, 1997; *Nacionalismus, kolonialismus a literatura*, *Nationalism, Colonialism, and Literature*, 1990, společně s Fredricem Jamesonem a Edwardem Saidem), národní kulturou (zejména irskou: např. *Heathcliff a velký hlad*, *Heathcliff and the Great Hunger*, 1995; *Bláznivý John a biskup a jiné eseje o irské kultuře*, *Crazy John and the Bishop and Other Essays on Irish Culture*, 1998; *Vědci a vzbouřenci v Irsku devatenáctého století*, *Scholars and Rebels in Nineteenth-century Ireland*, 1999) či kulturou jako takovou (např. *Idea kultury*, *The Idea of Culture*, 2000; *Ideologie estetična*, *The Ideology of the Aesthetic*, 1990). Ostatně je to docela logické, neboť Terry Eagleton je – podobně jako jeho učitel Raymond Williams – doopravdy zapálený marxista a ideologie mu tudíž prostupuje vším, ideologie je pro

---

<sup>21</sup> V češtině byly dosud z Eagletonova díla uvedeny tři z nich: *Idea kultury* (přeložil Jan Balabán, Brno: Host 2000), *Sladké násilí. Idea tragična* (přeložil Marek Sečkař, Brno: Host, 2004) a *Úvod do literární teorie* (přeložil Petr Onufer, Praha: Triáda 2005, druhé vydání Praha: Plus 2010).

něj „pověštinou utajený soubor hodnot, který stojí v pozadí našich faktických tvrzení a který je formuje“, jinak řečeno „veškeré vztahy mezi tím, co říkáme a čemu věříme, a mocenskými strukturami a systémy společnosti, v níž žijeme“ (Eagleton 2005:29). Nutno ovšem zdůraznit, že Eagleton je marxista anglický, nadto irského původu a přísně katolické výchovy (v royalistické, liberální a převážně protestantské Anglii se tak řadí hned do tří minorit); nepřekvapí proto, že jeho pojetí marxismu je přinejmenším neortodoxní. Lze u něj rozlišit tři fáze: v počátcích své kritické kariéry se Eagleton pokouší propojit své katolictví s humanistickým marxismem, hlásaným Raymondem Williamsem; tuto pozici o něco později, zhruba v sedmdesátých letech, opouští (stejně jako katolickou církev) a přiklání se k marxismu althusserovského ražení; v osmdesátých letech pak vytváří vlastní koncepci „revoluční kritiky“, spojující materialistickou teorii literatury s poststrukturalismem i dalšími literárně teoretickými a filosofickými trendy a sledující vedle literárních i ryze společenské cíle. (Ve svém pozdějším díle Eagleton tuto koncepci označuje jako „political criticism“, tj. politickou kritiku, v podstatě však jde o totéž.)

Doma je Eagleton obecně vnímán jako myslitel radikální – a jedni jej za to zatracují (příkladem budiž princ Charles, jenž se na adresu Eagletonova díla omezil na rozhořčené zvolání: „*Oh, that dreadful Terry Eagleton!*“), druzí vynášejí až do nebes (kupříkladu kritik a editor Duke Maskell označil Eagletona za nejznámějšího a nejvlivnějšího akademického kritika současné Británie a pasoval jej – co do významu – na nástupce F. R. Leavise). V každém případě je jisté, že Terry Eagleton dnes představuje jakousi instituci – což s sebou ovšem nese poněkud dvojaké postavení: v jedné osobě musí koexistovat levicový kritik, nemilosrdně tepající establishment, a univerzitní profesor, tímtež establishmentem štědře placený... Jak o Eagletonově nástupu na Oxford trefně poznamenal profesor London University John Sutherland:

*V Argentině by asi [Eagleton] jednoho dne záhadně zmizel, ve východní Evropě by nejspíš seděl v kriminále; co se však stane v Anglii? Oxford ho udělá profesorem anglické literatury a přidělí mu stolicí po Johnu Bayleym. A co udělá Terry? Ve své nástupní přednášce Johna Bayleyho totálně znemožní“ (Wroe 2002:20)*

Eagleton je ovšem zářivou akademickou *star* i za hranicemi Británie. Celosvětový věhlas mu ale nepřineslo ani jeho rozsáhlé a respektované kritické dílo, ani profesorská stolice na Oxfordu, natožpak ono výsadní postavení, které dnes v anglické kritice zaujímá. Dopomohla mu k němu –

příznačně i poněkud paradoxně – až kniha, určená těm, kdož s literárními studii vlastní začínají: *Úvod do literární teorie (Literary Theory: An Introduction, 1983, druhé přepracované vydání 1996)*.

## II

V předmluvě k onomu druhému vydání knihy píše Terry Eagleton, že se jeho kniha „pokouší učinit z moderní literární teorie disciplínu sdělnou a přitažlivou i pro nejširší publikum“ a zároveň se „snaží ukázat, [že] neexistuje „literární teorie“, která by vyvstávala pouze z literatury nebo se výhradně k literatuře vztahovala,“ neboť „všechny [literárněvědné přístupy v knize představené] naopak vznikly na základě jiných humanitních oborů a dosahují daleko za hranice literatury samé“; odtud pak dovozuje, že „právě z tohoto důvodu [...] získala kniha takovou popularitu, a právě z tohoto důvodu také stojí za nové vydání“ (Eagleton 2005:9). Podobná prohlášení o vlastní úspěšnosti jsou sice dnes nedílnou součástí žánru akademické předmluvy (přičemž nezáleží na tom, zda byla předchozí vydání příslušné knihy úspěšná doopravdy nebo jen domněle) – avšak zde Eagleton nepřehání ani v nejmenším: *Úvodu do literární teorie* se od doby prvního vydání v roce 1983 do dnešního dne prodalo přes milion výtisků. Takové číslo je naprosto ojedinělé, z prací věnovaných literární teorii se většinou bestsellery nestávají (jistě, existují výjimky: např. Wellkova a Warrenova *Teorie literatury* – ale ani ta nezaznamenala takový ohlas). Čím si ten úspěch vysvětlit? Stojí opravdu – jak autor ve zmíněném úvodu naznačuje – v pozadí úspěchu *Úvodu do literární teorie* jen fakt, že se kniha zabývá otázkami přesahujícími „hranice literatury“?

Už svým názvem se práce deklaruje jako příručka či učebnice; tomuto žánrovému vymezení nasvědčují i další znaky: způsob citace, výběrová bibliografie, rejstřík a především celkové uspořádání: kniha je rozdělena do osmi částí, vedle nečíslovaného úvodu (nazvaného „Co je to literatura?“), závěru („Politická kritika“) a doslovu (reagujícího na literární i společenské dění mezi prvním a druhým vydáním) zde nalezneme pět očíslovaných kapitol, týkajících se postupně anglického myšlení o literatuře, fenomenologie, hermeneutiky a recepční teorie, strukturalismu a sémiotiky, poststrukturalismu a psychoanalýzy. Na první pohled se tedy zdá být zřejmé, že *gros* textu budou tvořit právě tyto myšlenkové proudy, že se je autor pokusí stručně představit a analyzovat, jak tomu obvykle v příručkách bývá. Toto zdání ostatně v předmluvě posiluje sám autor: „Tato kniha chce podat přiměřeně srozumitelný nástin moderní

literární vědy; určený je zejména těm, kteří mají s daným tématem jen malou zkušenost“ (Eagleton 2005:11). Jenže čtenář, který onomu počátečnímu zdání uvěří, bude pravděpodobně zklamán, neboť *Úvod do literární teorie* přes všechny zmíněné rysy literárněvědnou příručkou vlastně není: pod rafinovaným pláštíkem příručky se tu skrývá soubor esejí či spíše esej jediná. Pravda, esejistické postupy nejsou v kontextu angloamerického psaní o literatuře ničím neobvyklým, najdeme je i u těch nejsuchopárnějších autorů a nejteoretičtějších textů; v případě Eagletonovy práce však nejde „jen“ o jednotlivé postupy. *Úvod do literární teorie* je promyšleným celkem s pečlivou výstavbou a rozhodným směřováním, vyznačuje se osobním zaujetím (a patřičně subjektivním výběrem i interpretací faktů), precizními formulacemi i jasným, živým stylem – slovem: vším, co dělá esej esejí. (To ještě neznámá, že by Eagletonova kniha nebyla k užítku čtenáři, který ji přece jen zamýšlí používat jako příručku; získané poučení však bude nejspíš docela jiného druhu, než onen čtenář očekával – což nemusí být na škodu věci. Určitý didaktický účel nakonec kniha stejně splní.)

Mimochodem, Eagletonův vybroušený styl oceňují i jeho kritici: takový Jonathan Culler označuje ve své knize *Krátký úvod do literární teorie (Literary Theory: A Very Short Introduction)* Eagletonův *Úvod do literární teorie* za „tendenční, ale velmi živé pojednání o všech ‚školách‘ s výjimkou marxismu, kterého je autor přívržencem“ (Culler 2002:153). Za zmínku stojí, že vedle této výslovné, leč drobné pochvaly vzdává Culler hold Eagletonově práci daleko výrazněji tím, že od svého kolegy opisuje: jak jinak totiž chápat, že se v Cullerově knize objevují stejné příklady jako ve starší práci Eagletonově? (Např. metafora literatura–plevel, pocházející původně od Johna M. Ellise; vysvětlování literárnosti na základě Burnsova verše „má milá jest jak růžička“; název celé kapitoly „Co je to literatura?“: u Eagletona úvodní, u Cullera druhá kapitola, ovšem s dodatkem „a je vůbec taková otázka relevantní“ atd.) I takovéhle vcelku zábavné detaily svědčí – jaksí nepřímou – o působivosti Eagletonova textu.

Tak či onak, podstatu Eagletonova Úvodu do literární teorie vystihl Culler trefně: „živé, ale tendenční pojednání“. Mezi „živostí“ a „tendenčností“ Eagletonova pojednání přitom probíhá poměrně ostrá dělicí čára: ve chvílích, kdy autor přespříliš popustí uzdu svému ideologickému zápalu, mění se i jeho styl a do čtivého výkladu, prostoupeného jemnou (či ostřejší, dle okolností) ironií, se zničehonic vlámou tupé agitátorské poučky a slogany. Jeden příklad za všechny:

*Jistě, i Arnold věřil nějakým poučkám, i když je (jako každý) považoval spíše za rozumově zdůvodněné názory než za ideologická dogmata. Přesto podle něj není úkolem literatury sdělovat ony poučky přímo – kupříkladu tvrdit, že svoboda stojí a padá se soukromým vlastnictvím. Místo toho by literatura měla přicházet s věčnými pravdami a odvádět tak masy od jejich okamžitých závazků, pěstovat v nich duch tolerance a velkorysosti, a tím vším přežít soukromého vlastnictví zajišťovat. Tak jako se Arnold ve svých knihách Literatura a Dogma a Bůh a Bible pokouší rozpustit některá trapně doktrinářská křesťanská tvrzení v básnicky působivých vznešenostech, tak by se měla i hořká pilulka buržoazní ideologie osladit literaturou (Eagleton 2005:46–47).*

Nejde nám teď samozřejmě o autorovo politické angažmá, nejde o to, usvědčovat marxismus z omylu či ze lži; ostatně – ať už si o marxismu jako takovém myslíme cokoli – nelze popřít, že do myšlení o literatuře vnesl mnohé zajímavé podněty, že svým důrazem na materiální stránku věci chvályhodně korigoval celou řadu příliš vzletných teoretických konstrukcí a že velice přesně pojmenovává leckteré principy fungování západního světa.

Mnohá Eagletonova tvrzení jsou toho dobrým dokladem:

*Impotence liberálního humanismu je symptomem jeho bytostně rozporuplného vztahu k modernímu kapitalismu. Ačkoli totiž liberální humanismus vytváří část „oficiální“ ideologie společnosti, ačkoli jej usilovně reprodukuje humanitní vědy, nevěnuje mu společenský řád, v jehož rámci existuje, příliš pozornosti. Kolik lidí na ministerstvu zahraničí nebo ve správní radě Standard Oil se asi zajímá o jedinečnost osobnosti, o nesmrtelné pravdy lidského bytí či o smyslovou tkáň žité zkušenosti? Uctívý obdiv kapitalismu vůči umění je evidentně pokrytecký, s výjimkou případů, kdy se dá umění pověsit na zeď jakožto výhodná investice (Eagleton 2005:278).*

Už proto tedy nelze šmahem odmítnout, zejména v myšlení o literatuře ne, veškeré marxistické postupy (a i kdyby Eagletonova kniha nenabízela nic víc než jejich zásobárnu – a ona toho nabízí mnohem víc –, měla by svou cenu). Nelze je odmítnout, ale je nutné mezi nimi pečlivě vybírat – a kritériem výběru by zřejmě měl být *common sense*, zdravý rozum. Ten však Eagleton přímo zuřivě proklíná:

*Strukturalismus pohoršoval literární establishment především přezíravým postojem k jedinci, klinickým přístupem k mystériím literatury a zřetelnou neslučitelností se zdravým rozumem. Jenže skutečnost, že se strukturalismus zdravému rozumu přičí, vždy svědčila spíše v jeho prospěch. Zdravý rozum má totiž za to, že věci mají obecně vzato jeden jediný význam a že tento význam je obyčejně zřejmý, že je přímo vepsán ve tvářích objektů, s nimiž se setkáváme. Svět je v podstatě takový, jaký se nám jeví, a to, jak se nám vlastně jeví, je zcela přirozené, samozřejmé. Víme třeba, že se slunce otáčí kolem země, protože to přece vidíme na vlastní oči. Svého času také zdravý rozum velel upalovat čarodějnice, věšet zloděje ovcí a vyhýbat se kvůli strachu ze smrtelné nákazy Židům; sám tento výrok ovšem do oblasti zdravého rozumu nespadá, neboť zdravý rozum je přesvědčen, že je historicky neměnný. (Eagleton 2005:155).*

*Common sense* je výraz téže kategorie jako vkus, morálka či spravedlnost. Definovat takové výrazy je nesmírně obtížné, ne-li nemožné; podaří-li se to přece jen, pak negativně: co *common sense* (vkus, morálka, spravedlnost) není. A právě to se bezděčně daří v citované pasáži Eagletonovi; předkládá nám tu totiž karikaturu *common sense*, karikaturu pokřivenou tak, aby zapadala do jeho ideologických vzorců. Eagletonovo tažení proti *common sense* je tak tažením proti jeho pokleslým podobám, které se k onomu nedefinovatelnému „ideálu“ mají asi tak, jako se má podle Karla Kosíka ideologie k ideji:

*Idea, jako ostatně všechno, může degenerovat. Jsou dvě hlavní podoby její pokleslosti. Idea se vypařuje na pouhou ideu, vznášející se nad smrtelníky jako neuskutečnitelný ideál a vzdalující se jim, kdykoli se domnívají, že se k ní přiblížili. Druhou karikaturu ideje představuje ideologie. Ideologie je nekritická obhajoba (apologetika) převrácených poměrů (Kosík 1993:151).*

Existenci jiných podob *common sense* než té zkarikované Eagleton explicitně nepřipouští. To ale ještě neznamená, že neexistují. Právě naopak – a projevují se i u Eagletona samého.

Říkali jsme už, že je *Úvod do literární teorie* esejí. Dodejme ještě, že je esejí kritickou: autor s velkým gustem poukazuje na omyly, nedostatky a mezery jednotlivých škol, které mu



slouží jako materiál, a při této kritice vychází ze dvou pozic, kopírujících jeho už zmiňované dvojaké postavení rebela i opory establishmentu: za prvé ze svého marxistického přesvědčení a za druhé – jakkoli by se proti takovému tvrzení nepochybně ze všech sil ohrazoval – právě z *common sense*. Inu, pravdu má Zdeněk Vašíček, když říká, že „umění se může odvolávat na společné citění, esej není možný bez *sens commun*, *common sense*“ (Vašíček 1996:37).<sup>22</sup> Zajímavé ovšem je, že u Eagletona přichází *common sense* ke slovu právě a pouze tehdy, když je řeč o jiných myšlenkových proudech než o jeho vlastním:

*Třeba dílo Jacquesa Derridy je vůči takovým zájmům výrazně indiferentní. I proto u něj vyvstává ona doktrinářská obsese „nerozhodnutelností“. Jistě, význam může být docela dobře nerozhodnutelný, jestliže na jazyk nahlížíme kontemplativně, jako na řetězec znaků umístěných na stránce; ale ihned se stane „rozhodnutelným“, a slovům jako „pravda“, „skutečnost“, „vědění“ či „jistota“ se ihned navrátí leccos z jejich dřívější síly, jestliže jej začneme vnímat spíše jako něco, co děláme, něco, co je neoddělitelně spojeno s každodenní životní praxí. Ovšemže pak jazyk nebude neměnný a průzračný: naopak, bude ještě obtížnější a konfliktnější než ten nejvíce „zdekonstruovaný“ literární text. Budeme pak ale s to chápat – spíše prakticky než akademicky –, co se dá skutečně považovat za rozhodování, určování, přesvědčování, pravdivost, nepravdivost atd.; k tomu navíc pochopíme, co takové definice obnášejí mimojazykového (Eagleton 2005:208).*

V takovýchto místech, tj. tam, kde se ideologická kritika a *common sense* navzájem vyvažují, je Eagletonova práce nejpřesvědčivější. Jakmile však zvítězí ideologie, je zle. Z tohoto hlediska se skutečnost, že Eagleton nevěnuje zvláštní kapitolu marxismu, zdá být téměř přínosem: není totiž příliš pravděpodobné, že by při zkoumání „svého“ směru používal *common sense* v nějaké hojnější míře. Přesvědčit nás o tom může předposlední (v prvním vydání závěrečný) oddíl knihy, ve kterém Eagleton razí svou vizi „politické kritiky“ (příčemž ji implicity ztotožňuje s kritikou „socialistickou a feministickou“); nestaví ji však – coby konkurenci – po bok ostatním

---

<sup>22</sup> Vašíček vzápětí navazuje: „Čeština nabízí výraz ‚zdravý selský rozum‘, ale to není zdaleka totéž! Ne náhodou *common sense* nemáme, zato tím více rozumbradování.“ S tím nelze než souhlasit; na rozdíl od autora se však domnívám, že *common sense* je možné – byť s malým posunem – přeložit jako *zdravý rozum* (ovšem bez adjektiva *selský*), a také jsem tak v překladu Eagletonova textu učinil.

teoretickým proudům, ale představuje ji jako završení, jakési „poslední stadium vývoje“ myšlení o literatuře. Na podporu svých tvrzení však nenabízí nic než nezlomné přesvědčení:

*Bylo by chybou myslet si, že zvláštnost socialistické a feministické kritiky tkví v tom, že nabízejí alternativní teorie či metody. Tyto podoby literárního myšlení se od ostatních liší proto, že odlišně definují sám předmět analýzy, že mají odlišné hodnoty, přesvědčení a cíle, a k realizaci těchto cílů tak mohou nabídnout odlišné strategie.“ A jaké že cíle, přesvědčení a strategie to vlastně jsou? „[...] všechno závisí na tom, o co se snažíte a v jaké situaci. Radikální kritici [...] nejsou úzkoprsí v otázkách teorie a metody: v tomto ohledu bývají přímo pluralističtí. Přijatelná je pro ně každá metoda či teorie, jež může přispět k strategickému cíli lidské emancipace, tj. k socialistické transformaci společnosti vedoucí k vytvoření ‚lepšího člověka‘ (Eagleton 2005:292).*

Porovnáme-li citovanou pasáž s britkými výpady proti všemožným klišé pravicovým, málem se nechce věřit, že je psal týž autor.

Jedna z ústředních tezí knihy zní: „politická je [...] v určitém smyslu veškerá kritika“ (Eagleton 2005:293). Eagleton se této teze důsledně drží – u většiny pojednávaných autorů neopomíná zmínit a (převážně negativně) zhodnotit jejich politické přesvědčení, jejich vztah k panujícím režimům atd. Jenže i v tomto úsilí je podobně nedůsledný jako při posuzování celých myšlenkových proudů. Co mu vadí u kritiků či filosofů „pravicových“ či „liberálních“, přehlíží u těch „levicových“: tak například (celkem po právu) pranýřuje Heideggerovo koketování s nacismem, ale nezmíní se už o tom, jak si s jiným totalitním režimem zadal třeba Jan Mukařovský,<sup>23</sup> popíše Eliotovo „extrémní pravicové autoritářství“, ale zapomene na trockistické či maoistické mládí některých francouzských poststrukturalistů atd. Obdobnou nevyváženost projevuje i v občasných zmínkách o světové politice: když mluví o roce 1968, pak jedině kvůli „studentským bouřím“, rozehnaným „policíí a armádou kapitalistického státu“, o sovětské okupaci Československa však ani slovo; když se pustí o přemýšlení o imperialistických válkách, připomene americké angažmá ve Vietnamu, ale ne sovětské v Afghánistánu.... Takovéhle

---

<sup>23</sup> Je ovšem dost pravděpodobné, že o tom Eagleton ani neví: dosti na tom, že Pražskou školu do svého výkladu vůbec zahrnul – to nebývá u anglofonních teoretiků zcela obvyklé, kupříkladu zmiňovaný Jonathan Culler ve svém *Krátkém úvodu* pražské strukturalisty úplně opomíjí. Na druhou stranu se sluší připomenout, že byl za neznalost této problematiky kritizován i sám Eagleton (srov. Striedter 2001:117).

„narrativní strategie“ samozřejmě vadí mnohem víc než to, že autor do svého výkladu nezařazuje leccos, co by snad stálo za pozornost: kupříkladu citelně chybí alespoň stručná zmínka o Jungovi (popřípadě celé vlně jungovské interpretace – americká mytologická kritika aj.) či výraznější připomenutí oněch „velkých evropských estetiků a humanistických literárních vědců dvacátého století“, jako např. Ernsta Roberta Curtia, Ericha Auerbacha či René Wellka, jimž prý „s nástupem strukturalismu zdá se navěky odbila hodina“ (zároveň je ovšem nutno dodat, že podobných „mezer“ je v práci minimum).

Po všech vznesených výhradách se přímo vnucuje jedna otázka: stojí vůbec Eagletonův *Úvod do literární teorie* za čtenářskou a kritickou pozornost? Odpověď zní: stojí, a to hned z několika důvodů. Začněme tím nejméně podstatným: obecně vzato, není k zahzení vědět, co je ve světě právě v módě<sup>24</sup> (i kdyby jen proto, abychom si uvědomili, že jde leckdy o texty přinejmenším pochybné). Za druhé, Eagleton má zvláštní dar vidět věci z nečekaných úhlů a zdánlivé samozřejmosti tak často ukazuje jako stereotypy, nadto mnohdy arbitrární (kupříkladu: jak ošidný je rozdíl mezi „fakty“ a „fikcí“; jak jsou naše hodnotové soudy podloženy iracionálními přesvědčeními či mocenskými poměry; do jaké míry je veškeré naše uvažování formováno literaturou, respektive kulturou; jak nepřírozeným diskursem je vlastně literatura aj.) Za třetí, v kontextu odtažitého teoretizování, které v dnešním akademickém světě převládá, se nesmírně sympaticky jeví Eagletonovo osobní nasazení, s nímž svá témata vykládá – i za tu cenu, že se o něj kdekdo (včetně autora přítomné práce) otře. Dále je zapotřebí vyzdvihnout dva „anglosaské“ rysy Eagletonova psaní: *close reading* a *common sense*; jakkoli k oběma principům autor zaujímá kritický postoj (prvnímu vyčítá společenskou neangažovanost, druhému, jak už bylo řečeno, celkovou pomýlenost), dokáže se podle nich v pravou chvíli řídit. A *last, but not least?* Eagleton je brilantní stylist, svůj text staví s příkladnou péčí na chytrých, ilustrativních příkladech, nevyhýbá se anekdotickým pasážím a bonmotům (ani ostrým výpadům a invektivám); zkrátka a dobře, ačkoli je jeho „pojedenání“ často až příliš „tendenční“, je opravdu „živé“ – a takových textů není nikdy dost.

---

<sup>24</sup> Tento důvod je povrchní jen zdánlivě; kontakty české literární vědy se západním myšlením jsou dodnes malé a každý další překlad je tak cenný – stačí se ostatně podívat na závěrečnou bibliografii Eagletonova *Úvodu do literární teorie*, již autor označuje za „selektivní a zvládnutelnou“: kolik ze zmíněných základních děl existuje v českém překladu? Ten dluh je až děsivý (srov. zde 1.4.3).

## 2.4 Archetypální kritika v proměnách pěti dekad: nad kritickým dílem Leslieho Fiedlera

První kapitolu své knihy *Co byla literatura?* (*What Was Literature*, 1984), již už jsme se opakovaně věnovali v úvodu přítomné práce (srov. 1.3 a 1.4.2), nazval americký kritik Leslie Fiedler rozverně: „Kdo to byl Leslie A. Fiedler?“ V odpovědi na tuto otázku pak autor svérázně rekapituluje svou pozoruhodnou kritickou a pedagogickou dráhu, odmítá své mladické „elitářství“, prohlašuje, že pedagog i kritik (lhostejno, zda se zabývá kanonickou literaturou, nebo ryzí popkulturou) je především *entertainer*, a na závěr konstatuje:

*Celý život jsem psal a přednášel pro kohokoli, kdo byl ochoten publikovat to, čemu jsem právě věřil (mé nepřilíš tajné motto vždycky znělo: „Často se mýlím, ale nikdy nepochybuji“), a za moje úsilí mi také zaplatit. Škála těch, co mi zadávali práci, sahala od literárního časopisu, který, jak se později ukázalo, financovala CIA, přes časopis, který na ono podivné financování upozornil, až po instituce založené z peněz amerických velkopřemyslníků a rumunského svazu spisovatelů (Fiedler 1982:22).*

Jak patrně – a jak je pro Fiedlera příznačné –, jeho pokus o autobiografii je silně stylizovaný a prostoupený ironií a sarkasmem, a je tudíž nutno brát jej *cum grano salis*. Navíc autorův přehled končí v roce 1982, a nepokrývá bezmála dalších dvacet let, jež mu byly vyměřeny. Pokusme se proto na jeho otázku odpovědět sami.

Leslie Aaron Fiedler se narodil v roce 1917 v Newarku (stát New Jersey) v rodině židovského obchodníka Jacka Fiedlera a jeho ženy Lilian. Prý už od útlého dětství se vášnivě zajímal o literaturu, na střední škole navíc o politiku. Ve 30. letech se – stejně jako tolik jeho vrstevníků – považoval za komunistu, ale postupem doby – stejně jako tolik jeho vrstevníků – z komunistických idejí vystřízlivěl. (I když pravda ne tak silně, aby se ve zralejším věku – jako tolik jeho vrstevníků – přiklonil ke konzervatismu reaganovského stříhu.) Během studií na vysoké škole (bakalářský titul získal roku 1938 na NYU Heights, pobočce New York University; magisterský roku 1940 diplomovou prací o Chaucerovi a doktorský roku 1941 disertací o Johnu Donneovi – obojí na University of Wisconsin) u něj převážil zájem o literaturu, přesto politické angažmá už zůstalo jedním z určujících rysů jeho psaní.

Literatura je Fiedlerovi vždy politickou záležitostí, vždy se mu v ní odráží, kdo mluví a za jakým účelem, vždy se podle něj „na utváření jejích nejhlubších společných představ a obsedantních zájmů podílejí i třídní vztahy uvnitř dané kultury“ (Fiedler 1971:213). Ostatně ani přímého politického působení se Fiedler nevzdal docela. Na počátku padesátých let uveřejnil dvě eseje – „Hiss, Chambers a Věk nevinnosti“ („Hiss, Chambers, and the Age of Innocence“, 1951) a „Ohlédnutí za Rosenbergovými“ („Afterthoughts on the Rosenbergs“, 1953) –, v nichž hájil rozhodnutí soudu ve věci Algernona Hise a ve věci manželů Rosenbergových (v obou případech šlo o prokázanou špionáž ve prospěch Sovětského svazu, Rosenbergovi byli dokonce popraveni). Postavil se tak proti značné části intelektuální obce, jež považovala oba procesy za vykonstruované, i proti jakýmkoli obecně přijímaným stereotypům, ať už přicházejí zprava či zleva: „[...] ani ve slovech ‚levicový‘, ‚progresivní‘ či ‚socialistický‘ nedřímá žádné kouzlo, jež by zabraňovalo podvodům a zneužití moci“ (Fiedler 1971:24), konstatoval tehdy.

Jeho deklarovaná snaha dívat se na svět nepředpojatě, neideologicky, bez ohledu na módní trendy či veřejné mínění se odráží i v jeho psaní o literatuře – či spíše právě v něm. Na literární scéně se Fiedler představil ostrými výpady vůči představitelům Nové kritiky, nejvlivnějšího a nejsilnějšího myšlenkového proudu v tehdejší americké kulturní a univerzitnímu provozu, a velice brzy se etabloval zejména díky provokativním jungovským interpretacím klasických děl americké literatury, jako například Twainova *Huckleberryho Finna* či Whitmanovy poezie.

Vedle literárněkritické tvorby se Fiedler věnoval i pedagogické činnosti. Po získání doktorátu začal přednášet anglickou a americkou literaturu na Montana State University v Missoule, v roce 1952 se na tamní katedře anglistiky stal řádným profesorem a v letech 1954–1956 katedru vedl. V šedesátých letech přestoupil na State University of New York v Buffalu, kde působil – až na malé přestávky, způsobené hostováním či přednáškovými turné na jiných amerických i zahraničních univerzitách – po zbytek života. Ještě v roce 2000, tedy ve svých třiaosmdesáti letech, docházel na katedru anglistiky a do své smrti v roce 2003 přijímal studenty doma, přestože od roku 1996 trpěl Parkinsonovou chorobou.

Mark Royden Winchell v monografii *K neuvěření krásné. Život a dílo Leslieho Fiedlera* (*Too Good to Be True. The Life and Work of Leslie Fiedler*, 2002) hovoří o čtyřech obdobích Fiedlerovy tvorby:

*Proslavil se coby jeden z předních židovských intelektuálů poválečné éry texty o literatuře, kultuře a politice, uveřejňovanými v časopisech jako Partisan Review či Commentary. Přibližně v téže době se zařadil mezi vůdčí představitele mytologické kritiky [...]. Přestože Northrop Frye vytvořil komplexnější systém mytologické kritiky, Fiedler dokázal tento přístup lépe používat pro posuzování jednotlivých děl [...]. I kdyby tehdy Fiedler přestal nadobro psát, byl by dodnes připomínán jako významný kulturní kritik padesátých let. Knihou *Láska a smrt* v americkém románu, svým opus magnum, se Fiedler v šedesátých letech prosadil coby revoluční vykladač naší literární tradice. Jeho následovníkům nezbylo než jeho tvrzení přijmout, nebo odmítnout, ignorovat je však nebylo možné. V této své třetí (a nejpodstatnější) etapě tvorby proměnil Fiedler naše vnímání amerického románu výrazněji než kdokoli před ním či po něm. Nespokojil se však s reinterpetací minulosti a analýzou přítomnosti, pokusil se také načrtnout budoucnost naší kultury. Jako jeden z prvních konstatoval smrt modernismu a ukázal směr, kterým by se literatura mohla ubírat (Winchell 2002:ix).*

Citovaná Winchellova periodizace je velmi přehledná a přesně pojmenovává uzlové body Fiedlerova psaní. V dalším výkladu však Winchell – jakoby ve shodě s Fiedlerovými odpůrci – opatrně naznačuje, že kritik prošel naprostým názorovým obratem, tedy že v každé následující etapě své tvorby popírá etapu předchozí. S tím ale souhlasit nelze: Fiedlerovo dílo kontradiční není. Ačkoli je Fiedler kritikem bytostně nesystematickým – kritikem, který své nástroje přizpůsobuje povaze pojednávaného textu –, přece jen lze v celku jeho díla vysledovat jakousi koherentní metodologii. Fiedler ji do značné míry zformuloval už na počátku své kritické dráhy – v zárodcích v knižní prvotině *Konec nevinnosti: Eseje o kultuře a politice* (*An End to Innocence. Essays on Culture and Politics*, 1955), naplno pak v druhé knize *Hromové ne! Eseje o mýtu a literatuře* (*No! In Thunder. Essays on Myth and Literature*, 1960), zejména ve studiích „Archetyp a signatura“ („Archetype and Signature“) nebo „Na počátku bylo slovo: logos či mythos“ („In the Beginning Was the Word: Logos or Mythos“). Pozoruhodné je, že už tehdy se od obou studií zároveň distancoval: do knihy je zahrnul s bezmála omluvným komentářem („Jde o takové to teoretizování, které se nebezpečně vzdaluje literatuře i radosti z čtení a blíží se amatérskému filosofování“ /Fiedler 1960:293/.) – a rezervovaný postoj vůči nim si zachoval po celý život. Pro ilustraci se podívejme do už zmíněné knihy *Co byla literatura?*: v první kapitole autor označuje

obě rané studie za „neodpustitelně nabubřelé a těžkopádné“ a tvrdí, že je zamýšlel „jako žertík“ (Fiedler 1982:14). O nějakých sto dvacet stran dále, v kapitole „Od etiky a estetiky k extatické“ („From Ethics and Aesthetics to Ecstatics“), však najdeme pasáž, která by mohla být citací ze studie „Na počátku bylo slovo: logos či mythos“:

*Literatura, vysoká i nízká, [...] je ze své podstaty antinomická, rozporná [...]. Pokud vůbec něco tvrdí, pak je to nemožnost všeobecně platných tvrzení, dvojnásobnost všech mravních imperativů a z toho vyplývající rozporuplnost světa. Právě tím se liší logos kazatelů a učitelů od písní a příběhů; blíží se jim naopak pradávny mythos, od něž se diskursivní jazyk hledí odlišit. V určitém smyslu mýtus coby mýtus přežívá v literatuře, avšak ne ve filosofickém či pedagogickém diskursu (Fiedler 1982:129).*

A v téže kapitole autor své pojetí „mytologické kritiky“ vysvětluje způsobem, který víc než cokoli jiného upomíná na výklad o „archetypální kritice“ ze studie „Archetyp a signatura“. Mnohá tvrzení z počátků Fiedlerovy kariéry jsou sice v knize *Co byla literatura?* upřesněna a domyšlena, nenajdeme tu však nic, co by si s nimi nějak výrazně protiřečilo – tedy kromě skutečnosti, že je v úvodu knihy zavrhuje Fiedler sám. Ale cožpak není rozpor právě v tom? Jistě, jenže je to rozpor spíš na odiv vystavovaný než skutečně existující. Dokonce se vnucuje podezření, že si Fiedler se čtenářem pohrává a že ironizování svých raných esejí patří mezi jeho kritické „žertíky“...

Už bylo řečeno, že se Fiedler nesnaží o vybudování uceleného a obecně aplikovatelného teoretického systému. Příliš často se nevěnuje ani *tvaru* literárního díla. Snad se jedná o (místy pochopitelnou, místy poněkud přemrštěnou) reakci na formalismus Nové kritiky – v každém případě ho však daleko spíše než „jak“ zajímá „co“. Fiedlerovo pojetí tematického čtení přitom za leccos vděčí cizím koncepcím: v předmluvě ke své nejznámější práci, monumentální interpretaci americké literární historie *Láska a smrt v americkém románu* (1960; druhé, přepracované vydání 1966) podotýká, že by jeho práce nevznikla bez několika „zdrojů inspirace“: bez knihy *Alegorie lásky (Allegory of Love)*, 1936) od oxfordského profesora C. S. Lewise, bez *Studii z klasické americké literatury (Studies in Classic American Literature)*, 1923) od D. H. Lawrence, bez nejmenovaných marxistických kritiků a bez Freudových a Jungových děl. Nejvýraznějším z těchto „zdrojů inspirace“ je přitom nejen v *Lásce a smrti v americkém*

románu, ale i v celém jeho díle myšlení Jungovo. Fiedler sleduje jungovské kategorie tu s větší, tu s menší intenzitou a často je, jak píše v citované předmluvě, „hrubě adaptuje a bezostyšně zkresluje“. I jeho nejprovokativnější teze o „lásce mezi bílým uprchlíkem před ‚civilizací‘ a snědým ‚divochem‘“ – teze, která prochází celou jeho tvorbou, od twainovské eseje „Hucku, zlatíčko, vraťte se zas na vor“, *Lásku a smrt v americkém románu* a následující knižní studii *Čekání na konec* (1964) až třeba k pozdní knize *Tyranie normálnosti* (1996) – je vlastně originálním rozvedením Jungova „stínu“: v onom vztahu Fiedler vidí nejen latentní „homoerotický“ motiv, nýbrž i nevědomé zobrazení esenciálního prožitku viny mladého amerického národa vůči dvěma porobeným rasám, americkým černochům a Indiánům. Z neschopnosti vyrovnat se s tímto prožitkem, jungovsky řečeno „přijmout svůj stín“, podle Fiedlera vyplývá „nedospělost“ americké literatury. Ostatně tato nedospělost je, jak dokládá ve studii nazvané „Dospívání a dospělost v americkém románu“ („Adolescence and Maturity in the American Novel“, 1955) tematickým rozbořením americké prózy, patrná i na „vědomé rovině“: „Obecně vzato nemají naši spisovatelé žádnou minulost, nezaznamenávají žádný vývoj; jejich témata patří do světa dospívání a zážitek dospělosti se jim ne a ne poddat“ (Fiedler 1971:193).

U Fiedlerovy teze o „poutu mezi bílým uprchlíkem a snědým divochem“ se na chvíli zastavme, i proto, že jde pravděpodobně o jeho myšlenku nejznámější – a také nejčastěji dezinterpretovanou.<sup>25</sup> Četná nepochopení zmiňované teze Fiedler nese, zdá se, těžce. Ve druhém vydání *Lásky a smrti v americkém románu* si stěžuje: „I když jsem se ze všech sil snažil, aby bylo patrné, že nepřipisuji homosexualitu ani postavám, ani jejich autorům, moje snaha příliš neuspěla – a tato část mé knihy se nejčastěji cituje a nejvíc zkresluje. *Ubi morbus, ibi digitus*“ (Fiedler 1966:349). Podobný tón zaznívá ještě i po téměř třiceti letech ve stati „Kdo to byl Leslie A. Fiedler?“ – „všichni slyšeli z druhé či třetí ruky, že jsem si dovolil naznačit, že Huck a Jim byli prima párek teplajzníků“ (Fiedler 1982:15). Taková trpkost je u Fiedlera poměrně překvapivá,

---

<sup>25</sup> Zajímavý doklad této dezinterpretace nabízí i česká literatura. V *Příběhu inženýra lidských duší* vypráví Josef Škvorecký o twainovském referátu jedné nepříliš bystré torontské studentky: „Vicky změnila autoritu, přesvědčuje třídu, že Huck a Jim byli homosexuální milenci, neboť simplifikace je osudem všech příliš duchaplných teorií“ (Škvorecký 2000:212). Tato aluze potvrzuje možnost „fiedlerovského“ čtení závěru podtitulu Škvoreckého díla „Entrtejnment na stará témata o životě, ženách, osudu, snění, dělnické třídě, fizlech, lásce a smrti“. Přehlédnout odkaz na Fiedlerovu monografii tady zkrátka nelze: daný odkaz tak výrazně rozšiřuje pole možných významů Škvoreckého románu i o odvážné Fiedlerovy interpretace americké literatury. Čtenář s Fiedlerem neobeznáměný může tuto narážku pochopit skrze jinou Škvoreckého knihu, *Povídky z rajského údolí*, v níž se odkazuje na zřejmě tutéž situaci transparentněji: „Jednou jsem Wendy McFaddenové uložil vypracovat referát o knize profesora Leslie Fiedlera *Láska a smrt v americkém románu* [...], a Wendy mi radostně oznámila, že konečně ví, proč paní Twainová cenzurovala knihy svého muže: Huck a negr Jim jsou homosexuální milenci!“ (Škvorecký 1995:69).



jinde a jindy mu nepochopení tolik nevadí. Proč tedy Fiedlerovi na této tezi tolik záleží? Důvod je myslím v tom, že je založena na artikulaci pocitu *jinakosti* – a právě jinakost se dá vnímat jako ústřední téma Fiedlerova psaní. Hledání, zkoumání, popisování jinakosti spojuje nesmírně odlehlé světy, jimž se věnoval: spojuje neortodoxní čtení Shakespeara (*Cizinec v Shakespearovi*) s pojednáním o sci-fi literatuře (*Olaf Stapledon*); disertační práci o Johnu Donnovi s apologií komiksů („Prostředek proti oběma koncům“); knihy o společenských a politických záležitostech (*Konec nevinnosti; Zatčen!*) s literárněhistorickými výklady (*Láska a smrt v americkém románu; Čekání na konec*); meditaci nad Knihou Jób (*Šumař Fiedler na střeše*) s analýzou televizních seriálů (*Tyranie normálnosti*); vlastní povídkové sbírky a romány (*Zpět do Číny; Poslední Žid v Americe*) s literárněteoretickými úvahami („Archetyp a signatura“); monografické studie o židovské literatuře (*Gójum*) s reinterpretací artušovských legend („Proč je rytíř svatého grálu Žid?“); studii o Haškově *Švejkovi* („Dobrý voják Švejk Jaroslava Haška“) s rozborem rasových stereotypů v triviální literatuře (*Bezděčné eposy*); zamyšlení nad „fyzickou“, absolutní jinakostí (*Zrůdy: mýty o utajeném já a jeho obrazy*) s obecnými traktáty o pop-kultuře a postmodernismu (*Překročte hranici, zavřete propast*) atd. Obecně vzato, zájem o jinakost je metaforou Fiedlerova zájmu o literaturu vůbec: i literatura je pro něj tím, co je „jiné“.

Fiedlerovo dílo lze považovat za relativně koherentní i z hlediska jeho axiologického systému. Přesto se i v této oblasti Fiedlerovi často vyčítal názorový obrat. Jeho stále silnější zájem o triviální literaturu a pop-kulturu byl totiž vnímán jako implicitní odsudek kultury „vysoké“: jako by ji snad autor mohl znevážit tím, že se věnuje kultuře „nízké“ – anebo jako by se tak dokonce hodnocení docela vzdával. Zájem o jedno ale přece neznamená automatický odsudek druhého! Podle Fiedlera se tam ani tam nesmí zapomenout na to, že „některá literární díla jsou lepší než jiná, to jest působivější, trvanlivější, naléhavější“ (Fiedler 1982:126), nesmí se vytratit hodnotící role kritika. Pokud se při hodnocení literárního díla smývá rozdíl mezi dobrým a špatným uměním (jako příklad uvádí Fiedler práce Northropa Frye, srov. 1.3), odsuzuje se literární kritika dobrovolně k záhubě. Na druhou stranu je však nutné pomoci „Podvracení standardů“ (jak zní název první části knihy *Co byla literatura?*) dospět k „Otevření kánonu“ (název části druhé) i vůči oné „nízké“, „pop“ literatuře. Je nutné „Překročit hranici a zavřít propast“ (název jiné Fiedlerovy knihy) mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním – a obojí vnímat a posuzovat především pomocí „mytologické kritiky“.

Ve své práci *Kánon západní literatury* razí Harold Bloom stanovisko protikladné vůči tomu Fiedlerovu: kánon je nezbytné ctít a opatrovat (srov. 1.4.2). Bloom by pro Fiedlera byl nejspíš „nafoukaným elitářem“, Fiedler pro Blooma naivním „útočníkem, který chce rozbít kánon“. A přece je mnohé spojuje: síla osobnosti, múzičnost, cit pro literaturu, nesmírná erudice – a především chápání literární kritiky. Bloom píše, že „literární kritika pojímaná jako umění vždy byla a navždy zůstane elitním fenoménem“ (Bloom 2000:28). Jakoby z druhého břehu se ozývá Leslie Fiedler, že „literární kritika hodná svého jména je literaturou, nikoli amatérským filosofováním či devalvovanou publicistikou“ (Fiedler 1967:9). Oba přitom, každý po svém, kánon soudobé anglofonní literární kritiky výrazně spoluutvářejí.

## 2.5 V osidlech biografické kritiky: nad českým vydáním blakeovské monografie Petera Ackroyda

Dílo Williama Blakea je v českém kánonu anglofonní poezie pevně ukotveno. První české překlady několika Blakeových básní pořídil pro antologii *Moderní básníci angličtí* (1898) Jaroslav Vrchlický; na jeho průkopnický počín pak v různé kvalitě navázali Jaroslav Skalický, Arnošt Vaněček, O. F. Babler, E. A. Saudek, Jiří Valja, Zdeněk Hron, Sylva Ficová a nejnověji Pavel Černovský s Tomášem Vondrovicem. Kromě několika doslovů či kapitol v literárních příručkách však v češtině o Blakeově díle nevyšlo žádné kritické pojednání – až do roku 2000, kdy nakladatelství Paseka vydalo v překladu Sylvy Ficové knihu anglického kritika, historika a prozaika Petera Ackroyda, nazvanou lakonicky *Blake* (Ackroyd 2000). Ackroydova práce dodnes zůstává jedinou česky vydanou blakeovskou monografií, a v tuzemském kontextu tak představuje základní informační zdroj o básníkově díle. Pojděme se na ni podívat blíže.

I

Začněme od konce: od kritické recepcce českého překladu. Vzhledem k absenci blakeovské literatury v češtině se dalo očekávat, že Ackroydova monografie vzbudí zvýšený zájem recenzentů. K tomu však nedošlo: knize se věnovali pouze Ladislav Nagy v *Literárních novinách*, Jiří Janatka v *Lidových novinách*, Petr Hrbáč v *Tvaru* a Martin Vandas v *Nových knihách*. Jejich články mimochodem naznačují mnohé o povaze a úrovni našeho současného referování o literatuře, a některé pasáže tak rozhodně stojí za ocitování.

Petru Hrbáčovi a Jiřímu Janatkovi jako by uniklo, že předmětem recenze knihy Petera Ackroyda by měla být především kniha Petera Ackroyda, nikoli osobnost Williama Blakea. Jak jinak si totiž vysvětlit, že oba považují za nutné informovat čtenáře o tom, kdo to Blake vlastně byl? Po tomto „povinném“ poučení oba recenzenti přistupují k líčení pocitů a dojmů z četby Blakeova díla, popřípadě k převypravování Ackroydovy knihy a k parafrázování autorových poznatků: ani stopa po odstupu, ani záblesk kritického myšlení, ani náznak snahy zasadit Ackroydovo dílo do kontextu, ať už zdejšího, nebo anglického. To vše za použití poměrně kuriózních formulací. Co si kupříkladu vybrat z Janatkova tvrzení, že „Blake jako první překročil hranice mezi nesoučasným a současným, směrem k tomu, co se dnes vlastně poezií rozumí“? (Janatka 2000:25). Nebo z toho, že „bychom tento milník, tento hraniční kámen [rozuměj:

Williama Blakea] napřed potřebovali trpělivým a urputným úsilím povalit či odvalit, aby se nám teprve pak otevřely očekávané obzory čtenářského úchvatu“? (Janatka 2000:25). Janatkův článek vůbec vyniká bizarními postřehy, a náležitě bizarně je rovněž vypočítován – poslední věta jeho recenze zní takto: „Jeho autor [Blake] také rád a s velkým zaujetím v kruhu přátel své verše předzpěvoval“ (Janatka 2000:25). Neméně podivuhodná je i logika, s kterou se závěru svého textu dobere Hrbáč: „Ackroydův komponovaný exkurz je zase kultivovaným dílem a zároveň i svého druhu artefaktem, výzvou k přehodnocení termínu sekundární literatura a knihou nejméně vyšší střední třídy, máme-li použít hantýrky z oboru prodejců automobilů.“ Jak tomu rozumět, když už předtím si Hrbáč nad Ackroydovým seznamem použité literatury povzdychl, že „pročíst tolik papíru o jednom jediném, byť výjimečném člověku, to už vyžaduje nějakou zvláštní motivaci a/nebo silný žaludek (a dostatek času) a/nebo nezkaženého, důvěřivého čtenáře“? (Hrbáč 2000:40) Podobně by se dalo citovat dál a dál.

Článek Martina Vandase sice obdobné sentence neobsahuje, přesto se ani z něj nedozvíme o mnoho víc: také zde se recenzent spokojuje se základním představením knihy, s konstatováním Ackroydovy životopisecké „důkladnosti“ a s několika postřehy o Blakeově životě. Dobrá recenze by však snad mohla a měla jít i nad rámec takového povrchního referování.

To, že se nejedná o požadavek nemožný, dokazuje text Ladislava Nagye. Sice ne že by se k němu nedala vznést řada připomínek – avšak je s čím polemizovat, o co se opřít, názory jsou zde prezentovány jasně a přehledně, z článku je patrná značná erudice atd. Toto vše Nagyovi umožňuje – přestože celkově vyznívá jeho recenze příznivě – kriticky poukázat na některé nedostatky Ackroydovy práce (zbylí tři recenzenti na knihu unisono pějí samou chválu bez ladu a skladu). Ani Ladislav Nagy si však neklade jednu podstatnou otázku: když už se nakladatelství Paseka rozhodlo vydat knihu o Blakeovi, proč si vybralo právě tu Ackroydovu?

## II

Jak už bylo řečeno, jelikož u nás dosud nebyla k dispozici žádná větší blakeovská práce, stává se Ackroydova kniha pro českého čtenáře základním zdrojem informací o Blakeově životě a díle – a pravděpodobně zůstane nadlouho zdrojem jediným. Takto vysokým nárokům však Ackroydův *Blake* dostát nemůže. Ne snad že by tím byl vinen autor, ten se dokázal se zvoleným „žánrem“ vypořádat celkem obstojně; vydavatelství spolu s překladatelkou však mělo s ohledem na český kontext vybrat jiný titul. Vynikajících blakeovských prací, které by – podobně jako recenzovaná

kniha – obsahovaly životopisné informace, a navíc by ještě nabízely originální a přínosné interpretace díla, by se přitom nabízela celá řada. Jen namátkou: *Fearful Symmetry* Northropa Frye, *Blake and Tradition* či některé z dalších blakeovských děl Kathleen Raineové, *Blake's Apocalypse* Harolda Blooma aj. Skutečnost, že volba padla na Ackroydův text, je o to nepochopitelnější, že překladatelka knihy je s blakeovskou sekundární literaturou evidentně dobře obeznámena – svůj překlad *Snoubení nebe a pekla* doplnila poměrně obsáhlou bibliografií. Už se však stalo: koneckonců i nepříliš šťastně zvolená práce o Blakeovi je lepší než žádná. Jaká tedy Ackroydova kniha vlastně je?

Její ústředním tématem je vztah mezi životem a dílem Williama Blakea. Jistě, něco takového se přece dá říci o leckteré monografii. Jenže Ackroyd danou metodu dovádí *ad absurdum*. V Blakeově díle (lhostejno zda básnickém či výtvarném) není snad motiv, který by Ackroyd nedokázal vysvětlit nějakým životopisným detailem; a naopak, pro většinu událostí z Blakeova života dokáže najít „korelát“ v jeho díle. Vzhledem ke složitosti a neproniknutelnosti některých Blakeových básní lze nějakým tím izolovaným, z kontextu vytrženým veršem – při troše šikovnosti – ilustrovat prakticky jakoukoli příhodu z Blakeova života a přitom se tvářit, že nebyť oné příhody, nebyly by dané verše nikdy vznikly. Poslouží i dosti obskurní souvislosti. Jenže přes všechnu autorovu snahu mnohdy nejde o nic jiného než právě o ilustraci; čtenáři se nenabízí žádný hlubší vhled, žádné obohacující čtení. Pro Ackroyda jako by tu a tam bylo Blakeovo dílo jen poetizovaným „převyprávěním“ jeho života.

Navíc jsou z oněch drobných životopisných detailů vyvozovány dalekosáhlé závěry platné pro básníkovu dílo jako celek, jež však nelze dostatečně doložit. Ackroyd se takových zjednodušení dopouští celkem často; uvedme jen dva názorné příklady:

*Slova pro něj [Blakea] byla objekty vyrytými do kovu a je možné, že technická náročnost jeho oboru – například nezbytnost ostré linky a důležitost jemných detailů – mu pomohla zformulovat celý metafyzický systém (Ackroyd 2000:39).*

*[Blake] procvičoval neocenitelné umění „zrcadlového“ neboli obráceného psaní. Takové psaní umožňovalo, aby vyrytá slova byla po vytištění čitelná obvyklým způsobem zprava doleva, procvičování zpětného psaní však mělo význam i pro Blakeovu pozdější tvorbu. Skutečnost, že člověka, který umí dokonale psát oběma směry, může fascinovat koncepce*

„opaku“ a „protikladů“, se pak nezdá zcela nesmyslná. Možná že dokonce přemýšlel i o podstatě samotného „psaní“ (Ackroyd 2000:51).

Inu, možná že přemýšlel, možná že nepřemýšlel.

Obecně se často zapomíná na skutečnost, že Blake je – daleko víc, než je obvyklé – výtvořem svých vykladačů; že význam, který mu dnes přikládáme, by byl nemyslitelný bez W. B. Yeatse, T. S. Eliota, S. Fostera Damona, některých básníků americké beat generation (zvláště Allena Ginsberga), Northropa Frye, Kathleen Raineové a mnoha dalších. Že obcházet jejich interpretace vlastně znamená obcházet podstatnou část Blakeova díla. Pravda, některé blakeovské interpretace jsou poněkud *far-fetched*, přitažené za vlasy (Blakeovo dílo plné protikladů a paradoxů jako by si o takové zacházení někdy přímo říkalo), což samozřejmě vyvolává opačnou reakci: v tomto světle se Ackroydova pozitivistická snaha vykládat Blakeovo dílo jen skrze „ověřitelná“ životopisná fakta jeví mnohem pochopitelněji. Přesto i v Blakeově případě platí – řečeno s Leslieem Fiedlerem –, že „co se základních významů týče, jen skutečně špatné dílo zcela závisí na znalosti životního stylu jeho autora“ (Fiedler 2010:135).

Slavným blakeovským interpretům a jejich výkladům se Ackroyd ve vlastním textu většinou vyhýbá, přestože mnohé z nich uvádí v závěrečné bibliografii (že by zde tedy byli uvedeni jen „pro okrasu“?). Takový přístup by byl samozřejmě zcela legitimní, kdyby autor psal „čistou“ biografii – jenže tak tomu není, Ackroyd se pouští se i do výkladu Blakeova díla. (Ostatně, jak upozornil Ladislav Nagy, Blakeův život „neoplýval vzrušenými událostmi“ a životopisec u něj „musí chtít nechtě přejít i k analýze“ (Nagy 2000:31.) Avšak vzhledem k tomu, že Ackroydovy interpretace ulpívají na povrchu – zejména pro ortodoxní biografický přístup –, bylo by alespoň stručné připomenutí odlišných interpretačních pokusů jedině ku prospěchu věci.

Zato v životopisném výkladu ovšem Ackroyd čerpá z pramenů a sekundární literatury hojně. I zde však možno vznést jednu námitku: budeme-li v Poznámkách hledat, odkud pocházejí některé citované výroky, až nepřiměřeně často zjistíme, že jde o citace vybrané z původního pramene někým jiným než samotným Ackroydem.

Občas také Ackroyd „zapomíná“ poukázat na to, že ten či onen poznatek není tak docela z jeho hlavy. Tak například mnohé jeho výklady o výtvarném díle jsou výrazně – a nepřiznaně! – „inspirovány“ Kathleen Raineovou. Že by se zde snad projevovala jakási podivná autorova averze vůči kritikům obecně (čemuž by mimochodem nasvědčovala i některá jeho interview

týkající se vlastního prozaického díla)? Tak či onak, na třech stech padesáti stránkách textu Ackroyd (sám respektovaný kritik) odkazuje na blakeovskou literaturu explicitně jen několikrát.

Jeden z těchto nemnohých explicitních odkazů najdeme zkraje pasáže, v níž se Ackroyd věnuje interpretaci Blakeovy erbovní básně Tygr:

*Jen málo básní bylo tak důkladně a často zkoumáno, kritici však vytvořili jen řadu překvapivě zmatených výkladů, takže se jim tygr vlastně pošklebuje. Proto bychom se měli vrátit a podívat se na báseň z jiného úhlu pohledu. Kdybychom totiž jako Swedenborg hledali „souvztažnosti“ či „znaky“ básně v Blakeově světě, zdroj její působivosti by nám byl hned jasnější (Ackroyd 2000:138)*

Tato pasáž je signifikantní: Ackroyd nejprve slibuje, že nabídne vlastní čtení básně, jímž by ony „překvapivě zmatené výklady“ vyvrátil; místo toho však pouze vyjmenuje, v jakých zvěřincích mohl Blake vidět živé tygry, v jakých knihách se mohl setkat s jejich obrázky a – už poněkud relevantněji, ale bez dalších závěrů – v jakých dalších Blakeových básních či na jakých jeho rytinách se objevují ty které prvky inkriminované básně a jaké mělo slovo „tygr“ v jeho době společenské a politické konotace. Celý výklad je pak zakončen popisem aluze odkazující k Jakobu Böhmovi, kterou prý báseň obsahuje. Zajímavé postřehy, to ano (bohužel i tady platí, že většina z oněch postřehů a citátů pochází nikoli ze zkoumání a interpretace primárních pramenů, nýbrž ze sekundární literatury); jen slibovaná interpretace jaksi neproběhla.

Ackroyd by pochopitelně nevystačil jen s pouhým poukazováním na odvozenost díla z Blakeova života, jeho doby či místa (i když kupříkladu popisy londýnského života a atmosféry jsou nesmírně sugestivní a patří k nejlepším pasážím knihy: Londýn je nepochybně Ackroydovým životním tématem – srov. autorovo klíčové dílo: *Biografii Londýna /London: The Biography*, 2000). Pomáhá si tedy jinak: zejména freudovským, popřípadě jungovským psychologizováním. Některé takto dosažené závěry jsou docela přesvědčivé a původní, např. vnímání jedné z ústředních postav Blakeova mytologického systému, Urizena, jakožto „jedné z Blakeových rolí, kterou sám sobě pantomimicky předváděl“ (Ackroyd 2000:168) aj. Občas se autor nechá zavést snad až příliš daleko a vytváří spojení poměrně laciná. Poněkud delší příklad za všechny:

*Blakeovi byla vlastní i tušení soukromější povahy, která si možná ani neuvědomoval. Stejně jméno jako Catherine [Blakeova manželka] měla také Blakeova matka a sestra, když tedy Blake vytvořil obraz Cathedronu jako místa, kde se na zářivých stavech tkají lidská těla, jistě ho ovlivnily silné vzpomínky. V samotném jménu, v konsonanci slov Catherine a katedrála (cathedral), v nichž se Blake mohl ztratit, pak zaznívají i slova označující punčochářovu přízi (thread) [Blakeův otec byl punčochář] a hrůzu (dread) z plodící ženy (Ackroyd 2000:76).*

Mezi výhody Ackroydova biografického přístupu náleží, že obecně zdůrazňovaná „mystická“ rovina Blakeova díla (ať už je tato rovina vykládána skrze Blakeovy výroky o povaze vlastní tvorby, nebo skrze jeho interprety) je důsledně korigována rovinou ryze profánní. Rozpor mezi vznešeným tónem Blakeových veršů a patosem jeho obrazů na jedné a každodenní existencí nezámožného Blakea–řemeslníka na druhé straně líčí Ackroyd s jemnou, osvěžující ironií, patrnou jak ve stručných komentářích („Dům v přehnaném nadšení popisoval jako ‚Živelný Zdroj Lidskosti, jenž zcela vyhovuje potřebám Člověka‘. Když si pak uvědomil, že je také zdrojem vlhka a chladu, mluvil o něm už méně optimisticky.“ /Ackroyd 2000:208/), tak v rozsáhlejších pasážích, například v těch, kde porovnává Blakeovy komerční zakázky a „seriózní“ tvorbu:

*Blake tedy „vesele a s prostou radostí“ kreslil Láokónta. Flaxman mu pak sehnal práci, která byla sice méně ušlechtilá, ale zato výnosná. Blake měl podle jeho kreseb vyrýt téměř dvě stě kusů nádobí z továrny Josiah Wedgewooda. Byly určeny pro „knihu vzorků“, kterou používali obchodníci, a velký autor Věčnosti měl ilustrovat kalíšky na vejce, polévkové mísy, svícny a konvice na kávu (Ackroyd 2000:293).*

Autorův nenápadný ironický odstup se však občas zcela vytrácí, zejména tehdy, když chce Ackroyd poukázat na Blakeovo výjimečné postavení v kontextu soudobého umění: to pak textem probleskne více než vřelá náklonnost k „vyvolenému“ autorovi a výsledkem jsou nedostatečně doložená tvrzení přehnaně vyzdvihující Blakeův význam:

*Žádný jiný člověk osmnáctého století například nechápal válku jako formu potlačené sexuality: ‚Jsem opilý nenasytnou láskou, / musím zas do Války, vždyť Panna se mračí &*



*zdráhá“ a nespojoval falocentrickou aktivitu se skrupulemi a zbožným pocitem viny: „Objetí jsou Splynutí od Hlavy až k Patě, / žádný Pyšný Velekněz, jenž vchází na Tajné Místo.“ Tyto verše jsou příklady úžasného vhledu, jaký prokázal až ke konci devatenáctého století Freud, a svědčí o mimořádné síle Blakeovy intuice a inspirace. Je tedy div, že ho jeho doba nepřijala? (Ackroyd 2000:76).*

Zde i na mnoha jiných místech Ackroydova textu je zkrátka přání otcem myšlenky.

### III

Už před drahnou dobou si na adresu českých „recenzentů a literárních kritiků“ posteskl Miroslav Jindra:

*Rovinu překladu literárního díla, jímž se zabývají, téměř bez výjimky vysunují mimo okruh svého zájmu, jako by si odmítali uvědomit, že za text, který posuzují, odpovídá autor jen zprostředkovaně a na jeho výstupní podobě se podepsal především autor překladu. [...] Překladatel hraje v prezentaci díla jinojazyčnému obecenstvu zcela klíčovou a nezastupitelnou roli a [...] svým specifickým literárním výkonem mu může buď více či méně pomoci, nebo také krvavě ublížit (Jindra 1998:25–26).*

Bohužel nelze než konstatovat, že se od té doby situace téměř nezměnila; ani dnes u nás není zvykem věnovat se v recenzích překladových titulů nějak podstatněji překladatelským výkonům. Proč tomu tak je, můžeme jen spekulovat – v každém případě absence kritiky celkové úrovni českého překladu rozhodně neprospívá.

Vzhledem k úrovni recenzentského přijetí Ackroydovy práce asi nepřekvapí, že jediný, kdo se vůbec překladem zabýval, byl Ladislav Nagy. K překladu Sylvie Ficové se staví dosti kriticky: píše, že „kniha se v češtině nečte dobře, je zamořena stylistickými neobratnostmi“, připomíná nadužívání jmenných vazeb, trpného rodu atd. Své výhrady však na závěr zmírňuje osvědčenou formulí, že „jen trochu pečlivější redakce textu mohla nedostatky snadno odstranit“ (Nagy 2000:31). S tím ale souhlasit nelze.

Celou řadu nedostatků redakce (Eva Stříbrná) skutečně odstranit mohla: od pravopisných lapálií (jako je hrubka na s. 81: „A tak nechal Mathewovi [!] o samotě s jejich zeleným čajem a

limonádou.“), přes občasné anglicismy (např. v textu několikrát zmíněné „druhé vidění“, tj. záhadná schopnost, již si prý Blake velice považoval, není ničím jiným než mechanickým převodem anglického „second sight“, tedy „jasnozřivosti“) až po věcná pochybení (např. spojení „Emanace Obřího Albionu“ na s. 319 by mělo být přeloženo jako „Emanace Obra Albiona“ – Albion je nejen symbolické jméno Anglie, ale také jméno mytického obra, který v Blakeově díle mj. alegorizuje „Věčného člověka“ atd. – Srov. příslušné heslo v *A Blake Dictionary* S. Fostera Damona).

Pečlivější redakce by také jistě dokázala překladatelce pomoci při hledání ekvivalentů v češtině dávno zaběhnutých, a tedy jaksi obligatorních: např. Dickensův román *The Old Curiosity Shop* se tradičně překládá jako *Starožitníkův krám*, nikoli *Obchod s kuriozitami*, jak uvádí Ficová (s. 75); celkem průhledné biblické spojení „Moses Placed in the Ark of the Bulrushes“ překládá Ficová doslovně jako „Mojžíš v arše z orobinců“ (s. 340) – srov. *Exodus* 2,3: „She took for him an ark of bulrushes“ (King James Version), v ekumenickém překladu „Proto pro něho [Mojžíše] připravila ze třtiny ošatku“. Posledně jmenované pochybení zarazí obzvláště u překladatelky, která má na svém kontě překlad Fryeovy „literárněvědné studie o bibli“, knihy *Velký kód (The Great Code)*, 1982, česky Brno: Host, 2000; spolu s Alenou Příbáňovou).

Redakční zásahy se rovněž mohly a měly dotknout užívání velkých písmen. Ficová mechanicky přejímá anglický úzus přelomu 18. a 19. století, avšak to, co je v archaické angličtině bezpříznakové, působí v dnešní češtině velice rušivě. Banální výroky – např. nařízení, že „jakmile Student s Malováním nebo Modelováním začne, zhasne Svíčky a během Malování nebo Modelování dohlédne na to, aby zůstaly pod Poklopem“ (s. 60) – získávají díky silné aktualizační funkci majuskulí bezmála Mystickou Platnost. Proč ta škodolibost? Vysoká frekvence dobových citátů přináší podobně „záhadných“ míst obrovské množství, čímž jednak brání plynulému čtení, ale především ruší významotvornost velkých písmen v překladech Blakeových veršů. (Ostatně ani při překládání poezie by se velká písmena neměla přejímat mechanicky: překladatelé by měli brát ohled na český básnický úzus).

Redakce však za překladatele některé věci neudělá. V dnes již klasickém *Umění překlada* připomíná Jiří Levý ruského spisovatele a translátologa Korněje Čukovského a jeho rozlišení dvou druhů špatných překladů:

*K. Čukovskij zkušenostmi s revizemi dospěl k názoru, že jsou dva druhy špatných překladů: takové, v nichž jsou významové chyby nebo i stylistické chyby, které je možno opravit, a za druhé překlady, které ani nemusí obsahovat mnoho chyb, ale jsou přesto neopravitelné, protože jsou psány šedivým „překladatelským“ jazykem (Levý 1998:140).*

Na rozdíl od Ladislava Nagye se domnívám, že překlad Sylvie Ficové spadá pohříchu již do oné druhé kategorie; že ani té „nejpečlivější redakci“ by se nepodařilo odstranit „dřevěný jazyk“, jímž je text napsán. Ficová často není schopna odpoutat se od jazyka originálu. Kopíruje anglickou větnou stavbu, což se projevuje zejména v neobratně vystavěných souvětích (např. „Otec dával Blakeovi peníze i na nákup starých tisků, a tak začal navštěvovat [kdo: Blake, či jeho otec?] výprodeje a aukční síně hlavního města už v nejuťlejším mládí“, s. 33; „Nejvýznamněji Blakea ovlivňovali jeho vrstevníci, jejichž další životy a díla měly pro něho velký význam – mnozí z nich byli talentovaní, jeden nebo dva z nich dokonce velmi nadaní“, s. 64.); často chybí textová koherence; tu a tam se smysl originálu posouvá nevhodným aktuálním členěním atd. Úhrnem lze konstatovat, že překlad Ackroydovu originálu<sup>26</sup> právě nepomáhá.

#### IV

O Williamu Blakeovi byly nepochybně napsány lepší knihy, než je ta Ackroydova. Z hlediska českého kontextu je škoda, že jsou všichni tuzemští zájemci o Blakeovo dílo, kteří nevládnou angličtinou natolik, aby sáhli po nějaké z kvalitních monografií v angličtině, odkázání jen a jen na ni.

Vraťme se ještě k podnětné úvaze Franka Kermoda o roli náhody v utváření kánonu (srov. 1.4.1):

*Náhoda může (za vydatné pomoci individuální tvorby a vrtochů osobního zájmu a zájmů interpretačních společenství) způsobit změnu kursu, jež v dlouhodobé perspektivě vede k naprostému zanedbání „nezvolené cesty“ – to ostatně platí i o historii moderní literární*

---

<sup>26</sup> Mnohem větší soustředění prokázala překladaatelka při převodech Blakeových básní – potvrdila zde, že její zdařilý převod *Snoubení nebe a pekla* nebyl náhodný. Navíc měla při práci na překladu básní v Ackroydově textu roli ztíženou tím, že jednotlivé básně musely fungovat i v rámci autorova výkladu: i s tím si poradila. (Ani tady se však nelze ubránit dílčím pochybnostem; zdá se, že se překladaatelka občas nechávala ovlivnit staršími překlady víc, než by se slušelo – z tohoto hlediska např. stojí za srovnání její překlad básně „Tygr“ s překlady Jaroslava Skalického a Zdeňka Hrona.)

*kritiky. Jen zřídka kdy je někdo ochoten vrátit se na rozcestí a podívat se, jak vypadá ta druhá stezka (Kermode 2004:18).*

Byl by obraz Blakeova díla u českých čtenářů odlišný, kdyby byla v českém překladu k dispozici řekněme už zmiňovaná blakeovská studie *Fearful Symmetry* od Northropa Frye? Promítly by se třeba Fryeovy důsažnější interpretace do celkové tuzemské recepce anglofonní poezie? Jistě, takové otázky jsou ryze spekulativní a neexistuje na ně smysluplná odpověď. Přesto, jak konstatuje Robert Alter, „Kermodovo pojetí náhody rozhodně stojí za pozornost coby prospěšné varování před slepou důvěrou v jakoukoli generalizaci ve věci kánonu, jíž se kdy dopustíme“ (Alter 2004:4). I spekulativní otázky mohou být někdy užitečné – minimálně proto, že zpochybní naše zažitá (neřkuli rutinní) způsoby přemýšlení.

## 2.6 Kritik-básník: k joyceovské eseji T. S. Eliota

I

Pětadevadesát let už uběhlo od chvíle, kdy James Joyce vydal poprvé v úplnosti svého *Odyssea*, román, který otřásl moderní prózou patrně víc než kterýkoli jiný text. Málokterému jinému dílu se také v literárních dějinách dostalo srovnatelné kritické pozornosti. *Joyce studies* dnes představují skutečné průmyslové odvětví, produkující další a další (a často obskurnější a obskurnější) interpretace, sborníky, časopisy, konference, internacionální a interdisciplinární projekty atd. – a podobně jako u studií shakespearovských či kafkovských už dnes není v silách jediného člověka veškeré joyceovské bádání obsáhnout.

Bezprostředně po svém pařížském vydání v roce 1922 však *Odysseus* žádnou záplavu recenzních ohlasů nevyvolal. Joyce sám byl přesvědčen, že za to může tiché spiknutí anglických kritiků proti jeho osobě: když už jeho gigantickou prózu nebyli s to popravit, rozhodli se ji podle něj ignorovat. Jak napsal své podporovatelce a spoluvydavatelce anglické modernistické tribuny *The Egoist* Harriet Shaw Weaverové: „Šušká se, že se jistí kritici, kteří si řekli o recenzi výtisk a dostali jej, rozhodli knihu bojkotovat. Začínám tomu pomalu věřit“ (Joyce 1957:630).

Ohlasy na Joyceovu prózu – respektive jejich absenci – se zájmem sledoval i jiný velikán literárního modernismu, T. S. Eliot. I on zprvu spekuloval, zda za mlčením anglických kritiků nejsou nějaké nekalé důvody. Nedlouho po vydání napsal Sylvii Beachové, vydavatelce Joyceova románu, jež se mu předtím svěřila se svým podezřením:

*Celá věc mne rozrušuje a naplňuje rozhořčením. Pokud byste mi byla ochotna poskytnout jména dotyčných literárních kritiků, mohl bych časem ohledně toho spiknutí diskrétně podniknout jisté pátrání. Předpokládám, že máte důkazy o tom, že si knihu vyžádali, třeba ve formě dopisu. Snad bych mohl být v pozici, abych na celou aféru veřejně upozornil. Možná si však to tajemství budete chtít nechat pro sebe. V každém případě Vám děkuji za důvěru a nezklamu ji (Eliot 2009:658).*

Za počátečními kritickými rozpaky ovšem žádné spiknutí nestálo; způsobila je spíše skutečná neobvyklost a radikální objektivnost Joyceova textu, na něž nebyla převaha kritické obce připravena – pěkně to u nás o sedm let později vyjádřil F. X. Šalda, když o *Odysseovi*, tomto „Leviathanovi,

o tom obrovském velrybovi, [...] o té obludné nestvůře, která zavalila již jiné země a chystá se zavalit příští rok i nás“, napsal, že román „strhal síť tolika kritikům“ (Šalda 1929:146). Netrvalo ale dlouho a o *Odysseovi* se psát začalo, jak obdivně, tak s nechtí; z knihy se brzy stal přímo módní hit, a to nejen v anglofonním prostředí (Šalda v témže příspěvku v *Zápisníku* poznamenal: „Každý už o ní [tj. Joyceově knize] slyšel a četl o ní, i když nečetl ji“ /Šalda 1929:146/ – mimochodem, táž charakteristika nejspíš platí dodnes).

Sám Eliot byl ovšem oproti ostatním kritikům v jisté výhodě, přinejmenším časové: *Odyssea* znal dlouho před vydáním. Převážnou část románu četl už v rukopise, jež mu zapůjčil sám Joyce nebo některý z jeho přátel. (Když později Joyceovi vrátil rukopisy poštou, sdělil mu v průvodním dopise mimo jiné: „Mám jen slova obdivu. Ve vlastním zájmu bych si přál, abych to byl nečetl“ /Eliot 2009:562/). Přesto i jemu samému trvalo poměrně dlouho, než o *Odysseovi* napsal, ač to měl v úmyslu už od vydání knihy – na jaře roku 1922 se v dopise svému příteli Sydneymu Waterlowovi zmínil, že s recenzí *Odyssea* hodlá počkat, „až se unaví všichni ti imbecilové, jimž se kniha líbí nebo nelíbí vesměs z falešných důvodů“ (Eliot 2009:662). Půl roku nato se v dopise imagistickému básníkovi a kritikovi Richardu Aldingtonovi (jehož recenzi se nakonec v eseji „Odysseus, řád a mýtus“ zevrubně a polemicky věnuje) svěřil: „Zápolím teď s textem o *Odysseovi*, který jsem už dávno slíbil do *Dialu*; připadá mi nesmírně obtížné vyjádřit své mínění o té knize nějak rozumně, ježto nikterak nesympatizuji s většinou jejích obdivovatelů i nepřiznivců“ (Eliot 2009:778). Svůj text nakonec otiskl pod názvem „Odysseus, řád a mýtus“ až rok a půl po vydání *Odyssea*, v listopadu 1923.

Esej není nijak rozsáhlá: s gargantuovským Joyceovým románem se Eliot vyrovnává textem čítajícím nějakých patnáct set slov. Překvapeni bychom však být vlastně neměli: kondenzovanost, sevřenost, stručnost je jedním z nejvýraznějších (i když pravda nejčastěji opomíjených) rysů Eliotovy tvorby. Eliot obecně vzato píše krátké texty; ty se ovšem vyznačují nesmírnou intenzitou, jejíž působení je zcela mimořádné. Kupříkladu Eliotův stosedmdesátistránkový svazek esejí *Posvátný háj* (*The Sacred Wood*, 1920) vyvolal v život Novou kritiku, asi nejvýznamnější kritické hnutí moderní angloamerické literatury; svým sevřeným, gnómičným výrazem tu autor dokázal otevřít literární kritice nové, netušené obzory, ovšemže se suverénním konstatováním, že tyto obzory kritice patřily odjakživa, že ono nové je vlastně odvěké, že kvalitní umění i kvalitní kritika předpokládají „historické vědomí, jež nutí člověka psát tak, jako by celá evropská literatura počínajíc Homérem, včetně celé literatury jeho

vlastní země, existovala simultánně a vytvářela simultánní řád“ (Eliot 1991:10). Eliotova čtyřiašedesátistránková *Pustá země* (*The Waste Land*, 1922) zase dokázala zcela proměnit soudobou anglofonní poezii; otrásla s ní neméně než Joyceův *Odyseus* s prózou, jak to ve své *Autobiografii* (*The Autobiography*, 1951) výmluvně popsal W. C. Williams:

*A pak došlo [...] v naší literatuře k obrovské katastrofě – zjevila se Eliotova Pustá země. Měli jsme v sobě žár, vervu, jež nabírala na síle, jelikož v lokálních podmínkách právě objevila [...] základní princip všeho umění. Pod nápirem Eliotova génia, jenž vrátil poezii akademikům, se naše dílo zapotácelo a zarazilo na místě. Nevěděli jsme, jak na něj odpovědět* (Williams 1951:146).

## II

Typicky eliotovskou intenzivností se vyznačuje i esej „Odyseus, řád a mýtus“, a rozhodně tak stojí za soustředěnou pozornost. Jednak přináší podnětný kritický a interpretační výkon; jednak představuje vzácné střetnutí dvou mimořádných autorů a jejich poetik, a v neposlední řadě nás jaksi mimochodem nechává nahlédnout do Eliotovy vlastní tvůrčí dílny, jak básnické, tak kritické. K poměru mezi oběma profesemi se v ní ostatně pozoruhodně vyjadřuje i autor sám:

*Je mnohem snazší být klasicistou v literární kritice než v umění tvorby – poněvadž v kritice zodpovídáte pouze za to, za co chcete, zatímco v původní tvorbě zodpovídáte za to, co uděláte s materiálem, který prostě musíte přijmout. A do tohoto materiálu zahrnují i emoce a pocity samotného spisovatele, jež jsou pro něj prostě materiálem, který musí přijmout – nikoli ctnostmi, jež by přikrášlil, či neřestmi, jež by umenšil* (Eliot 2012:12).

Že *Odyseus* nazírá autor *Pusté země* prismatickým zrcadlem vlastní poezie a kritiky, není u něj ovšem nijak neobvyklé. Sám Eliot si je ostatně tohoto rysu svého psaní dobře vědom; explicitně se k němu vyjadřuje kupříkladu v pozdější esejí „Hranice kritiky“:

*Moje nejlepší literární kritika – kromě několika notoricky známých výroků, jejichž úspěch ve světě ve mně budí opravdové rozpaky – sestává z esejů o básnících a dramatických*

*básnících, kteří mě ovlivnili. Je to vedlejší produkt mé soukromé básnické dílny, pokračování stejného myšlení, které utvářelo mou vlastní poezii (Eliot 1991:121–122)*

Nedosti na tom, Eliot je dokonce toho názoru, že kritik jeho typu je s to náležitě posoudit pouze literaturu obdobného druhu, jakou píše sám:

*Kritika psaná básníkem, neboli kritika z dílny, jak tomu říkám já, má jedno zřejmé omezení: v kompetenci takového básníka není posuzovat to, co nemá vztah k jeho vlastnímu dílu nebo co je mu nesympatické. Další omezení kritiky z dílny spočívá v tom, že kritikův soud nemusí být spolehlivý, týká-li se věci přesahujících jeho vlastní umění (Eliot 1991:122).*

Jak se Eliotovo „vlastní umění“ projevuje v jeho joyceovské eseji? Ve stylu, slovníku, použitých obrazech a příměrech i v jaksi urputném, konfrontačním tónu je stať „Odysseus, řád a mýtus“ zřetelnou ozvěnou o tři roky starší a nepoměrně vlivnější úvahy „Tradice a individuální talent“. Nejlepším dokladem budiž výše citovaná slova o „emocích a pocitech samotného spisovatele“ jakožto jeho „materiálu“ – ta jsou přímo ozvěnou jedné z nejproslulejších pasáží Eliotovy zakladatelské eseje z roku 1919:

*Básník není pozoruhodný či zajímavý kvůli svým osobním emocím, kvůli emocím vyvolaným určitými událostmi v jeho životě. Jeho vlastní emoce mohou být jednoduché, primitivní či všední. [...] Posláním básníka není mít nové emoce, ale používat těch obyčejných, přetavovat je na poezii a vyjádřit tak pocity, které vlastně vůbec nejsou emocemi. A k tomu básníkovi poslouží stejně emoce, které nikdy nezažil, jako ty, které dobře zná (Eliot 1991:16).*

Ještě zřetelněji než „Tradice a individuální talent“ se však v joyceovské eseji promítá *Pustá země*, zvláště pak závěrečné „Poznámky“, jimiž Eliot své *opus magnum* opatřil:

*Díky společnému působení psychologie (ať už je, jaká je, a ať už ji bereme s posměchem, nebo vážně), etnologie a Zlaté ratolesti je dnes možné to, co by ještě před několika lety*



*rozhodně možné nebylo. Místo narativní metody můžeme dnes používat metodu mytickou* (Eliot 2012:13).

Těmito průhlednými aluzemi k *Pusté zemi* jako by Eliot mezi řádky říkal, že Joyceova próza a jeho vlastní básnická skladba jsou do značné míry – přinejmenším v oné poměrně vágně vymezené „mytické metodě“ – z jednoho kadlubu. Takový dojem posiluje i Eliotův popis cílů oné metody:

*Použitím mýtu, vytvářením nepřetržité paralely mezi současností a dávnověkem, buduje Joyce metodu, již po něm budou muset ostatní převzít. Nebudou to však imitátoři, stejně jako není imitátorem vědec, který používá Einsteinovy objevy k vlastnímu nezávislému bádání. Hraje se tu prostě o to, jak pojmout nezměrné panoráma jalovosti a anarchie, jímž je současná realita; jak mu vtisknout řád, tvar a význam* (Eliot 2012:12–13).

I Eliot však připouští, že většina interpretů vidí *Odyssea* v tomto směru jinak než on sám: „Přitom bylo možné očekávat, že právě tato zvláštnost [tj. paralela s *Odysseou*] zaujme každého ze všeho nejdříve; byla však chápána jako zábavný trik či jakési lešení, jež autor zbudoval k podepření realistického příběhu a jež z hlediska dokončené stavby není zajímavé“ (Eliot 2012:11).

Nutno dodat, že mezi zastánci názoru opačného k pohledu Eliotovu jsou i zarytí „eliotovci“, jako třeba Ezra Pound – jenž označuje korespondenci *Odyssea* s *Odysseou* za „projev Joyceova medievalismu a především jeho osobní libůstku, jakési lešení, konstrukční pomůcku, již ovšem omlouvá výsledek“ (Pound 1922:626) – či Hugh Kenner, který neváhá konstatovat: „Pokud *Odysseus* připomíná *Odysseu*, není to zas taková záhada. Sám Joyce si brzy, už ve druhé kapitole *Portrétu*, povšiml, že *Odysseu* připomíná i *Hrabě Monte Cristo*“ (Kenner 1987:29–30). Podobný názor zaznívá mezi eliotovskými badateli i u nás: Martin Hliský ve své knižní studii *Modernisté* dospívá k tomu, že „Joyce je [tj. odkazy na *Odysseu*] používal pouze jako lešení [...] Joyceovy poznámky tvoří skelet, který umožňuje organizovat text *Odyssea* jako pečlivě a důsledně budovaný systém“ (Hliský 1995:122); Martin Pokorný zase ve svém doslovu k novému vydání klasického překladu Aloyse Skoumala píše, že „když Joyce potřeboval berličku příběhu, obracel se právě k *Odysseovým* dobrodružstvím“ (Pokorný 2012:606).

Ať tak či onak, jisté je, že Eliotova esej „Odysseus, řád a mýtus“ je nejen výrazným příspěvkem do diskuse o Joyceově próze, ale rovněž funguje jako Eliotova *apologia pro domo sua*. Zda mají ovšem k sobě dva giganti angloamerického modernismu tak blízko, jak ve své eseji T. S. Eliot naznačuje, na to už si každý musí odpovědět dle vlastního kritického naturelu.

## 2.7 Kritik-prozaik: nad esejistickým dílem Josepha Conrada

I

V bilanční eseji „Hranice kritiky“ (o níž se už zmiňujeme v předchozím oddílu, srov. 2.6) z roku 1956 uvažuje T. S. Eliot nad svou *Pustou zemí* a otázkou intertextuality:

*„Zajímalo by mne,“ napsal mi asi před rokem jistý pán z Indiany, „zajímalo by mne – samozřejmě je možné, že jsem blázen“ (tato vsuvka je jeho, ne moje: samozřejmě vůbec nebyl blázen, jen maličko vyšinutý v důsledku četby Cesty do Xanadu) – „zda ‚mrtvé kočky civilizace‘, ‚shnilý hroch‘ a pak Kurtz nějakým nejasným způsobem nesouvisejí s verši ‚mrtvola, co sis loni zasadil v zahradě, klíčí‘?“ To zní skutečně jako blouznění, pokud nepoznáte narážky: ten pán z Indiany se pouze usilovně snažil najít nějaké spojení mezi Pustou zemí a Conradovým Srdcem temnoty (Eliot 1991:124)*

Ochota, s níž se tu Eliot zřiká možné příbuznosti mezi svým veledílem z roku 1922 a nejslavnější prózou Josepha Conrada, je poněkud překvapivá, uvědomíme-li si, že hned další slavná Eliotova básnická skladba, *The Hollow Men* z roku 1925, je uvozena mottem ze *Srdce temnoty* („*Mistah Kurtz – he dead.*“) a že mottem z téže novely („*The horror! The horror!*“) měla být opatřena i sama *Pustá země*, jak ukazují nedávno vydané Eliotovy dopisy (autor od tohoto záměru upustil až na naléhání nekompromisního Ezry Pounda a podle své druhé ženy Valerie toho později litoval).<sup>27</sup> Projevuje se tu snad bloomovská „úzkost z ovlivnění“?

Nejde jen o drobné aluze či narážky, souvislost mezi Eliotovým a Conradovým psaním a chápáním literatury je mnohem zásadnější. Podívejme se na jednu z nejcitovanějších pasáží moderního literárního myšlení, pocházející z Eliotovy stati „Tradice a individuální talent“, která vyšla roku 1919:

*Špatný básník si obvykle neuvědomuje to, co by si uvědomit měl, a uvědomuje si to, co by si uvědomit neměl. Oba omyly do jeho tvorby vnášejí „osobní“ prvek. Poezie není výlevem emocí, ale únikem od emocí, není vyjadřováním osobnosti, ale únikem od*

---

<sup>27</sup> Srov. Eliot 2009:625, 629, 630.

*osobnosti. Ovšem jenom ti, kdo mají osobnost a emoce, vědí, co to obnáší, chceme-li jim uniknout (Eliot 1991:16).*

Jako by tu ozvěnou znělo přesvědčení, které Joseph Conrad vyjadřuje o nějakých devět let před Eliotem v předmluvě k vlastní knize vzpomínek, nazvané *Osobní záznam (A Personal Record, 1912)*:

*Historik srdcí není historikem emocí, a přece pronikne dál, ač je sebezdrženlivější, neboť jeho cílem je dosažení samého zdroje smíchu a slz. Pohled na lidské záležitosti zasluhuje obdiv a lítost. Stojí ovšem i za úctou. A není necitlivý ten, kdo jim vzdá neokázalý hold povzdechnutím, jež není zavzlykáním, a úsměvem, jenž není úšklebkem. Smířenost, nikoli však mystická, nikoli odtazítá, nýbrž smířenost bdělá, uvědomělá a utvářená láskou, je jediným z našich citů, který z nás nikdy neudělá švindlíře (Conrad 2014:112).*

Eliot potřebu odosobnění, úniku od emocí odůvodňuje povýtce formálními ohledy:

*Nezáleží totiž na „velikosti“ a intenzitě emocí, to jest komponentů tvůrčího procesu, ale na intenzitě tvůrčího procesu samotného, na tlaku takříkajíc, pod nímž dochází k fúzi [...] Posláním básníka není mít nové emoce, ale používat těch obyčejných, přetavovat je na poezii a vyjádřit tak pocity, které vlastně vůbec nejsou emocemi [...] Psaní poezie musí být do značné míry vědomou a záměrnou činností (Eliot 1991:14).*

Conrad k podobným závěrům dochází z etických a mravních pohnutek, založených především na osobní integritě a zodpovědnosti:

*Abychom hluboce pohnuli ostatními, musíme se cílevědomě nechat unést za hranice normální sensibility [...] A jistě to není velký hřích. Nebezpečí však spočívá v tom, že se spisovatel stane obětí vlastního přehánění, ztratí přesné ponětí o upřímnosti a nakonec začne pohrdat pravdou samou jako čímsi příliš chladným, příliš neuhlazeným pro jeho účely – jako čímsi nehodným jeho naléhavého citu. Od smíchu a slz se snadno sestoupí k chichotání a fňukání. Tyto úvahy mohou působit sobecky; avšak jen stěží lze při*

*zachování dobrých mravů odsuzovat člověka za to, že dbá o svou integritu* (Conrad 2014:111–112).

Jak patrně, formalista a moralista se v daném punktu dokonale shodují.

Naše porovnávání tu ovšem nechce víc než upozornit na jistou spřízněnost obou autorů, na jejich obdobné vnímání literární tvorby – a koneckonců i na to, že se ono vnímání projevuje podobným způsobem i ve vlastních tvůrčích projevech obou naturalizovaných Angličanů. Pozoruhodně a zřejmě nikoli náhodou se ostatně podobají i jejich postoje osobní, společenské a politické, ale to je námět pro jinou úvahu.

Je jistě možné, že se Eliot u Conrada inspiroval; to však rozhodně neznamená, že je Joseph Conrad srovnatelný kritický duch jako Eliot. V Eliotovi se básník a kritik snoubí rovnomocně; obě polohy díla jsou nepřehlédnutelné a oběma také bývá věnována stejná pozornost. Conrad sice také patří k velkým tvůrcům-myslitelům, jeho texty jsou – přes častou exotičnost námětů a dobrodružnost zápletek – rovněž vysoce intelektuální, vyznačují se jasným myšlenkovým plánem a kritickým viděním světa – *prius* jeho tvorby ale jednoznačně tvoří próza. Esejistika, i co do rozsahu mnohem skromnější, ukazuje spíše intelektuální podloží, na němž jsou pevně usazeny autorovy beletristické výkony – a právě kvůli tomu bývají Conradovy eseje povětšinou přehlíženy. Přesto bez jejich znalosti obraz autorova díla není úplný.

## II

Jádro Conradovy esejistiky tvoří čtyři knihy: *Zrcadlo moře* (*The Mirror of the Sea*, 1906), lyrizující líčení určitých úseků autorova života na moři; *Osobní záznam* (*A Personal Record*, 1912; dvě vydání vyšla pod názvem *Několik vzpomínek, Some Reminiscences*), „fragment biografie“, pojednávající o spisovatelově rodině, dospívání, vstupu do námořnictva a literárních počátcích; zatřetí *Poznámky o životě a knihách* (*Notes on Life and Letters*, 1921), tematicky různorodý celek, zahrnující Conradovy politické a společenské stati, literární reflexe a recenze, ale také třeba dva texty o zkáze Titaniku či pojednání o tradici obchodního námořnictva, a začtvrté *Poznámky o mých knihách* (*Notes on My Books*, 1921), autorské komentáře vlastního díla. K těmto knihám se připojují ještě dvě posmrtně vydané: *Poslední eseje* (*Last Essays*, 1926), soubor kratších časopiseckých a novinových článků z posledních let autorova života, a *Deník z Konga a další nesebrané texty* (*The Congo Diary and Other Uncollected Pieces*, 1978),

konvolut, jenž má – až na titulní deníkový záznam – hodnotu spíše informativní. Vzhledem k rozsahu Conradova díla beletristického, čítajícího na osmnáct románů a osm svazků kratších próz, to jistě není mnoho. Esejistické psaní navíc u Conrada s prozaickou tvorbou souzní výrazově: autor je i v něm často intenzivní, vypjatý, obrazný někdy až na hranici snesitelnosti – a zároveň náležitě zdrženlivý, jak sám dobře ví:

*Možná se tu projevuje můj námořní výcvik, doprovázený sklonem dobře opatrovat to, co je opravdu mé; faktem ovšem je, že mám nefalšovanou hrůzu z toho, že bych byl na kratičký okamžik ztratil sebevládu, jež je základní podmínkou dobré služby. A poněti o dobré službě si v sobě nesu odedávna (Conrad 2014:111).*

Zatímco výraz je v esejích podobný jako v prózách, zaznívá tu i otevřeně autobiografický tón, s jakým se v Conradových prózách nikdy nesetkáme. I ten ovšem zaznívá jen úsporně a zdrženlivě – a v kombinaci se zmíněnou odtažitostí a odosobnělostí vytváří zvláštní, dráždivé napětí. Můžeme zde citovat slova Zdeňka Vašíčka z jeho eseje o *Srdci temnoty*:

*Joseph Conrad je skvělý vypravěč, a proto příběh, který je základem knihy Srdce temnoty, totiž životopis Kurtze, v jeho celistvosti zcela vynechal. To, co se o Kurtzovi dovidáme, víme jen z jednotlivých oznamovacích vět roztroušených po celé knize. Rozhozených navíc s krutou promyšleností (Vašíček 2003:37).*

Vašíček tu postihuje zvláštní rys Conradova psaní, který dodnes mate tolik jeho interpretů: jeho enigmatičnost, neprostupnost, „*přídech tajemství*“, „*cosi obtížně přístupného*“, jak to v autorově nekrologu pojmenovala Virginia Woolfová.

Ono zmatení vykladačů provází Conradovo dílo odjakživa. Poprvé jej výrazněji vyjádřil E. M. Forster, když roku 1921 v recenzi na *Poznámky o životě a literatuře* vyslovil otázku:

*Neprojevuje se tu však jakási zásadní zamženost, cosi sice vznešeného, heroického, nádherného, cosi, co se inspirujícím způsobem projevuje v půltuctu jiných jeho knih, ale přesto cosi zamženého, zamženého? Když člověk ten půltucet knih čte, neptá se takto, anebo by se takto neměl ptát; avšak ta otázka vyvstane, a nikoli nepatřičně, když se autor*

*odhodlá k osobní výpovědi a odhalí leccos důvěrného. Tyto eseje ukazují, že je autor mlžný uvnitř i navenek, že tajná schránka jeho génia neskrývá klenot, nýbrž mlhu* (Forster 1936:138).

Jenže v tom se Forster a mnozí další po něm mýlí: za obtížností Conradova jazyka není mlhavost, vágnost, neurčitost. Složitá výstavba textu je zde naopak výsledkem důmyslného rozvržení a přesného autorského plánu – a v Conradových esejích je tento fakt navzdory Forsterovu tvrzení ještě zřetelnější než v románech. Autor přítomných řádek si tuto skutečnost na vlastní kůži palčivě uvědomil a ověřil až při překladu Conradových zaumných a náročných sentencí: každé slovo je v nich na svém místě, jen je zapotřebí to místo objevit.

Kdokoli se kdy Josephem Conradem hlouběji zabýval, musel si všimnout, že jeho dílo celkovým laděním osciluje mezi dvěma póly: ryzí temnotou, beznadějí, nihilismem, odcizením – a neokázalou vírou a odhodlaností, étosem námořnické mužnosti, vědomím sounáležitosti. O důvodech této bipolárnosti lze dlouze spekulovat (různí komentátoři upozorňují na autorovy psychické dispozice, nelehký úděl sirotka a později exulanta, na tvůrčí přebývání v cizím jazyce atd.). V každém případě lze s jistou mírou zjednodušení konstatovat, že zatímco ve svých prózách se autor přiklání spíše k onomu „temnějšimu“ pólu, „vnitřní černé propasti sebe sama a vnější černé propasti přírody“, jak to pojmenoval Robert Penn Warren (Warren 1951:xxxv), v esejích inklinuje k principu sounáležitosti, smyslu pro povinnost, k onomu „ponětí o dobré službě“ – k loajalitě vůči svým literárním kolegům, k loajalitě vůči společníkům na moři, k loajalitě vůči rodné zemi i novému domovu a koneckonců i k loajalitě vůči vlastnímu dílu. Netřeba snad dodávat, že jeden pól je bez druhého nemyslitelný.

### **3. Hledání kánonu americké prózy**



### 3.1 Americký a český kánon americké literatury

Na konci své novely *Pražské orgie* (*The Prague Orgy*, 1985) líčí Philip Roth pozoruhodný rozhovor mezi svým románovým alter ego Zuckermanem a komunistickým ministrem kultury, jenž vyhoštěného spisovatele osobně eskortuje na pražské letiště. Ministr, „otylý starší muž s brýlemi“, je šokován tím, že Zuckerman nezná americkou spisovatelku Betty MacDonalovou: „Ale ona přece napsala knihu *Vejce a já!* [...] Vždyť je to mistrovské dílo.“ Zuckerman si následně sice vzpomene, že od dotyčné autorky v dětství cosi četl, zůstává však rezervovaný: „No, nemohu říct, že by se tahle kniha považovala v Americe za mistrovské dílo. Překvapilo by mě, kdyby nějaký Američan pod třicet let o knize *Vejce a já* vůbec někdy slyšel“.<sup>28</sup>

Během třiaadvaceti let, které uplynuly od chvíle, kdy jsem po maturitě na píseckém gymnáziu nastoupil na pražskou anglistiku, jsem si při různých příležitostech připadal jako v Rothově anekdotickém dialogu: občas jsem nejspíš působil jako onen omezený ministr a jen mlhavě mi docházelo, že mé literární soudy musí připadat posluchači – zasvěcenějšímu než já sám – poněkud bizarní; jindy jsem se zase pokoušel klopotně vysvětlovat, že leckterá u nás obdivovaná anglofonní díla jsou v jejich domácím kontextu považována za naprosté efemérnosti či docela ignorována, povětšinou z dobrých důvodů.

Obě role ovšem skýtají jisté poučení. Především si díky nim lze názorně připomenout, že se americký kánon americké literatury rozhodně nekryje s českým kánonem americké literatury.<sup>29</sup> Stejně jako se liší literární a obecně kulturní kontext v obou zemích, liší se i hodnoty, jež v literatuře hledá a nachází tamní a zdejší čtenářská i odborná obec; jen obtížně srovnatelné jsou i výchozí materiální a institucionální podmínky („literární provoz“) apod. Odvažují-li se tedy v dalším výkladu předkládat vlastní soudy o tuzemské kanoničnosti pojednávaných amerických autorů, činím tak s vědomím obtíží, jež utváření kánonu překladové literatury nevyhnutelně provázejí (srov. 1.4–1.5).

---

<sup>28</sup> Roth 2014:78–79.

<sup>29</sup> Samozřejmě tu nenaznačujeme, že by snad Betty MacDonalová mohla v jakékoli seriózní debatě aspirovat na status kanonické autorky; její dílo je dnes v americkém kontextu ještě více zapomenuté než v roce 1985, kdy vyšla Rothova próza, pozornost mu nevěnují ani tamní kritici, ani čtenářská obec – na rozdíl od českého publika, v jehož očích patří autorka co do oblíbenosti i prodejnosti ke stálým americké literatury (srov. Trávníček 2010:47–50); podle prodejních údajů nakladatelství Argo se MacDonalová drží mezi pěti nejprodávanějšími americkými autory, jež nakladatelství vydává (stav k lednu 2017). Důvody setrvalé oblíbenosti autorčina díla u nás by ovšem spíše než literární bádání pomohla osvětlit sociologicko-psychologická analýza.

Tři z prozaiků, o nichž v této části práce pojednávám, jsou už v literárním kánonu u nás i za oceánem dlouho pevně etablováni: William Faulkner, Jack Kerouac a Joseph Heller (srov. 3.7, 3.5 a 3.4). O Faulknerově postavení v rámci moderní americké literatury se není třeba dlouze rozepisovat, autorovy romány jako *Hluk a věra* (*The Sound and the Fury*, 1929), *Když jsem umírala* (*As I Lay Dying*, 1930) nebo *Absolone, Absolone!* (*Absalom, Absalom!*, 1936) tvoří samo srdce amerického prozaického kánonu, a pro český kontext platí totéž. Naše faulknerovská stať se ovšem snaží ukázat, že navzdory obecně sdílenému přesvědčení mezi Faulknerova kanonická díla patří i doposud opomíjený román z počátků autorovy spisovatelské dráhy, *Komáři* (*Mosquitoes*, 1927) a že vydání románu v češtině vhodně doplňuje tuzemský obraz autorova díla.

S Jackem Kerouacem a Josephem Hellerem je to poněkud složitější. Není nadnesené konstatovat, že byli za kanonické autory uznáni dříve v českém nežli v domácím kontextu; že jejich příznivá tuzemská kritická recepce (jíž v obou případech napomohly výtečné překlady) do jisté míry předběhla tu americkou. V domácím prostředí jako by Kerouac i Heller zpočátku dopláceli na status bestselleristů a reputaci popkulturních tvůrců: trvalo léta, než je americká literární kritika a akademické instituce „vzaly na milost“ – a stalo se tak teprve díky onomu „otevírání kánonu“ v osmdesátých letech, o němž jsme mluvili v části 1.4.2.

Právě naopak tomu bylo s Donem DeLillem: v roce 1997, kdy vyšel první český překlad z jeho díla, převod bravurního románu *Bílý šum* (*White Noise*, 1985), by už v americkém kontextu jeho kanoničnost nezpochybňoval zhola nikdo. U nás však zmíněný překlad autorovu reputaci téměř fatálně poškodil: překladatelka Libuše Bryndová jím hrubě zkreslila obraz autorova díla a zafixovala obraz DeLilla jako mizerného stylisty a „značně konfekčního vypravěče“ (jak se ve své recenzi v *Literárních novinách* vyjádřil Milan Jungmann). Knihu jsem tehdy recenzoval pro *Kritickou Přílohu Revolver Revue*; na závěr recenze jsem konstatoval, že „olomoucké vydání *Bílého šumu* je promarněnou šancí důstojně k nám uvést předního amerického prozaika; nezbývá než doufat, že nakladatelství BB, které připravuje český překlad DeLillova románu *Podsvětí* (*Underworld*, 1997), považovaného za autorův opus magnum, se svého úkolu zhostí lépe“ (Onufer 1999:65). Ta naděje se bohužel nenaplnila: *Podsvětí* vyšlo o tři roky později v rovněž nepříliš zdařilém překladu Lucie Mikuláškové a DeLillo si na „rehabilitaci“ u českých čtenářů musel počkat ještě dalších pár let.

Větší štěstí měl Michael Chabon (srov. 3.3): do českého kontextu vstupoval vesměs v kvalitních překladech jakožto přední prozaik své generace, nadto ověnčený Pulitzerovou cenou

za román *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye* (*The Amazing Adventures of Cavalier and Clay*, 2001), tuto reputaci potvrzoval každou další vydanou knihou a dnes je v českém kontextu považován za jednu ze stálic současné americké prózy – stejně jako je tomu ve Spojených státech.

Co se Henryho Rotha týče, jeho cesta za kanoničností je v moderní americké literatuře zcela bezprecedentní – a opět nás upomíná na to, co píše Frank Kermode o stěží uchopitelné roli náhody v budování kánonu: zdá se dosti pravděpodobné, že nebýt úsilí jednoho nakladatelského redaktora (srov. 3.6), zůstal by Rothův román *Říkej tomu spánek* (*Call It Sleep*, 1934), dnes obecně považovaný za jeden z nejlepších amerických románů třicátých let dvacátého století, zcela zapomenut (či v lepším případě připomínán jako okrajový příklad „proletářského románu“, zřejmě kvůli autorovým politickým sympatiím). Jeho nárok na kanoničnost v českém kontextu je pak prozatím otevřený, byť jeho tuzemské recenzní přijetí bylo víc než vřelé.

Podobně jako tomu bylo u literárních kritiků, jimž se věnuji v předchozí části práce, i pojednávané prozaiky – s výjimkou Josepha Hellera – jsem měl možnost poznat detailněji než „pouhou“ četbou: knihy Williama Faulknera, Jacka Kerouaca, Dona DeLilla a Michaela Chabona<sup>30</sup> jsem překládal, český překlad románu Henryho Rotha jsem alespoň redigoval. Stejně jako u předchozí části proto i zde doufám, že alespoň v některých interpretačních pokusech a výkladech se má překladatelská a redaktorská zkušenost zúročila.

---

<sup>30</sup> Od Michaela Chabona jsem ovšem nepřekládal román *Záhady Pittsburghu* (*The Mysteries of Pittsburgh*, 1988), o němž v této části pojednávám (překlad Olgy Bártové jsem pouze redigoval), nýbrž povídkovou sbírku *Modelový svět* (*A Model World and Other Stories*, 1991).

### 3.2 Povídková sbírka jako úvod do romanopiscova díla: nad Andělem Esmeraldou Dona DeLilla

Don DeLillo je znám především jako romanopisec, a to ne ledajaký: kupříkladu Harold Bloom jej – ve svém typicky velekněžském gestu – neváhal označit za jednoho ze čtyř největších žijících amerických autorů (vedle Cormaca McCarthyho, Philipa Rotha a Thomase Pynchona /Bloom 2003:35/). S DeLillovým dílem jsou relativně dobře obeznámeni i čeští čtenáři – v různých kvalitních překladech u nás postupně vyšly romány *Bílý šum* (*The White Noise*, 1985, česky 1997), *Podsvětí* (*Underworld*, 1997, č. 2002), *Padající muž* (*Falling Man*, 2007, č. 2008), *Bod Omega* (*Point Omega*, 2010, č. 2010), *Prašivý pes* (*Running Dog*, 1978, č. 2011) a *Cosmopolis* (*Cosmopolis*, 2003, č. 2012).

*Anděl Esmeralda* (Angel Esmeralda, 2011) ovšem není román, nýbrž DeLillova první vydaná sbírka povídek – a jde o sbírku výjimečných kvalit: americká literární kritika se vesměs shoduje, že se jedná o jeho nejlepší dílo od románu *Podsvětí*, považovaného společně s *Bílým šumem* za autorovo opus magnum. Kupříkladu Bryan Walsh konstatuje:

*DeLillovi se poslední dobou umělecky příliš nedařilo. Ve srovnání s ohromnou průrazností Podsvětí působily DeLillovy knihy z počátku 21. století jaksi řídce, jako by jim chyběl styl a význam. Útlá dílka jako Umělec těla, Cosmopolis a Padající muž byla spíše hříčkami nežli skutečnými romány a nečetla se dobře. S anorektickým románem Bod Omega, zasazeným do liduprázdné americké pouště, už DeLillovi začalo reálně hrozit, že se docela ztratí v dutém žargonu, který ve svých dřívějších dílech satirizoval. A proto přináší Anděl Esmeralda, DeLillova první sbírka povídek, takovou úlevu. (Walsh 2011:26).*

Michiko Kakutani, kritička *New York Times*, zase píše:

*DeLillovy romány vydané po jedenáctém září byly zklamáním; dřívější vražedně přesné pozorování v nich nahradilo chatrné dumání o smrtelnosti a čase, jiskřivé dialogy a hutnou, plastickou prózu vystřídal pinterovské mlčení. Novou sbírku povídek by si proto měl přečíst každý, komu se stýská po raném DeLillovi či kdo pochybuje, jestli ještě autor*

*dokáže vykreslit přesvědčivý obraz povědomé a přitom přízračné Ameriky* (Kakutani 2011:41).

Přísně vzato ovšem *Anděl Esmeralda* úplnou novinkou není, jednotlivé texty totiž autor – někdy v lehce odlišném znění – publikoval už dříve časopisecky: povídka „Stvořený svět“ vyšla v literárním čtvrtletníku *Anteus* roku 1979, „Projevy lidskosti ve třetí světové válce“ v časopise *Esquire* roku 1983, „Běžec“ v *Harper's Magazine* roku 1988, „Akrobatka ze slonoviny“ v revue *Granta* roku 1988, „Anděl Esmeralda“ v *Esquire* roku 1994 (a v roce 1997 byla v rozparcelované podobě integrována do románu *Podsvětí*), „Baader–Meinhofová“ v magazínu *New Yorker* roku 2002, „Půlnoc v Dostojevském“ tamtéž v roce 2009, „Srp a kladivo“ v *Esquire* roku 2010 a „Hladová“ v *Grantě* roku 2011.

Nové je však autorské gesto, s nímž autor dané povídky vybírá a skládá dohromady ve funkční celek. *Anděl Esmeralda* nenabízí nějaké *collected stories* – krátkých próz napsal DeLillo mnohem víc –, nýbrž sevřený, s rozmyslem poskládaný autorský výbor, který by v jistém smyslu mohl sloužit jako úvod do DeLillova světa. Pojednává se v něm totiž většina autorových erbovních témat: odcizení, obava či přímo děs z přetechnizovaného, odlidštěného světa, moc médií, zvláště pak televize a filmu, násilí, složitost lidské komunikace, neurčitý pocit ohrožení či ryzí paranoia. Typicky delillovská je také narativní výstavba jednotlivých textů – vypráví-li autor v ich-formě (jako v povídkách „Stvořený svět“, „Projevy lidskosti ve třetí světové válce“, „Půlnoc v Dostojevském“ a „Srp a kladivo“), využívá služeb tzv. „nespolehlivého vypravěče“, jinak staví na klasickém *point of view* vyprávění. Povědomý je i odstup, který si autor udržuje od svých postav, a koneckonců i jejich psychologické ukotvení, věrohodnost – či spíše absence všech těchto rysů: DeLillo své protagonisty málokdy vykresluje do hloubky, málokdy důkladněji vysvětluje, z jakého prostředí pocházejí či co je formuje, spíše je charakterizuje nepřímo, obrazem či náznakem; nepsychologizuje, neanalyzuje, nýbrž předvádí. Přitom ale samozřejmě vždy platí, co ve své proslulé práci *Rétorika prózy* (*The Rhetoric of Fiction*, 1961) říká klasik teorie vyprávění Wayne C. Booth:

*Všechno, co autor předvádí, také poslouží ke sdělení; hranice mezi předvedením a sdělením je do jisté míry arbitrární. Zkrátka a dobře, autorův soud je vždy přítomen, vždy*

*je evidentní každému, kdo ví, jak jej hledat [...] Nesmíme zapomenout, že ačkoli se autor může do jisté míry skrýt, nikdy nemůže zcela zmizet (Booth 1961:20).*

Oproti DeLillovým románům je tu ovšem jedno novum: většinu povídek prostupuje melancholie a neskutečný, bezmála snový nádech. Melancholie je to hodně tíživá, sen zase připomíná noční můru. Pro celou sbírku je v tomto ohledu příznačná situace hrdinky povídky „Akrobatka ze slonoviny“, jež zažila zemětřesení a obává se dalšího:

*Pak se uložila na gauč, přikryla se dekou a pod hlavu si dala polštář do letadla. Zavřela oči a schoulila se do klubička, lokty na břicho, ruce zmáčkuté mezi koleny. Snažila se mermomocí usnout, ale uvědomila si, že napjatě naslouchá, hlídá pokoj. Ležela v jakémsi neukotveném bezčasí, ve spirále ducha, ponořená v napůl utvořených myšlenkách. Upadla do polospánku a pak zase nastražila uši. Otevřela oči. Podle budíku bylo půl páté a deset minut. Zaslechla něco jako přesýpání písku, šustění křemičitého prachu mezi zdmi sousedících domů. Pokoj se s vrzavými vzdechy začal hýbat (DeLillo 2015:57).*

Podobné tušení katastrofy, nejasný, dusivý životní pocit, dojem nereálnosti prožívají v různé intenzitě všichni protagonisté DeLillových povídek; jako by byli lapeni v daném okamžiku a přes veškeré úsilí nebyli s to se z něj vymanit. Jednotlivé texty připomínají fotografické momentky: utkvělé obrazy stojící mimo čas a vyznačující se zvláštní naléhavostí. Ta přitom rozhodně nevychází ze zápletky, v DeLillových povídkách se toho vlastně mnoho neděje, události tu plynou zdánlivě nahodile, bez nějaké strukturní nutnosti, nikam nevedou, nespějí k žádné pointě či závěrečnému poselství. Čím tedy oné naléhavosti autor dosahuje?

Zjednodušeně řečeno: jazykovou výstavbou svých textů. Takto banální konstatování lze jistě pronést o každém spisovateli. U DeLilla to však platí v mimořádné míře; jazyk tu znamená celý svět. Sám autor si je toho dobře vědom – jak říká v roce 1993 v interview pro časopis *Paris Review*:

*Jazyk stojí nade vším. Nad historií i nad politikou. A právě jazyk, ryzí rozkoš z jeho vytváření a ohýbání, z toho, jak ho vidím ožívat na stránce a slyším pískat v hlavě – právě to pohání moje dílo. Umění může být navzdory vší své temnotě radostné – přičemž existuje*

*spousta temnějšího materiálu než ten můj –, pokud je čtenář vůči té hudbě citlivý (DeLillo 1993:68).*

Nejde ovšem jen o hudbu, o jazykovou melodii, eufonii. Stejně důsledně a vynalézavě pracuje DeLillo se sémantikou: zkouší významové meze jazyka, ohmatává jeho lexikální možnosti, zkoumá jeho kombinatoriku. Co to s textem udělá, když se postaví jedno slovo do dvou, tří, deseti různých kontextů? Když se vrcholně abstraktní adjektivum spojí s ryze konkrétním substantivem, s nímž se obvykle dohromady nedává? Když se použije slovo proti jeho smyslu, v duchu režisérského přístupu „obsazení proti typu“?

Mimo jiné se tímto způsobem mezi jednotlivými slovy vytváří zvláštní napětí – a výsledkem je zahuštěný, podivně skřípavý, ve své neladnosti zvláště ladný, katachretický styl, obtížný na vnímání a odolný vůči interpretaci, a to i na úrovni věty. Poslužme si třeba příkladem z povídky „Hladová“: „Byly tu všechny ty věci, s nimiž žili, prosté předměty prazvláště prodchnuté utvářením jejich reality, věci dotýkané, ale neviděné, anebo neprohlédnuté“ (DeLillo 2015:177). Citovat by ovšem bylo možné téměř odkudkoli – každá věta je tu vystavěna s maximální pozorností, každá věta tu má nezastupitelný význam, od každé věty se odvíjí funkčnost celku textu. Další banální poznatek s univerzální platností? Snad ano; zapomíná se na něj však tak často, že možná stojí za připomenutí. Ostatně sám DeLillo se jej v už zmíněném interview rozhodně připomenout nestydí:

*Základní práce však spočívá ve výstavbě věty. To mám na mysli, když se označuji za spisovatele. Stavím věty. Slyším jakýsi rytmus, který mě větou provádí. A strojem napsaná slova na bílé stránce mají skulpturní rozměr. Vytvářejí zvláštní spojení. Sdružují se nejen skrz význam, ale také skrz zvuk a vzhled. Rytmus věty pojme jistý počet slabik. Když má o slabiku víc, hledám jiné slovo. Vždycky se najde výraz, který znamená skoro totéž, a když ne, zvažuji, zda nezměnit význam věty, abych udržel tempo, rytmus slabik. Klidně nechávám jazyk, aby mi vnutil vlastní významy. Dívat se, jak se slova sdružují, udržovat ve větě rovnováhu – to je přímo smyslová rozkoš. (DeLillo 1993:70)*

Jak už bylo řečeno, protagonisté DeLillových povídek jsou uvízlí v jakémsi snovém bezčasní, s nímž si nevědí rady; cítí se ohrožení, ale povětšinou netuší čím přesně; svět, který je obklopuje,

je pro ně nepochopitelný, nereálný, absurdní. Přes to všechno se v něm snaží ze všech sil zorientovat. Toto úsilí je přitom v textu nenápadně, ale cílevědomě tematizováno: všechny DeLillovy postavy jsou přímo posedlé pozorováním, percepcí, smyslovým vnímáním; neustále se explicitně líčí, co ten či onen hrdina vidí či slyší, jak se zarazí, zaposlouchá, zadívá, zaostří pohled, dotkne se něčeho, něco ucítí apod. – a ono tematizované vnímání v posledku zesiluje i čtenářovu vnímavost, zdánlivě fádňící realita nabývá na neurčitém významu.

Hypertrofované vnímání vytváří základ, na němž DeLillovi protagonisté stavějí ve snaze vtisknout svému světu řád, vyrovnat se s ním. Samo o sobě však nestačí, jeho výsledky je nutné ještě poskládat ve smysluplný celek, v příběh – a teprve skrze fabulaci, naraci, vyprávění, teprve *uvnitř vlastního vyprávění*, dokážou DeLillovy postavy jakž takž normálně fungovat. Je přitom lhostejné, že zda je jejich vyprávění věrohodné, za vlasy přitažené, zcela bizarní či pomýlené; nezáleží ani na tom, že se (až na vzácné výjimky, jako třeba v povídkách „Běžec“, „Projevy lidskosti ve třetí světové válce“ či „Anděl Esmeralda“) většinou netýká ničeho napínavého či nevšedního. Aby bylo vyprávění působivé, nepotřebuje nutně apokalypsu nebo Batmana (anebo třeba – zůstaňme v rámci DeLillova díla – pornografický film s Hitlerem, vražedný toxický oblak a zázračnou drogu či atentát na Kennedyho, o nichž autor poutavě vypráví v románech *Prašivý pes*, *Bílý šum* a *Váhy*): i banalita má svá dramata.

Ve svém „metavyprávění“ i v „pásmu vypravěče“ se přitom DeLillo vždycky zarazí před rozuzlením: vždy, bez výjimky, nabídne čtenáři otevřený konec. Ten ovšem není žádnou joyceovskou epifanií či beatnickým satori, které by s hrdinou otřásly natolik, že by od základů proměnil svůj život; naopak, je celkem jisté, že všechny DeLillovy postavy půjdou životem dál víceméně podobně jako dosud. A přesto jsou DeLillovy otevřené konce stejně působivé jako ono drama banality, které jim předchází; přesto za onou (psychologickou, narativní, strukturní) nedořečeností cítíme jakési mystérium.

Povedený otevřený konec je – abychom ocitovali výrok Josefa Škvoreckého o narativní výstavbě Poeova *Arthura Gordona Pyma* – „provokující výzva čtenářově představivosti, aby věc domyslně sám, a protože v případě Pyma to sotva jde, aby se pokochal děsem z nevysvětlitelnosti“ (Škvorecký 1999:205–206). U Poea onen děs z nevysvětlitelnosti pramenil „z duše“ („*that terror is not of Germany but of the soul*“), čím je nevysvětlitelnost pro DeLilla?

Podnětnou odpověď nabízí v eseji „DeLillo a mystérium“ literární historik John A. McClure:



*Mnohé DeLillovy postavy mají zkušenost s hlubokým nevěděním, jež připomíná zážitky apofatických mystiků jako sv. Jan od Kříže nebo anonymní středověký autor Oblaku nevědění. Podle těchto katolických mystiků je konvenční (katafatická) snaha o konceptuální poznání Boha neplodná. Nejvyšší jsoucno je a musí zůstat, i když se k němu přibližujeme, zcela nepojmenovatelné a hluboce tajemné: ti, kdo jej hledají, se musí tajemství odevzdat. Na rozdíl od záhad z detektivek, špionážní či okultní literatury nejsou náboženská mystéria určena k řešení. Poukazují k silám, jež jsou – slovy současného katolického teologa Nicholase Lashe – navždy „mimo dosah lidského chápání a moci“ (McClure:166–167).*

Daným citátem nechceme naznačit, že *Anděl Esmeralda* pojednává primárně o náboženské zkušenosti nebo že je DeLillo katolickým spisovatelem (ačkoli jej leckterí interpreti, například právě citovaný John McClure či Gregory Salyer, vykládají v kontextu americké křesťanské literatury); jen bychom rádi poukázali na výrazný duchovní rozměr jeho díla.

Ten ovšem nenabízí žádnou spirituální zkratku nebo lacinou útěchu: na konci jednotlivých povídek zůstávají DeLillovi hrdinové sami, i když se třeba předtím s někým pokoušeli – více či méně bizarním způsobem, a pokaždé bezúspěšně – sblížit, i když se snažili zapojit do společnosti, i když dychtili ze své samoty vyjít. Osamocenost tváří v tvář otevřenému konci, mystériu, nevědění: na rozdíl od autorových raných románových děl není tato nedořečenost v DeLillových povídkách ironická, rafinovaná a veskrze postmoderní, nýbrž užaslá, pokorná a jaksi zvláště smířená. Odráží se v tom autorova naděje, nebo skepse?

### 3.3 Zrození prozaikova stylu: románová prvotina Michaela Chabona

V závěrečné části monografie *Moderní americký román (The Modern American Novel, 1994)* píše britský literární historik Malcolm Bradbury:

*Reaganovským osmdesátým létům udávaly tón podnikatelské úsilí, rostoucí komercializace, komoditní kultura a pocity masové hypnózy. Obecně převládala banalita, prázdnota [...] Ani život v předjížděcím pruhu někde v Los Angeles nebo v New Yorku nenabízel žádnou úlevu, o čemž svědčí i „spratkovské“ romány Breta Ellise, Jaye McInerneyho či Michaela Chabona (Bradbury 1994:271).*

Všichni tři autoři, jež tu Bradbury zmiňuje, se za oceánem těší kritickému uznání – a dobře známi jsou i českým čtenářům. Spřízněnost, kterou Bradbury popisuje, je ovšem pouze generační, nikoli literární. Michael Chabon se totiž od Ellise i McInerneyho výrazně odlišuje. Jakési srovnání by se snad nabízelo, pokud bychom – po způsobu mnohých kritiků – oddělovali „formu“ a „obsah“. Pak by jistě bylo možné mluvit o zmiňovaných autorech takřkajíc jedním dechem, především pro „obsahovou“ stránku jejich děl: témata jejich knih bývají pocity odcizení v už tak dost odcizeném světě, sexuální excesy, násilí, absence víry v cokoli, citové strádání, všepronikající amorálnost, přemáhaná podvědomá touha po fungujících vztazích, ať už rodinných či přátelských atd. To však ještě neznamená podobnost autorských typů, jen artikulaci (ale různou, neporovnatelnou!) obdobného životního pocitu.

Chabonovi hrdinové se navíc od těch McInerneyho a Ellisových liší i co do charakteru – na rozdíl od kriminálních protagonistů románů, jako jsou McInerneyho *Zářivá světla velkoměsta (Bright Lights, Big City, 1984)* či Ellisovo *Miň než nula (Less Than Zero, 1985)*, se přece jen vyznačují základní slušností, morálkou i určitým *common sense*. Ještě nepřesnější je Bradburyho paralela, co se „formy“ týče: v Ellisových a zejména v McInerneyho dílech můžeme vidět zřetelný „formální“ vliv o generaci staršího Raymonda Carvera (McInerney byl dokonce Carverovým studentem v univerzitním kursu *creative writing*); oproti tomu Chabon je ukázkovým Carverovým protipólem a máloco je mu vzdálenější než carverovský minimalismus.

Daleko příhodnější se jeví – už bez nutnosti oddělovat neoddělitelné – jiné srovnání, v americké kritice, či spíše literární publicistice rovněž velmi frekventované: s J. D. Salingerem.

O takové srovnání jako by přímo programově usilovaly hned první dvě Chabonovy knižně vydané prózy: *Záhady Pittsburghu* (*The Mysteries of Pittsburgh*, 1988) připomínají Salingerovo *Kdo chytá v žitě* (*The Catcher in the Rye*, 1951) narativní technikou (ich-forma, retrospektivní zarámování příběhu aj.), četnými tematickými shodami (mladý, melancholický, poněkud přecitlivělý hrdina hledá své místo ve světě) i zřetelnými aluzemi; obdobným způsobem dává vzpomenout na Salingerův povídkový cyklus o rodině Glassových Chabonova druhá kniha *Modelový svět a jiné povídky* (*A Model World and Other Stories*, 1990). Jak Salingerovi, tak Chabonovi je vlastní všeprostopující nostalgie za uplývajícími či už uplynulým mládím, jistá sladkobolnost, balancování na hraně kýče (s nímž si, vědomě či nevědomě, zahrávají velmi často) – a především: výsledný pocit *nedospělosti*. Právě ten spojuje jejich díla nejvýrazněji. Výstižně to vyjádřil Leslie Fiedler ve studii „Dospívání a dospělost v americkém románu“ („Adolescence and Maturity in the American Novel“, 1955):

*I nejlepší američtí spisovatelé jsou [...] neschopni dospět; po nějakých těch nezralých pokusech si najdou styl, téma a tón, které vyrůstají z jejich pubertálních zkušeností – a pak už to jen usilovně opakují, jako když zpěvaví ptáci do ochraptění vyzpěvují jeden jediný trylek* (Fiedler 1971:193)

Na druhou stranu je zřejmé, že si je Chabon na rozdíl od Salingera onoho nebezpečí vědom a že se mu zejména v novějších prózách – leckteré z nich ostatně vyšly česky – snaží vyhnout. Mimochodem, svého času se hojně spekulovalo o tom, že Salinger nepřestal psát a že píše dál pod pseudonymem – Thomas Pynchon. Tyto spekulace vycházely zejména z tajnůstkářství obou autorů (oba o sobě vždy úzkostlivě tajili veškeré personálie). Chabon jako by se – v intencích této poněkud úsměvné teze – ve svých posledních dílech propracoval od salingerovského modelu psaní k modelu pynchonovskému.

Mezi Salingerem a Chabonem existuje ještě jedna spojnice, jen zdánlivě povrchní: časopis *New Yorker*. Oba autoři v něm publikovali své texty, oba jej svým způsobem spoluutvářeli – a na oplátku se nechávali utvářet jím. Ačkoli *New Yorker* není primárně literární časopis a ačkoli dnes vypadá nepochybně jinak než před čtyřiceti padesáti lety, stále platí, že si „své“ autory pečlivě vybírá; stále platí, že „autoři *New Yorkeru*“ (mezi něž se vedle Salingera řadí mnohé další legendy americké literatury, jako např. John Cheever, John Updike, Donald Barthelme aj.) „mají

styl“. Stále platí, co ve svých pamětech *Psaní bylo vším* (*Writing Was Everything*, 1995) napsal Alfred Kazin, jenž měl s psaním do *New Yorkeru* bohaté zkušenosti:

*Už od dob prvního šéfredaktora Harolda Rosse bylo zřejmé, že se New Yorker ve všech oblastech soustřeďuje na styl. V próze to vedlo k tomu, co jsem svého času nazval „náhlý zvrát“ – schopnost rafinovaně vložit nějaké to nečekané slůvko či pozměnit směřování věty tak, aby si čtenář pomyslel: „To je mi ale dobře napsané, to je ale chytré!“ (Kazin 1995:50)*

Jako by tu Kazin psal přímo o Chabonovi; „rafinovanost“, „neočekávanost“, „chytrost“, to jsou všechno výrazné rysy Chabonova psaní. Sám autor o ně ostatně usiluje – jak poznamenal v interview pro literární přílohu deníku *Los Angeles Times*: „Chtěl bych psát věci, které vydrží. Nesnažím se reflektovat dobu, v níž mé knihy vznikají. Nemám vůbec zájem dostat na papír osmdesátá nebo devadesátá léta. Jen se pokouším psát co nejlepší angličtinou“ (Himmelsbach 1995:40).

Ten záměr se mu většinou daří, jeho hrdinové skutečně působí – i díky preciznímu stylu – nadčasově, chtělo by se říci „univerzálně“. (Což se rozhodně, vraťme se ještě jednou na začátek, o McInerneyho či Ellisových postavách říci nedá, ti své době – determinováni jazykem, módními obraty, slangem aj. – utéci nemohou.)

Upřímně řečeno, právě vycizelovaný styl někdy Chabonovo psaní zachraňuje: kupříkladu v *Záhadách Pittsburghu* autorovy vznosné metafory, pronikavé sebezpytování vypravěče i působivé popisy jednotlivých postav často dávají zapomenout, že zápletky tu a tam pokulhává, dějové zvraty jsou občas stěží uvěřitelné a velké finále celého románu stojí trochu na vratkých nohou. Stylistická bravura *Záhad Pittsburghu* je přitom o to obdivuhodnější, že je Chabon začal psát v neuvěřitelných dvaadvaceti letech, v roce 1985, a dokončil je těsně před svými čtyřiaadvacátými narozeninami (román pak odevzdal jako svou magisterskou práci na University of California v Irvine).

Je ovšem zapotřebí podotknout, že Chabonova posedlost stylem nevzbouzí výhradně kladnou odezvu. Kupříkladu kritička *New York Times* Elizabeth Benedictová nabádá Chabona, aby „necouval před svým materiálem a nesnažil se za každou cenu zavděčit“ (Benedict 1991:47). Ken Kalfus, jiný kritik *New York Times*, si zase nad Chabonovým pulitzerovským románem

*Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye* (*The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*, 2000) povzdychl, že při jeho čtení musel občas sáhnout po výkladovém slovníku. Chabonův styl ovšem netvoří jen neobvyklé výrazy či dlouhá, pečlivě vystavěná souvětí, „rafinovaně“ proložená „nečekanými slůvky“, to by nešlo o nic jiného než o manýru, o prázdnou ornamentalizaci; dané složky pouze přispívají k celkovému dojmu, při jeho vytváření je však rozhodující především promyšlená výstavba textu.

Vraťme se na závěr ještě k onomu srovnávání Chabonova psaní s díly jiných autorů. Sám Michael Chabon uvádí ve svém nedávno vydaném souboru esejí nazvaném *Mapy a legendy* (*Maps and Legends*, 2008), že ho při psaní románové prvotiny zcela zásadním způsobem ovlivnili dva velikáni americké prózy – Francis Scott Fitzgerald a Philip Roth: „Dodali mi odvalu; připadal jsem si díky nim, jako bych se chystal vyplout do Kitaje po trase, kterou už předtím pluli jiní a vyplatilo se jim to“ (Chabon 2008:140). Podobná tvrzení ještě nemusí nic znamenat, k velkým vzorům se hlásí kdekdo; pravda však je, že Chabonova prvotina skutečně do značné míry staví na Fitzgeraldově románu *Velký Gatsby* a Rothově novele *Sbohem, město C.*: týmž exaltovaným, lyrizujícím jazykem se tu píše o týchž velkých tématech – o ztrátě mladické nevinnosti, o hledání osobní i sexuální identity, o křehkosti a iluzornosti velkých snů, o lásce a přátelství, o vztahu mezi penězi, láskou a přátelstvím či o hořkosti, která nevyhnutelně provází dospělé vidění světa. Chabon ovšem fitzgeraldovská i rothovská témata obestírá příznačným závojem nostalgie (z níž se v jeho dalších dílech stává bezmála jeho *trademark*); jeho román není plagiát, nýbrž pocta literárním předchůdcům a zároveň svébytné rozpracování jejich odkazu. Sám ostatně toto spříznění výstižně – a s typickou sebeironií – popisuje v už citované esejí:

*Když jsem si svůj román rozvrhl podobně jako Fitzgerald s Rothem, totiž kolem jednoho léta, vytanula mi inherentní dramatická struktura o třech jednáních: I. Červen. II. Červenec. III. Srpen. Každý měsíc pro mě měl zřetelně jiný smysl a povahu; ve svém nevyhnutelném pořadí ztvárňovaly příběh, který pokaždé začínal komedií očekávání a končil tragédií výčitek [...] A doufal jsem, že se mi třeba nějakým zázrakem povede opravdu něco říct o létu, o samé ideji léta v Americe, něco, čemu by rozuměli velcí američtí básníci léta jako Ray Bradbury nebo Bruce Springsteen. Možná ano, možná ne* (Chabon 2008:141).

Zda se to v *Záhadách Pittsburghu* Michaelu Chabonovi opravdu povedlo, je už na čtenáři. Jisté ovšem je, že se už v jeho prvotině, amalgámu fitzgeraldovské a rothovské tradice, zrodil jeho vytříbený prozaický styl, který jej řadí mezi přední prozaiky dnešní americké literatury.

### 3.4 Absurdní román jako tragédie: nad čtyřmi romány Josepha Hellera

I

Každé ze čtyř kanonických děl Josepha Hellera – *Hlava XXII* (*Catch-22*, 1961), *Něco se stalo* (*Something Happened*, 1974), *Gold za všechny peníze* (*Good as Gold*, 1979) a *Bůh ví* (*God Knows*, 1984) – se odehrává v naprosto odlišném prostředí, každé má naprosto odlišného protagonistu; přesto jsou si všechna díla v mnohém podobná. Skoro se až nechce věřit, že vznikala v průběhu třiceti let: Hellerovo nazírání světa a formální dovednosti jako by od doby napsání *Hlavy XXII* nedoznaly téměř žádných změn. (Což není míněno pejorativně; *Hlava XXII* je už hotové dílo, bez slabin, které románové prvotiny často mívají.)

Hellerovy romány by se podle způsobu vyprávění daly rozdělit do dvou skupin – na jedné straně *Hlava XXII* a *Gold za všechny peníze*, v nichž je použito téměř ukázkové *point of view* vyprávění, na straně druhé *Něco se stalo* a *Bůh ví*, v nichž vystupuje personální vypravěč v 1. osobě. Přestože je vypravěčská perspektiva odlišná, mají k sobě obě polohy blízko; zejména kvůli zprostředkovanosti vyprávění, která je ve všech případech realizována skrze obdobný literární typ – postavu *outsidera*. To samozřejmě není nic nového – v moderní literatuře se to nejrůznějšími vydědenci, psychopaty atd. jen hemží –, zajímavé však je, jakými rysy Heller své outsidery opatřil. Jeho hrdinové totiž rozhodně nerepresentují daný typ v obvyklém smyslu, nestojí na okraji společnosti či zcela mimo ni; naopak, v mezích určených jejich sociálním postavením jsou do společnosti plně integrováni, dělají, co dělat musí, a svému údělu se prakticky nesnaží vzepřít. Jejich outsiderství spočívá v jejich vidění světa, v myšlení, které je v příkrém rozporu s jejich jednáním. Nacházejí se ve zvláštním postavení – dokážou nahlížet svět kolem sebe jaksi zevnitř (konformují se s ním), ale zároveň i zvenčí (většinou k němu pociťují odpor). Nejde tady pouze o pokrytectví, dokonce o něj nejde ani v první řadě; toto ambivalentní postavení má daleko hlubší dopad: zpochybňuje se jím hodnotový systém společnosti, v níž se postavy pohybují, stejně jako oprávněnost a smysl jejich outsiderství.

Své postoje musí Hellerovi hrdinové neustále znovu a znovu stvrzovat a osvědčovat v konkrétních situacích, musí se vždy znovu rozhodovat; tíhu daného rozhodnutí však nedokážou unést, nedokážou se smířit s tím, že jim ostatní možnosti nenávratně unikají – odtud pramení *obsese minulostí*, přítomná ve všech pojednáváných románech.

Minulost je neustále připomínána, zpřítomňována, neustále moduluje přítomnost: jakožto její možné vysvětlení (Yossarianovo vzpomínání na smrt pilota Snowdena či kaplanovo „deja vu“ v *Hlavě XXII*), jakožto „ztracený ráj dětství“ (Slocumovo přemítání o vlastní dětské nevinnosti v *Něco se stalo* či Goldův stesk po harmonických vztazích s otcem a sourozenci v *Gold za všechny peníze*), jakožto kompenzace současných nezdarů (Davidova touha po návratu mladických úspěchů v *Bůh ví*) atd. Nejedná se však o minulost „reálnou“, ale o projekci přítomnosti do minulosti, o jakési vzpomínání, které se mísí s „reálnou“ přítomností postav. Není pochyb o tom, že toto vzpomínání pak onu „reálnou“ přítomnost zpětně spoluvytváří.

## II

*Hlava XXII* bývá často srovnávána s Hemingwayovým románem *Sbohem, armádo!* Je tomu tak pravděpodobně kvůli „vášnivému antimilitaristickému poslání“,<sup>31</sup> popř. kvůli proslulosti obou knih, zabývajících se obdobnou tematikou; jinak je toto srovnání vhodné asi tak, jako kdybychom vedle sebe postavili třeba Haškova *Švejka* a Koptovu *Třetí rotu*.

S Hemingwayem toho Heller skutečně mnoho společného nemá. Přesto však v americké modernistické literatuře najdeme autora, který by za HELLEROVA předchůdce – zejména co se narativní výstavby díla týče – mohl být považován: William Faulkner. Toto tvrzení se může zdát stejně pochybné jako srovnávání HELLERA a HEMINGWAYE; pokusme se však na některé paralely mezi Faulknerovým a HELLEROVÝM dílem podívat blíže.

Výrazně faulknerovský je už onen vypravěčský typ outsidera; podstatnější a (vzhledem k HELLEROVU netradičnímu pojetí tohoto typu) nápadnější shoda je však v – rovněž zmiňovaném – mísení či splývání minulosti a přítomnosti ve vyprávění. U obou autorů představuje toto mísení časových rovin jeden ze základů jejich tvorby, každý s ním však pracuje poněkud odlišným způsobem.

Podobnost mezi časovou výstavbou Faulknerových a HELLEROVÝCH textů je povýtce vnější, syžetová: oba autoři začínají svá díla *in medias res*, nestavějí fabuli lineárně, záměrně čtenáři ztěžují orientaci v ději, nejrůznějšími způsoby retardují vyprávění, nasvěčují leckteré události z nespojitých úhlů atd. Faulknerova mytizující, nadosobní vyprávění se ovšem jakousi lineární

---

<sup>31</sup> Tuto charakteristiku používá v doslovu k *Hlavě XXII* při srovnání obou knih Radoslav Nenadál; podobné srovnání Hemingwaye a HELLERA však najdeme např. ve Vančurově *Slovníku spisovatelů. Spojené státy americké*; dosti časté je také v dobových amerických recenzích *Hlavy XXII*.



strukturou vyznačují, v jistém ohledu si ji vynutí samy. Naproti tomu Hellerovy příběhy (které jsou cokoli jiného, jen ne „nadosobní“) jako by často zůstávaly vězet v jakémisi bezčasi, v němž se vztah příčiny a důsledku zčásti ruší, v bezčasi, v němž jsou časové roviny zcela disparátní. (Přesto je však pod tímto časem – bezčasím zřetelně patrný děj, který by bylo možné z románů vypreparovat a lineárně převyprávět.)

Tvarová podobnost Faulknerových a Hellerových děl se ovšem zcela vytrácí na úrovni věty. Faulknerovy dlouhé věty nemají daleko k básním v próze; nemíří k přesnému významu, ale snaží se pojmut co nejvíc z celku světa. Hellerův styl je na pohled prostší: jeho krátké, významově vyhocené věty plné paradoxů často připomínají aforismy či – zejména pro jejich antitetickou strukturu, která se podobá talmudické argumentaci – židovské anekdoty.<sup>32</sup>

### III

Hellerovo dílo, zejména *Hlava XXII*, bývá v amerických pramenech často charakterizováno jako „novel of the absurd“, absurdní román, tedy jakýsi prozaický protějšek absurdního divadla.<sup>33</sup> Toto poněkud problematické označení vychází do určité míry z četných tematických shod mezi Hellerovými díly a absurdními dramaty (Heller podobně jako Beckett, Pinter aj. píše o paradoxní podstatě jazyka a myšlení, o pocitech odcizení, ohrožení, o absurditě bytí), především je však zřejmě motivováno podobnou výstavbou Hellerových dialogů a dialogů absurdního divadla. Za všechny uvedme alespoň jeden příklad – rozhovor Yossariana a doktora Daneeka z *Hlavy XXII*:

„Tak se ptejte kohokoli jiného. Všichni vám rádi potvrdí, že jsem nesporně blázen.“

„Jsou to cvoci.“

„Tak proč je nevyřadíte z letové služby?“

„Proč mě o to nepožádají?“

„Protože jsou to blázni.“

„Jistě že jsou to blázni,“ souhlasil doktor Daneeka. „Vždyť jsem vám před chvílí říkal, že jsou to cvoci. Ale může člověk připustit, aby blázni rozhodovali o tom, jestli jsou blázni, nebo ne?“ (Heller 1979:52).

---

<sup>32</sup> Z poukazování na spřízněnost textů židovských autorů a židovských anekdot se už dávno stalo kritické klíšé, používané i tam, kde žádná výraznější podobnost není; v souvislosti s Hellerovými díly přesto nelze židovské anekdoty alespoň nepřipomenout

<sup>33</sup> Heller sám je i autorem „klasického“ absurdního dramatu *Bombardovali jsme New Haven (We Bombed in New Haven, 1967)*.

Obdobným způsobem jsou u Hellera vystavěny nejen dialogy, ale i autorské vyprávění. „Cosi v člověku si žádá nepřítele, něco v lidstvu vyžaduje nepřátelskou rovnováhu moci. Jinak se věci rozpadají“ (Heller 1991:82). Každá myšlenka, každá promluva, každý skutek už v sobě nese své popření.

Zmiňovaná antitetická struktura Hellerových vět (které nám mohou posloužit jako *pars pro toto* jeho románového světa) ovšem žádnou „rovnováhu“ významově protikladných složek věty nepřináší; mezi těmito složkami se naopak vytváří napětí, které znejišťuje, relativizuje nejen jejich význam, ale i význam věty (odstavce, kapitoly) jako celku: „Takové sny nesnáším. Zapomínám na ně. Zanechávají stopy. Mívám je často. Můžu je mít, kdy chci. (Vím tolik věcí, které se bojím poznat.)“ (Heller 1982:123) Oxymórní výstavba textu je základním konstitutivním rysem Hellerova psaní. Tam, kde se od ní odchyluje (tj. kde se přiklání k jednoznačnému vyznění svých textů, kde své texty „dovysvětluje“), sklouzává Heller k přílišné názornosti a didaktičnosti, nebo dokonce až k jakémusi lacinému moralizování (viz např. některé úvahové pasáže o smrti v *Hlavě XXII*).

#### IV

Z názvu Hellerovy prvotiny se v angličtině během let stal idiom. *Velký anglicko-český slovník* Karla Haise a Břetislava Hodka postihuje jeho význam následovně: „catch-22 (podle titulu románu J. Hellera, Hlava 22, 1961) bezvýchodná situace, brynda, šlamastika“. Tento idiom charakterizuje myslím dosti výstižně tragickou životní situaci Hellerových hrdinů: dokážou přesně nahlédnout absurdní podstatu fungování světa a nicotnost a nesmyslnost svého bytí, ale nedokážou nic z toho změnit. Ptají se po smyslu, ale – přestože tuší odpověď – odpovědět si neumějí. Jejich životu chybí duchovní ukotvení, schopnost přesahu, (jakákoli) víra.

Ačkoli se nesluší ztotožňovat autora s jeho postavami, je zajímavé ocitovat, co o víře říká Heller sám: „Všichni bychom chtěli věřit v Boha a znát pravdu. Věřit ale neznamená říkat, že bychom chtěli věřit, nýbrž být hluboce přesvědčen o tom, že Bůh existuje a že se o nás stará [...] Věřit tomu by bylo krásné, ale já to nedokážu a většina lidí také ne“ (Sorkin 1993:154). Stejně jako Heller je i většina jeho postav odsouzena k tomu, aby po víře (vědomě či podvědomě) toužila, ale nebyla jí schopna. Snad pro přílišnou skepsi a nedůvěřivost intelektu – „kdo hledá smysl, nemůže mít náboženství“ (Heller 1991:51). Zdálo by se, že na životní tázání Hellerových hrdinů by snad mohla

určitou odpověď dát smrt – v závěru každé knihy umírá někdo z blízkého okolí hlavního hrdiny –; ani ona však neznamena nic víc než neodvratný konec onoho tázání, ani ona nepřináší žádný metafyzický význam: „Člověk je jen hmota [...] Vyhodíte ho z okna a on spadne a zabije se. Zapálíte pod ním hranici a on shoří. Pohřbíte ho a on shije jako kuchyňské odpadky. Člověk vydechne naposled a rázem se změní v odpad“ (Heller 1979:477). Přes všechn humor, ironii a grotesknost svých románů je Joseph Heller především velký autor tragický.

### 3.5 Dva vrcholné romány Jacka Kerouaca a limity tzv. spontánního psaní

I

Prastaré klišé, podle něhož každý spisovatel píše celý život jedinou knihu, platí dvojnásob u Jacka Kerouaca. Snad nejlépe tuto „jednu Kerouacovu knihu“ – se všemi možnými klady i zápory – představují *Vize Codyho* (*Visions of Cody*, 1973); tvoří přitom pandán autorova nejslavnějšího románu *Na cestě* (*On the Road*, 1957), jelikož zčásti pokrývají totéž časové období, autor v nich vypráví mnohé, na co si v první knize z různých důvodů netroufl nebo co se mu do ní vzhledem k její sevřenější struktuře nevešlo. Obě knihy navíc měly podobný osud: dlouhá léta čekaly na vydání, *Na cestě* bezmála sedm let, *Vize Codyho* pak přes dvě desetiletí – vznikaly totiž v letech 1951–52, souběžně s posledními verzemi románu *Na cestě*, a knižně vyšly až v roce 1973, tedy čtyři roky po autorově smrti. Kerouac je původně zamýšlel zahrnout do rukopisu románu *Na cestě*, s jehož podobou nebyl spokojen; rozrostly se mu však pod rukama natolik, že se z nich rozhodl sestavit samostatnou knihu.

Ačkoli však román *Na cestě* znamenal v soudobém relativně strnulém literárním kontextu pořádný obsahový průvan (mimo jiné i proto nemohl Kerouac svůj rukopis u žádného nakladatelství tak dlouho udat), co do formy se svému „oddělenému siamskému dvojčeti“ vlastně ani nepřibližuje. *Vize Codyho* jsou totiž zcela ojedinělou směsicí proudu vědomí, precizních i vágních popisů, autorových úvah, meandrujících asociací, prepisů magnetofonových nahrávek rozhovorů titulního hrdiny s autorem, dopisů, básní – a to vše na úctyhodných šesti stech stranách. Kerouacův životopisec Ellis Amburn dokonce neváhá „nesmírně obtížné a neskutečně podnětné“ *Vize Codyho* přirovnat k Joyceovým *Plačkám nad Finneganem* (Amburn 1998:1972). Toto srovnání není zase tak přepjaté, jak by se snad mohlo zdát. Pomineme-li nikoli nepodstatný fakt, že se k Joyceovu odkazu dosti cílevědomě hlásil Kerouac sám, spojuje obě díla leccos dalšího, namátkou: na odiv stavěné experimentátorství, cit pro rytmus vyprávění, asociativnost, posedlost slovními hříčkami, fragmentárnost, nedějovost – a také naprostá bezohlednost vůči čtenáři. (Nutno ovšem podotknout, že oproti *Plačkám nad Finneganem* jsou *Vize Codyho* pořád vlastně jednoduchou, přímočarou a zábavnou četbou; snad kvůli Kerouacovu osobnímu nasazení, soustředění na sebe sama, hraničícímu s narcismem.)

Tak či onak, Kerouac tu nepíše román, nevypráví příběh, nestaví prozaický tvar: tvoří spíše jakousi monstrózní báseň v próze. Totéž se sice dá říci i o jiných jeho dílech (třebas o

*Tristesse*, o *Vizích Gerarda* či o *Andělech zoufalství*), jedině ve *Vizích Codyho* je však autorova pozornost nerozbíhavá, intenzivní, spíše dostředivá než odstředivá – jako by tu autor předváděl jakýsi vzorník motivů, utkvělých představ a obrazů, ano *vizí*, jež pak rozvíjel ve své další tvorbě. V tomto smyslu jsou *Vize Codyho* nesporně jakousi Kerouacovou summou.

Jedním ze základních motivů nejen *Vizí Codyho*, ale i veškerého Kerouacova psaní je všeprostopující smutek – i ty nejextatictější pasáže tu podkresluje sentimentální, sladkobolná nota:

*Sobotní večer se dá ale nejlépe najít ve zdi z červených neomítnutých cihel za neóny, teď je nekonečně bezútěšnější než kdy jindy, jako železná požární schodiště na bočních stěnách bez oken těch velkých bachratých kinosálů, co dřepí jako žáby na šikovním pozemku, jsou v sobotu večer daleko tísnivější, vrhají zoufalejší stíny [...] Sobotní večer je dobou, kdy vše, co nás nevýslovně pronásleduje, a utváření našich myšlenek náhle zračí svou smutnou stránku, která volá po tom, aby byla viděna a někdo si jí všiml, a my s tím nic nezmůžeme... (Kerouac 2011:147)*

Vidíme tu velice názorně, nakolik Kerouac čerpá z literárního romantismu. Ještě patrnější je to u dalšího erbovního motivu jeho díla – u úvah nad lidskou smrtelností, nad nevyhnutelným spěním ke smrti: „Člověk nedělá nic jiného, než že směřuje k hrobu, tvář pouze na chvíli zakrývá lebku. Napněte pokrývku lebky a zasmějte se“ (Kerouac 2011:38). K smíchu toho tady ovšem moc není, humoru je v Kerouacových knihách pomálu nebo chybí docela. Je to ostatně logické, Kerouac od svého díla nemá – a ani nechce mít – sebemenší odstup, žije své dílo, stejně jako píše svůj život; jeho autorský záměr, naturel i základní stylizace se prostě humoru vzpírají. Často se mluví o tom, že se Kerouacovo dílo v mnohém přibližuje psaní francouzských existencialistů, zejména svým důrazem na postavy outsiderů. Taková spojnice je ovšem až příliš chtěná – Sartrovi či Camusovi hrdinové sice také stojí mimo společnost, nesouznějí s ní, připadají si vykořenění, jejich motivace i zobrazení jsou však docela odlišné. Pro Kerouaca není bytí neproniknutelně absurdní, nudné a směšné, naopak: vypravěč *Vizí Codyho* po světě, po životě, po štěstí, po přátelství, po lásce přímo zoufale touží, ve své touze je však napořád zklamáván. Jeho outsiderství pak pramení právě odtud, z tohoto zklamání; je v podstatě doslovné: Kerouac vždycky stojí vně, stranou, je spíše pozorovatelem a popisovatelem dění než jeho aktérem, píše sice o sobě, ale vnímá se většinou

skrže jiné. Spíše než portrétem Neala Cassadyho (románového Codyho Pomeraye) jsou tak *Vize Codyho* Kerouacovým autoportrétem – když se vypravěč v samém závěru knihy loučí s Codym, jako by se loučil sám se sebou: „Sbohem, Cody [...] Adios, tobě, který jsi na kolejích pozoroval, jak slunce zapadá, vedle mě, a usmíval ses – Adios, Králi“ (Kerouac 2011:603).

V rámci Kerouacova díla stojí *Vize Codyho* za zvýšenou pozornost i proto, že Kerouac v nich dotáhl k dokonalosti svou metodu „spontánního psaní“ – a zčásti také předvedl i její úskalí. Nejpodatnější pasáže knihy dosahují onoho téměř magického účinku, o který autorovi podle jeho slov šlo; působivě evokují spontánnost, nespoutanost, zalykavost proudu řeči; volně asociované „skici“, z nichž Kerouac staví svůj text, upomínají na jazzové chorusy, do nichž se rafinovaně vlamují variované refrény. Vzdušnému tempu slouží třeba i interpunkce: autorem tolikrát oslavovaná „energická pomlčka“ jenom zvýrazňuje rytmus, simulující nádech a výdech, a výsledkem je pak doopravdy jakýsi „literární free jazz“. (Podobné virtuozity, sebejisté lehkosti, dojmu improvizovanosti a zároveň nevyhnutelnosti ovšem mohl Kerouac dosáhnout jedině díky předchozí důkladné přípravě – stačí se podívat na jeho rozsáhlou literární pozůstalost a zjistíme, že se za oním zdánlivě lehkým, rozevlátým, nespoutaným výrazem skrývala spousta těžké, disciplinované literární nádeničiny.)

Ty méně podařené pasáže *Vizí Codyho* však pohříchu nabízejí snadný terč, do něhož se mohou s velkým gustem trefovat všichni, jimž se Kerouacovo psaní dvakrát nezamlouvá. Výmluvným příkladem budiž sžíravá, leč dosti výstižná pasáž z vyhroceně negativní kritiky Normana Podhoretze nazvané „Ignorantští bohémové“ („The Know-Nothing Bohemians“, 1958):

*Pro popis má Kerouac jedinou metodu: pořád dokola vedle sebe skládá půltucet týchž adjektiv: „největší“, „úžasný“, „šílený“, „ujetý“, „divoký“ a možná jedno dvě další. Když je něco víc než jen „šílené“, „ujeté“ či „divoké“, pak se z toho stane „vážně šílené“, „vážně ujeté“, „vážně divoké“. (Veškerá excesivní kvantita třetího stupně se pak řadí do kategorie „neskutečně“, slova, jež se v románu Na cestě používá neskutečně často, zatímco v Podzemnicích už jen skutečně často.) (Podhoretz 2005:129).*

Při čtení Kerouacových próz se zkrátka někdy nelze ubránit lítosti, že Kerouac nikdy nenašel redaktora, který by z něj „vymáčkl“ ještě víc – podobně jako Maxwell Perkins vycizeloval romány Thomase Wolfa či Gordon Lish povídky Raymonda Carvera.

Přes to všechno je zapotřebí zdůraznit, že zmíněné neduhy „spontánní prózy“ se ve *Vizích Codyho* projevují v daleko menší míře než v mnohých jiných (zejména pozdějších) autorových textech, a navíc je spolehlivě přehluší spád a mimořádná působivost textu jako celku. Marná sláva, Kerouac se tu skutečně – jak se sám později vyjádřil – skrze své psaní dostal až „na pokraj jazyka, kde se o slovo blábolivě hlásí podvědomí“ (Kerouac 1993:176). O moc dál už se slovem asi dostat nejde.

## II

Ještě názornější příklad toho, jak se vrcholné polohy Kerouacova psaní mísí s těmi slabšími, nabízí Kerouacův román *Andělé zoufalství* (*Desolation Angels*, 1965). V kontextu autorova zaujímá z několika důvodů zvláštní postavení. Za prvé proto, že si od něj Kerouac i jeho nakladatel slibovali oživení autorovy upadající spisovatelské reputace (a aby se vyhlídky na kladné kritické přijetí ještě zvýšily, opatřilo nakladatelství román rozsáhlou oslavnou předmluvou z pera vlivného kritika Seymoura Krima). Za druhé proto, že *Andělé zoufalství* vyznačují dosti zřetelný předěl v autorově osobním i literárním životě: s obojím to od jejich prvního vydání v roce 1965 do Kerouacovy smrti v roce 1969 šlo od desítky k pěti. A v neposlední řadě také proto, že jde o zvláštní, nepřilíš sourodý slepenec dvou románů, které měly původně vyjít zvlášť.

První z oněch románů, který dal později jméno celé knize, vznikl bezprostředně poté, kdy se v něm popisované děje odehrávaly, tj. ve druhé polovině roku 1956. Kerouac měl v té době v šuplíku hned několik výrazných textů (např. *Doktor Sax*, *Maggie Cassidyová*, *Tristessa* či *Podzemníci*), pro něž po neúspěchu svého prvního románu *Maloměsto – Velkoměsto* (*The Town and the City*, 1951) marně hledal vydavatele – a nejinak tomu bylo i s dokončeným rukopisem *Andělů zoufalství*. K jakémusi průlomů došlo až v roce 1957: Kerouacův román *Na cestě* se záhy po svém vydání zařadil mezi bestsellery, z autora se stala obletovaná celebrita a postupně mu začaly vycházet i další knihy. Jenže o *Anděly zoufalství* žádné nakladatelství zájem nejevilo. Teprve v roce 1965 se Kerouacovu literárnímu agentovi podařilo knihu – spolu s dalším rukopisem nazvaným *Prošel tudy Američan* (*An American Passed Here*) – udat u nakladatelství Coward-McCann; už zmiňovaný Ellis Amburn, jenž tehdy v daném nakladatelství pracoval jako

redaktor, pak přišel s nápadem oba texty (které na sebe sice dějově navazovaly, mezi jejich napsáním však uplynulo dlouhých pět let) spojit v jeden celek. Kromě komerčních důvodů – delší knihy se prý prodávají snáze – jej k tomu vedlo přesvědčení, že „Kerouacovo dílo je jedním velkým eposem, jako třeba yoknapatawpfské romány Williama Faulknera, a tuto skutečnost je zapotřebí čtenářstvu dostatečně najevo“ (Amburn 1998:333).

Zda bylo toto rozhodnutí šťastné, těžko rozsoudit; tak či onak, první část románu (jíž zůstal název *Andělé zoufalství*) se od jeho druhé části (jež byla nakonec přejmenována na *Projít vším*) dosti podstatně liší. Čtenáři se díky tomu nabízí zajímavá možnost srovnat Kerouacovo psaní vrcholné (Kniha jedna) s tím méně vydařeným (většina Knihy dvě) – a skrze takové srovnání si pak uvědomit, jak nejistá hranice obě zmíněné autorovy polohy odděluje. Stačí malý posun, aby to, co v první části románu působilo neotřele, živě, spontánně či tragicky, bylo najednou v části druhé klišovité, utahané a k nesnesení uvzdychané a sentimentální; stačí malý posun, aby se z básně v próze stala *pouhá* próza. Stačí malý posun, aby se z Kerouacova psaní vytratilo ono nedefinovatelné, sebedůkladnější literárněteoretickou analýzou nepojmenovatelné *cosi* (říkejme tomu „imaginace“, „básnické zření“, nebo třeba „bytostně kontemplativní modus“ či „poetická funkce“), co jeho opilecké historky a pubertální stýskání povyšuje na umění... Čím je onen posun způsoben?

Kdybychom chtěli lacině biografizovat, mohli bychom říci, že se u Kerouaca při psaní druhé části *Andělů zoufalství* už devastujícím způsobem projevoval jeho alkoholismus. Trochu pravdy by na tom nejspíš bylo, podle všech zdrojů (dopisy, svědectví současníků, TV vystoupení, kerouacovské biografie aj.) byl v šedesátých letech Kerouac fyzicky i psychicky naprosto na dně a v podstatě se pomalu, ale o to vytrvaleji upíjel k smrti. Je však na místě připomenout, že o mnoho lépe na tom nebyl ani o pár let dřív.

Problém Knihy dvě *Andělů zoufalství* (a vůbec velké části Kerouacova pozdního díla) bude spíše v tom, že se zde už vyčerpал autorův model „spontánního psaní“, lépe řečeno že jej vyčerpал Kerouac sám – poté, co jej ve svých raných dílech jako *Na cestě* či *Vize Codyho* sám vytvořil (čin vpravdě revoluční!) a v dílech jako *Podzemníci*, *Dharmoví tuláci* či právě v Knize jedna *Andělů zoufalství* ozkoušel a dovedl k dokonalosti, stává se mu ze „spontánního psaní“ rutina, macha, manýra, aplikovatelná kdekoli, kdykoli a na cokoli. A navíc – přinejmenším pro autora samého – manýra nedotknutelná, posvátná kráva: „Nikdy nemysli ex post, abys ‚zdokonalil‘ či propracoval dojmy, protože nejlepší psaní je vždy ten nejbolestivější osobní



extrakt vyvržený z bezpečí vyhráté kolébky mysli“ (Kerouac 1995:144) Hlavním argumentem, na němž autor své nezlomné přesvědčení o škodlivosti redakčních úprav stavěl, byl osud románu *Na cestě*: přes obrovský úspěch knihy byl Kerouac s její výslednou podobou hluboce nespokojen a považoval ji za svou uměleckou prohru. K celé věci se ostatně vrací i v *Andělech zoufalství*: „Redaktoři (bez mého vědomí) připravili za pomoci svých ptačích mozků moji bezchybnou prózu [*Na cestě*] k vydání a nasekali tam milión obludných faux pas“ (Kerouac 2005:352).

Nenechme se však zmýlit: Kerouacovo „spontánní“ psaní nikdy zase tak spontánní (ve významu „samovolné“, „neuvědomělé“, „nehledané“) nebylo. V Kerouacových nejlepších dílech je patrná výrazná – a velice invenční – stylizace, poměrně pevná struktura, často i dělání literatury z literatury (viz jen časté joyceovské či proustovské aluze v *Andělech zoufalství*) atd. Jinými slovy: Kerouacovo vzývání spontánnosti a popírání stylizace je stejnou stylizací jako třeba odosobnění T. S. Eliota (ostatně vzniklo v reakci na strnulý literární kontext, v němž eliotovské ideály jasně dominovaly). Ba co víc, „spontánní psaní“ je eliotovským odosobněním přímo podmíněno, může existovat jen na jeho pozadí – stejně jako vytváří „měšťák“ předpoklady pro existenci „bohéma“ (jakkoli pochybný byl ten rozdíl vždycky a jakkoli neexistující je dnes), vytváří i „tradiční“, „stylizovaná“ díla předpoklady pro literaturu Kerouacova ražení. (Ta se ostatně – zcela dle formalistických předpokladů – dávno přesunula z periferie literárního dění do jeho centra: co tento přesun znamená, a zda je to dobře, ponechme k posouzení jiným.)

Vraťme se však k otázce, proč by měla být jeho pozdní díla horší než ta raná: vždyť Kerouac psal – či chtěl psát – pořád stejně! Odpověď jsme už naznačili: svou stylizaci, svou *signaturu* Kerouac začal od určité chvíle používat stále ledabyleji, v podstatě mechanicky, jako kadlub, do něž se prostě „nalije“ obsah – jeho tažení proti „formě“ tak paradoxně mělo za výsledek jakýsi na hlavu postavený formalismus. Není náhodou, že autorova nejvydařenější díla ze šedesátých let, např. úsměvná „jižanská“ novelka *Mag*, pozdní autorovy blues či haiku, se jeho ideologizující představě „spontánního psaní“ vymykají.

Chtělo by se věřit, že Kerouac o „spontánnosti“ svého psaní skutečně ani na chvíli nezapochoyboval – koneckonců, je evidentní, že byl spíše *intuitivním* než analytickým autorským typem. Na chvíli odbočme: zajímavou paralelu nám tu nabízí česká literatura. K popisu Kerouacova díla se až překvapivě přesně hodí, co v roce 1931 napsal F. X. Šalda o Jakubu Demlovi:

*Deml je [...] básník podvědomí, bez intelektuálního uvědomení a intelektuálně kázně, ryzí impulsiv, člověk chvilkových nápadů, jemuž blesk na vteřinu osvítí cestu, aby hned zhasl, a Deml upadl pak do příkopu. Básník intermitující tvořivosti, který dnes napíše dobrou věc a zítra největší banálnost a pustotu, nejsa si vědom ani jednoho, ani druhého (Šalda 1931:29).*

O příbuznosti Kerouacova psaní s texty Bohumila Hrabala se už u nás napsalo leccos, paralela Deml – Kerouac by však za zpracování stála také.

Přesto Kerouac zřejmě nebyl takový prostřáček, jak tvrdí ve svých programových textech. Ačkoli se totiž zapřísahal, že jeho psaní neobsahuje „žádný vymyšlení, žádný řemeslo, žádný dodatečný revize, jen srdcervoucí kázeň pravé zkoušky ohněm, při níž nelze couvnout“ a že nepřipustí „lhaní či přepracovávání“, při porovnání jeho románů s bohatými archivními materiály zjistíme, že onoho „lhaní či přepracovávání“ je tam nadmíru. To samozřejmě není výtka, onen rozpor Kerouacovým dílům na estetické působivosti neubírá (ačkoli u díla, která je stylizováno jako nestylizovaná zpověď, je to možná přece jen trochu na obtíž); na onu nešťastnou „spontánnost“ to ale vrhá ostřejší světlo.

Vůbec nejmarkantněji se zmíněný rozpor mezi realitou a fikcí projevuje ve věci, kterou kerouacovští badatelé sice většinou léta „cudně“ obcházel, která je však pro pochopení leccého v Kerouacově životě a díle zcela zásadní: ve věci Kerouacovy nejisté sexuální orientace. Už zmíněný Ellis Amburn ve své kritické biografii nazvané *Podzemní Kerouac: skrytý život Jacka Kerouaca (The Subterranean Kerouac: the Hidden Life of Jack Kerouac, 1998)* přesvědčivě dokazuje, že Kerouac (ačkoli byl třikrát ženatý) celý život udržoval bohaté sexuální styky s muži, že touto skutečností nesmírně trpěl a že ve svém díle i ve svých veřejných vystoupeních svou bisexuální či homosexuální orientaci přímo zuřivě popíral. Jeden příklad za všechny – vzpomeňme si, jak nutkavě se autor k věci vyslovuje v *Andělech zoufalství*:

*Mimochodem, ze všeho nejdřív by měl čtenář vědět, že jsem se jako autor musel stýkat se spoustou homosexuálů – šedesát nebo sedmdesát procent našich nejlepších spisovatelů (jestli ne devadesát) jsou buzny, tedy mezi muži, a potkáváš se s nimi a konverzuješ a vyměňuješ si s nimi rukopisy na večírcích, na autorských čteních, všude – Tohle ovšem*

*nijak nebrání nehomosexuálnímu spisovateli, aby byl spisovatelem, anebo aby se s homosexuálními spisovateli přátelil* – (Kerouac 2005:299–300).

S trochou zjednodušení lze tak v tomto ohledu vnímat Kerouacovo psaní (také) jako jakýsi ventil autorova nevědomí. Literární dílo samozřejmě není gauč u psychoanalytika, nicméně mnohé v něm stejně vyplave na povrch. Všimněme si třeba jen, kolik prostoru věnuje v *Andělech zoufalství* autor popisům svých mužských přátel, zejména Codyho, Rafaela a Irwina (s jejichž reálnými předobrazy, tj. Nealem Cassadym, Gregory Corsem a Allenem Ginsbergem, Kerouac podle archivních materiálů mnohokrát spal), s jakou pečlivostí líčí jejich rysy, postavy, pohyby, chování atd., jak elegantně jsou takové pasáže vystavěné – a jak stručně naopak v tomto ohledu odbude své (četné) dívky...

V porovnání se staršími díly však v *Andělech zoufalství* láska i sexualita ustupují poněkud do pozadí, hlavním motivem knihy už není hledání vztahu, lásky, partnera (ať už ženského, jako třeba v *Podzemnicích*, či v zašifrovanější podobě mužského, jako třeba v románu *Na cestě*), akcent se tu přesouvá na líčení bolesti, trápení, zoufalství – a také na způsob, jak se toho všeho zbavit: na smrt. Freudovsky řečeno, Thanatos tu na celé čáře vítězí nad Erótem – a toto vítězství vrhá zvláštní světlo na celé Kerouacovo dílo. V *Andělech zoufalství* Kerouac říká: „O čem že to vlastně mluvím? Mluvím o lidské beznaději a neuvěřitelné samotě uprostřed temnoty zrození a smrti a ptám se: .Co je na tom k smíchu? Jak chcete chytračit v mlýnku na maso?“ (Kerouac 2005:448) – a jeho zamyšlení jako by se vztahovalo na celé jeho dílo, včetně toho raného (připomeňme si jen, jak výrazný je motiv smrti ve *Vizích Codyho*).

Dovolme si závěrem příměr: jako by celý svět se všemi svými dary (a Kerouac jich dostal požehnaně – počínaje fyzickou krásou, osobním kouzlem či podmanivým hlasem, konče sportovním nadáním či mimořádným literárním talentem) byl jen jedním velkým vírem bolesti, vírem zoufalství, který se šílenou rychlostí stácel do prázdné propasti, kterou měl Kerouac v sobě. Jak ona propast vznikla, a čím se postupně prohlubovala – zda už zmiňovanou popíranou homosexualitou, ukázkovým oidipovským komplexem, smrtí bratra Gerarda, neradostným rodinným prostředím (oba Kerouacovi rodiče byli alkoholici), sociálním původem, problematickým katolicismem a vírou vůbec, vraždou, do níž byl autor v mládí bezděčně zatažen – asi nelze s určitostí říci, a vlastně to ani není podstatné. Podstatné je, že ji nebylo možné vyplnit. Přemýšlíme-li nad Kerouacovým životem a dílem, zdá se, že více než metafora *on the*

*road*, na cestě, se pro jejich přiblížení hodí metafora *on the run*, na útěku – před bolestí, před zodpovědností, před sebou samým, před vlastním životem, na útěku ke smrti. Dílo Jacka Kerouaca není ani v nejmenším oslavou života, svobody, hédonismu, jak bývá obecně vnímáno: je svou podstatou zcela thanatovské.

### 3.6 Debut coby opus magnum: nad prvotinou Henryho Rotha

I

Když 13. října roku 1995 zemřel americký spisovatel Henry Roth, psalo se v jeho nekrologu v New York Times, že se proslavil dvěma věcmi: jednak románem *Říkej tomu spánek* (*Call It Sleep*), který vyšel roku 1934 a patří k největším americkým prózám 20. století, a jednak asi nejzáhadnější kariérou v moderní americké literatuře. Vzhledem k tomu, že Spojené státy stále nenalezly svůj vytoužený „*the great American novel*“ a že k jejich předním spisovatelům patří takoví tajnůstkářští excentrici jako Thomas Pynchon či J. D. Salinger, stojí citované konstatování za pozornost – tím spíše, že Henry Roth je asi posledním opravdu velkým americkým autorem, který v českém kontextu zůstává v podstatě neznámý. Co je tedy román *Říkej tomu spánek* zač? A čím byla literární i životní dráha Henryho Rotha tak záhadná?

Henry Roth se narodil roku 1906 do židovské rodiny žijící v tehdy rakousko-uherské Haliči. Nedlouho poté odešel jeho otec Chaim za prací do Ameriky a syn s matkou jej o rok později následovali. Znovusjednocená rodina se usadila v newyorském Brooklynu, pak se přestěhovala na Lower East Side a nakonec do Harlemu. Právě tyto dětské zážitky se později staly materiálem pro Rothovu románovou prvotinu. Přesun z bezmála idylické, převážně židovské sousedské komunity na Lower East Side do irsko-italského Harlemu byl prvním Rothovým životním traumatem: ještě nedlouho před smrtí autor vzpomínal, jak obtížně se vyrovnával s neskrývaným nepřátelstvím nového okolí. K pocitu naprostého vykořenění se za několik let – jak přesvědčivě dokazuje Steven G. Kellman ve výtečné rothovské biografii *Usmíření* (*Redemption*, 2005) – připojilo další trauma, docela jiného druhu: incestní vztah se sestrou Rose. Mladý Roth byl navíc velice uzavřené povahy a měl dosti problematické vztahy s rodiči, zejména s tyranským otcem; jeho „jinošská léta“ tedy podle všeho nebyla právě procházkou růžovým sadem.

Věci se změnily k lepšímu, když Roth v roce 1925 nastoupil na newyorskou City College. Přes jednoho přítele se seznámil s básnířkou a kritičkou Edou Lou Waltonovou a v roce 1927 se k ní nastěhoval. O dvanáct let starší ženě učaroval zřejmý literární talent nepřilíš praktického studenta; nejenže jej živila a div ne mateřsky o něj pečovala, ale také jej seznámila s tehdejší newyorskou uměleckou smetánkou a všemožně jej podporovala v psaní (Roth jí ostatně román dedikoval). Právě ona také dala mladému Rothovi přečíst Joyceova *Odysea* – a toto literární

setkání se pro začínajícího spisovatele ukázalo jako naprosto určující. Podobně jako o devět let starší William Faulkner se i Henry Roth v Joyceově gigantické próze zhlédl: „Joyce mne naučil, že mohu mluvit o špíně velkoměsta a proměnit ji v umělecké dílo“ (Wirth-Nesher 1996:5); stejně jako Faulkner dokázal ovšem i on joyceovské impulsy přetavit v cosi svébytného a jedinečného.

Není sporu, že bez znalosti Joyceova *Odyseje* by román *Říkej tomu spánek*, který Henry Roth napsal v letech 1930–1934, vypadal docela jinak. Objemná prvotina však vykazuje i další zřetelné vlivy: přinejmenším stejně výrazně jako *Odyseus* se do ní promítla i další monumentální modernistická skladba, *Pustá země* T. S. Eliota, silně tu také rezonuje silná freudovská nota či Rothova hluboká znalost Starého zákona. V kontextu americké prózy třicátých let se pak zvláštní naléhavosti a dusivému, snovému vyznění Rothova románu přibližují snad právě jen Faulknerovy prózy: soudobá literární móda byla někde jinde, vládlo jí hemingwayovské drsnáctví, sentimentální kusy à la John Steinbeck nebo sociální kritika typu Dos Passosovy trilogie *USA* (mluvíme ovšem o *highbrow culture*, „vysoké literatuře“, masové čtivo vypadalo zase docela jinak). Není proto divu, že když román na sklonku roku 1934 konečně vyšel, dočkal se smíšeného přijetí: byl sice chválen za barvitě vylíčení života ve slumu, ale zároveň kritizován za křiklavost a vulgárnost (srov. Materassi 1996:34–36). Pozoruhodné je, že samotného Rotha – který se mezitím nadchl pro marxismus a dokonce vstoupil do americké komunistické strany – nejvíc zdrtila nepříznivá anonymní recenze v komunistickém listu *The New Masses*, jejíž autor mimo jiné naříkal nad tím, „jak málo mladých autorů dokáže zužitkovat svou osobní proletářskou zkušenost“ (New Masses 1935:27).

Ať tak či onak, z románu se nestal žádný trhák – a tento relativní neúspěch, spolu s deziluzí politickou i osobní (Roth se v polovině třicátých let rozešel s komunistickým hnutím a o něco později i s Edou Lou Waltonovou), zřejmě způsobil autorský blok, který snad nemá obdoby: Roth se jako spisovatel odmlčel na bezmála padesát let a další knihu, sbírku krátkých textů, črt a esejí, nazvaný *Proměnlivé krajiny* (*Shifting Landscapes*), vydal až v roce 1987; soubor navíc inicioval a k vydání připravil jeho italský překladatel a rothovský badatel Mario Materassi.

Rothův román mezitím začal žít vlastním životem. Vědělo se o něm zejména mezi židovskými intelektuály; ti na románu oceňovali mnohovrstevnatý portrét osmiletého židovského hrdiny a citlivé zachycení jazyka i života židovské komunity na newyorské Lower East Side. Během dvou dekád po vydání získal román pověst nedoceněného majstrštyku – když se roku 1960 dočkal v jednom malém nakladatelství v minimálním nákladu reedice, neváhal kritik Leslie

Fiedler nazvat svou esej ve vlivném časopise *Commentary* „Opomíjený mistrovský kus Henryho Rotha“ („Henry Roth’s Neglected Masterpiece“). Ze zapomnění se však román definitivně vynořil až o čtyři roky později, když jej nakladatelství Avon díky úsilí mladého redaktora Petera Mayera vydalo v paperbacku. Následovala přešle oslavných kritik a recenzí v čele s pajánem věhlasného kritika Irvinga Howea, otištěným na první stránce *New York Times Book Review*, román se stal bestsellerem (do začátku 21. století se jej prodalo přes milion výtisků – vzhledem k čtenářské náročnosti knihy jde o mimořádné číslo) a natrvalo se usadil v kánonu moderní americké literatury.

Opožděný úspěch knihy ovšem ovlivnil i jejího autora. Ten se mezitím oženil, vychoval dva syny, uchýlil se do ústraní v Novém Mexiku a živil se povětšinou manuálními pracemi, často dosti obskurního rázu. Nadšené přijetí románu pro něj znamenalo dvě věci: jednak mu přineslo finanční nezávislost a jednak jej přece jen přimělo zvážít, zda se nemá k psaní natrvalo vrátit. To zvažování trvalo následujících patnáct let: na další rozsáhlejší próze začal Roth pracovat teprve v roce 1979. Z několika tisíc stránek rukopisu, jež napsal během osmdesátých a počátku devadesátých let, pak s editorem Robertem Weilem vystavěl monumentální tetralogii, která za frenetického jásotu kritiky od Harolda Blooma po Franka Kermoda a za solidního čtenářského ohlasu vycházela v letech 1994–1998 pod shakespearovským názvem *Milost prudkého proudu* (*Mercy of a Rude Stream*). Sám Henry Roth se dožil jen vydání dvou prvních svazků, *Hvězda září nad Mt. Morris Park* (*A Star Shines over Mt. Morris Park*, 1994) a *Potápějící se skála na Hudsonu* (*The Diving Rock on the Hudson*, 1995); poslední dva svazky, nazvané *Z pout* (*From Bondage*, 1996) a *Rekvie pro Harlem* (*Requiem for Harlem*, 1998), však ještě před smrtí s editorem konzultoval. Tetralogie tvoří jakýsi pandán či autorský komentář k jeho o několik desetiletí starší prvotině: co je v románu *Říkej tomu spánek* zašifrováno a skryto pod výsostným, modernistickým experimentem, stylistickou ekvilibristikou či symbolickými scénami, je tady vyslovováno napřímo, průzračně, s docela jinou autorskou stylizací (tím ovšem nemá být řečeno, že je to či ono dílo horší: právě naopak, rovnocennost všech zmíněných děl při vší jejich jinakosti udiví nejméně).

Zřejmě definitivní tečkou za Rothovým dílem je pak román *Americký typ* (*An American Type*, 2010), který znovu uvádí na scénu Iru Stigmana, autorovo alter ego z předchozí tetralogie, a který byl už celý připraven jen z Rothovy pozůstalosti, bez autorovy spolupráce na vydání.

## II

Jak už bylo řečeno, v románu *Říkej tomu spánek* se mísí několik zásadních vlivů; každý je přitom zastoupen a zpracován jinak. Nejzřetelnější jsou tu samozřejmě odkazy ke Starému zákonu, jež však nefungují jen jako jakési ornamenty, poukazující na autorův etnický původ či sečtěllost; Roth je využívá mnohem důsažněji a především mnohoznačněji. Kupříkladu oba klíčové starozákonné motivy, systematicky budované aluze na krále Davida a na proroka Izaiáše, zajímavým způsobem nastolují téma vztahu judaismu a křesťanství – jak si všímá izraelská kritička Hana Wirthová-Nesherová, ona v románu tolikrát zmiňovaná pasáž z Izaiáše (6,1) bývá v křesťanské hermeneutice interpretována jako proroctví o Kristově příchodu; sám Kristus pak pochází „z rodu Davidova“ (Wirth-Nesher 1996:9–12). (Zmíněné příklady samozřejmě nemají naznačit, že se Roth skrze své psaní nějak blížil konverzi ke křesťanství – jeho dětskému protagonistovi se ostatně podobné úvahy ošklivě vymstily –, jen poukazují na mnohoznačnost Rothova textu.)

Podobně výrazně jako Starý zákon je v Rothově románu přítomno myšlení Freudovo, které se v té době – zvláště mezi levicově orientovanými židovskými intelektuály – těšilo značné popularitě. Některé pasáže románu *Říkej tomu spánek* jsou až čítankovou ilustrací Freudových tvrzení (včetně těch, která jsou dnes zpochybňována či vyvracena mysliteli od Jacquesa Lacana po Hélène Cixousovou či Julii Kristevu); zajímavé ovšem je, že to románu nijak neubírá na působivosti: Roth sice z Freuda tu a tam čerpá, využívá freudovské koncepty i symboly, ale zároveň na něm nezávisí otrocky; jeho obrazivost a vidění světa ob stojí samo o sobě.

Nejnápadnější je ovšem u Henryho Rotha vliv Joyceův. Tento fakt je nabíledni a také se hojně připomíná: Rothův román byl mimo jiné označen za „nejúplnější americkou asimilaci Joyce“ (Alter 1988:34) či za „nejvíce joyceovský román, který kdy v americké literatuře vznikl“ (Elliott 1991:394–395). Joyceovských afiliací nalezneme u Rotha skutečně mnoho – od narativní techniky, oscilující od perspektivního vyprávění k proudu vědomí, přes dovedné variace symbolů a motivických linií, důraz na rytmus řeči, soustředění na detail, vrcholící v „epifanii“, umné využití mýtu či mísení různých stylových rovin až po juxtapozici často nespojitých fragmentů atd. A Roth skrze ně také dokáže dosáhnout výsostného joyceovského paradoxu: ač se toho v jeho románu vlastně mnoho neděje, jako by v sobě pojímal přímo nekonečný vesmír dějů. Vlastní vyprávění pak na oné nekonečnosti stojí, vychází z ní, je v ní pevně ukotveno; ona nekonečnost přitom není zobrazena přímo, nýbrž implicitně, skrze aluze, náznaky, nedorečenost,



jakési „podvědomí textu“ – a o to je působivější. Přesto není román *Říkej tomu spánek* nějakou imitací *Odyssea*; stejně jako se Roth Joyceovi v leccěms přibližuje, v mnohém se od něj zase liší – asi nejsilněji v účastné vřelosti, v sympatii, s níž zobrazuje svoje postavy a především svého dětského protagonistu. V jeho Davidu Schearlovi nachází americká literatura svůj další velký typ; skrze jeho vyplašenou, odcizenou mysl získává novou perspektivu, osvojuje si nový hlas a sama náhle vyhlíží trochu jinak – řečeno s T. S. Eliotem, „vznikne-li nové umělecké dílo, stane se zároveň něco se všemi předchozími uměleckými díly“ (Eliot 1991:11).

Ve spojení vysokého a nízkého, sakrálního a profánního, ve spojení sofistikovaného intelektu vypravěče a brutálního primitivismu zobrazované ulice, v propojení nejstarší tradice a revolučního novátorství, v konfrontaci vznešené hebrejštiny Tóry a přisprostlého emigrantského brebentění, v tom všem je román *Říkej tomu spánek* typickým dílem literárního modernismu – a zároveň jeho završením. Podobně jako díla Eliotova, Joyceova, Faulknerova, Kafkova či Musilova (anebo Picassova či Stravinského, ať nezůstáváme jen u literatury) vyznačuje i Rothův první román nejen vrchol, ale také konec jedné epochy literárních dějin: o moc dál se podobné pojetí tvorby dovést vlastně nedá. Nutno ovšem dodat, že v podání Henryho Rotha je ten konec velkolepý – *not with a whimper, but a bang*.

### 3.7 Etuda jako předzvěst symfonie: nad kubistickým románem Williama Faulknera

I

Ještě v roce 1917 charakterizoval literární kritik H. L. Mencken americký Jih jako „Saharu krásných umění“ („The Sahara of the Bozart“), kulturní poušť, kde na spisovatele nenarazíte. O necelé čtvrtstoletí později novinář W. J. Cash (mimořádně velký Menckenův obdivovatel) ve své druhdy objevené a dnes již klasické knižní studii *Mysl Jihu* (*Mind of the South*, 1941) v nadsázce konstatoval: „Ve třicátých letech už počty jižanských spisovatelů násobily takovým tempem, že [...] pokud někdo v onom regionu vystřelil z pistole, mohl si být prakticky jistý, že zastřelí nějakého autora“ (Cash 1941:376). Je nesporné, že se tato dramatická proměna udála do značné míry pod vlivem Williama Faulknera.

Faulkner není jen významným představitelem jižanské literatury, je její dokonalou synekdochou: Faulkner *je* jižanská literatura. V úchvatné jednotě se u něj snoubí snad veškeré výrazné rysy, jimiž se jednotlivě vyznačují díla ostatních slavných Jižanů. Najdeme u něj groteskní škleb i hořké pochopení, jež charakterizují prózy Flannery O'Connorové; najdeme u něj sentimentalitu, místy balancující až na hraně kýče (ovšem nikdy za ní!), tolik typickou pro autory jako Tennessee Williams, Carson McCullersová či Truman Capote (tj. spisovatele, jimž se občas dává nálepka *Generation in Search of Love*, generace hledající lásku). Najdeme u něj až vědecké zaujetí pro popis a analýzu, jimiž se vyznačují díla těch nejlepších jižanských literárních kritiků, jako byli John Crowe Ransom, Allen Tate či Cleanth Brooks; najdeme u něj i jejich plamenný moralismus (o to působivější, že u Faulknera není naplno vyslovovaný, nýbrž jen tušený). Najdeme u něj vypravěčskou všepožiravost a rozpínavost, charakteristickou pro dílo Thomase Wolfa... Tímto způsobem bychom mohli pokračovat ještě dlouho. Zkrátme to tedy a zopakujme: bez Williama Faulknera by byla jižanská literatura v té podobě, jak ji známe, naprosto nemyslitelná. A přesto – či snad právě proto – se Faulknerovo dílo z daného kontextu vymyká.

Čím je Faulkner tak výjimečný? Proč se stále čte a získává si čtenářský i kritický respekt, když se na mnohé jeho současníky dávno zapomnělo (včetně těch, kteří se třeba ve dvacátých či třicátých letech těšili daleko většímu uznání?) Co mu vyneslo reputaci největšího amerického prozaika dvacátého století a možná i největší osobnosti americké literární historie?

Pozoruhodnou odpověď nabízí autor sám v projevu proneseném při přebírání Nobelovy ceny za literaturu v roce 1949. Jakkoli není z mnoha důvodů dobré charakterizovat spisovatele prostřednictvím jejich sebereflexe, udělejme nyní výjimku a ocitujme jednu pasáž *in extenso*:

*Dnes se často zapomíná na problémy srdce svářícího se sebou samým; jen z nich však může povstat kvalitní psaní, jen o nich stojí za to psát, jen ty stojí za tu agónii, za tu námahu. Každý spisovatel se jim musí znovu naučit. [...] V myslí mu pak nesmí zbýt místo pro nic jiného než pro staré pravdy srdce, pro staré, univerzální pravdy, bez nichž je jakékoli vyprávění efemérní a odsouzené k neúspěchu – pro lásku, lítost, soucit, oběť. Dokud k tomu spisovatel nedojde, spočívá na jeho práci kletba. Píše nikoli o lásce, nýbrž o chťiči, o porážkách, v nichž nikdo neztrácí cokoli cenného, o vítězstvích bez naděje a – což je ze všeho nejhorší – bez lítosti či soucitu [...] Nepíše o srdci a ze srdce, nýbrž o žlázách a ze žláz [...] Dokud se spisovatel tyto věci znovu nenaučí, bude psát tak, jako by stál o samotě a pozoroval konec člověka. Já se s koncem člověka odmítám smířit. Je snadné říci, že člověk je nesmrtelný, protože všechno přežije [...] Já však věřím, že člověk nejenže všechno přežije: věřím, že zvítězí. Je nesmrtelný nikoli proto, že jako jediný z živých bytostí vládne nevyčerpatelným hlasem, ale proto, že má duši, ducha, schopného soucitu, obětování a vytrvalosti. Povinností básníka, spisovatele, je psát právě o těchto věcech (Faulkner 1965:119–120).*

Takováto odpověď je ovšem dosti vágní: o lásce, lítosti, soucitu či oběti přece píše leckdo; podstatné je to, jak se to provede. Jak tedy ony „pravdy srdce“ prezentuje Faulkner? Pěkně to vyjádřil básník a kritik Conrad Aiken:

*Na Faulknerovi je výjimečné především – a některým čtenářům to připadá výjimečné natolik, že se přes to nikdy nepřenesou – jeho nekompromisní, téměř hypnotické zanícení, s nímž buduje svůj styl [...] A že ten styl stojí za to! I ti nejvášnivější Faulknerovi obdivovatelé si u každého nového díla uvědomí, že prvních padesát stran je k nesnesení obtížných, že se člověk stále znovu musí učit, jak vlastně onu prazvláště těkavou, kluzkou a afektovanou prózu číst, a že by to nejrady vzdal (Aiken 1966:46)*

Že čtenář knihu hned nezhodí a neuteče, za to mohou zvláštní libé pocity, které Faulknerův text zároveň s oním zděšením vyvolává. Čímpak jsou ty libé pocity způsobeny?

Především: nelze zůstat netečný vůči Faulknerovu jazyku. Faulkner dokáže mistrovsky používat a křížit veškeré dostupné jazykové rejstříky, bezmála barokní obraty mísí zcela přirozeně s brutálním slangem ulice, velice precizně pracuje s rytmem, melodií a eufonií, hýří vynalézavými figurami a tropy; slovem: vytváří jednu velkou báseň v próze.

Nejde však jen o jazyk. Čtenář Faulknerovu knihu neodhodí hned po prvních pár stránkách ještě z jednoho důvodu: kromě působivého jazyka ho uchvátí přítomné napětí. Faulkner začíná v drtivé většině svých děl *in medias res*, čtenář je vržen doprostřed nepřiliš jasného děje a teprve postupně zjišťuje, bezmála detektivně „dedukuje“ pomocí nejrozmanitějších narážek, odboček a rozsáhlých retrospektivních pasáží, o co v dané knize vlastně jde. Autor čtenáři ono pátrání a objevování nijak neusnadňuje, jedna a táž událost je při různých příležitostech v textu vyprávěna z různých, často vzájemně si odporujících úhlů pohledu, motivy se poodhalují a rozvíjejí jen zvolna; dějové souvislosti se objasňují velice zřídka, větší část děje zůstává jakoby zahalena v mlze, nedořečena.

Nejedná se zde samozřejmě o nedořečenost v literárněteoretickém, ingardenovském smyslu, tedy o prostor pro čtenářovu interpretaci, nýbrž o nedořečenost děje, „nedovyprávěnost“ – což sice může, ale zdaleka nemusí být totéž. (Někteří kritici si dokonce mysleli, že Faulkner napřed své texty napsal jaksi „normálně“, lineárně, a pak je teprve přepisoval do výsledné „roztříštěné“ podoby – což je ovšem nesmysl, prokázáný mj. i textologickým badáním.)<sup>34</sup>

Z Faulknerovy změti časových rovin pak v průběhu čtení vystávají jakési mýty, nadosobní děje, které si nakonec uspořádání spletených časových rovin vynutí samy: přítomnost organicky vyrůstá z minulosti, přítomný děj je důsledkem děje minulého a předurčuje budoucnost (viz například chronologická tabulka na konci románu *Absolone, Absolone!*, pomocí níž Faulkner zpřehledňuje děj knihy). Zároveň je však minulost v přítomnosti neustále a nevyhnutelně přítomná: Faulknerovy postavy z minulosti amerického Jihu se běžně zapojují do přítomnosti vyprávění autorových textů, podobně jako se v antickém Řecku bohové z řeckých mýtů běžně zapojovali do každodenního života, podobně jako se pro křesťana denně zpřítomňuje Kristus. (Není tu ovšem řeč o náboženském rozměru mýtu, pouze o rozměru časovém.)

---

<sup>34</sup> Srov. Cohen 1997.

## II

Druhý Faulknerův román *Komáři* (*Mosquitoes*, 1927) v tomto ohledu není typickým Faulknerovým románem – onen mytický rozměr je v nich přítomen mnohem slaběji než jinde. Navíc je často realizován pohříchu vnějškově, spíše se dává okázale najevo, než aby fungoval jako organická součást románu – stačí se podívat na závěrečné pasáže popisující opilecký tah vykřičenou čtvrtí, které jako by byly opsané z Joyceova *Odyssea*, i na četné další joyceovské aluze...

Ostatně to není tolik překvapivé: mytičnost úzce souvisí se zakořeněností, pocitem sounáležitosti, mýtus se rodí z vědomí domova – ale Faulkner byl opravdu „doma“ (ve fyzickém i duchovním smyslu) jen v Oxfordu, Lafayette County – či Jeffersonu, Yoknapatawpha County, jak město i okres přezdílal ve svých dílech. Jeho mýtus tak mohl vzniknout a odehrávat se jedinečně tam. Aby však tento svůj domov našel – aby našel sám sebe –, aby si uvědomil, co pro něj domov znamená, musel jej napřed opustit. (Setrvejme ještě na chvíli u srovnávání s Jamesem Joycem: mám za to, že právě v tomto vědomí domova lze hledat vysvětlení toho, proč Joyceův *Odysseus* není živým mýtem, nýbrž jen jeho modernistickou rekonstrukcí, zatímco Faulknerovy romány *Hluk a věrava* (*The Sound and the Fury*, 1929) či *Když jsem umírala* (*As I Lay Dying*, 1930) jako mýty – se vši dynamičností a působivostí – opravdu fungují. Ir Joyce ve svém Dublinu existovat nedokázal a strávil větší část svého života v cizině; Jižan Faulkner ze svého Oxfordu málokdy vytáhl paty. Netvrdím samozřejmě, že autor musí denně prožívat to, o čem chce přesvědčivě psát, jen poukazují na pozoruhodný detail.)

Tak či onak, Faulknerův zhruba půlroční pobyt v New Orleansu, jenž mu poskytl materiál pro *Komáři*, je vlastně jakousi odyseou – a zároveň jedním z určujících momentů jeho literární dráhy. Faulkner se do New Orleansu vypravil v roce 1925; coby spisovatel měl v té době na kontě jen jednu básnickou sbírku nazvanou *Mramorový faun* (*The Marble Faun*, 1924). V New Orleansu se rychle zapojil do tamních uměleckých kruhů, zejména zásluhou romanopisce Sherwooda Andersona, s jehož ženou se znal z krátkého dřívějšího pobytu v New Yorku. Právě Anderson pak uvedl mladého Faulknera do okruhu významného literárního časopisu *The Double Dealer*; právě on pomohl o rok později mladému Faulknerovi prosadit k vydání jeho románovou prvotinu nazvanou *Vojákův žold* (*Soldier's Pay*, 1926) – a právě on se také stal jednou z hlavních postav *Komárů* (*Mosquitoes*), Faulknerova druhého románu, vydaného v roce 1927.

Nebyl v tom ostatně sám; *Komáři* jsou víceméně románem *à clef*. Je však docela lhostejné, kdo z neworleanské umělecké a literární scény se za jednotlivými postavami románu skrývá; důležité je samozřejmě jen a jen to, nakolik přesvědčivě Faulkner své hrdiny dokázal vykreslit. A tady se dostáváme k druhému ohledu, v němž se *Komáři* odlišují od zbytku jeho díla – oproti pozdějším dílům, zalidněným mnohohrstevnatými, robustními, nejednoznačnými figurami, jeví se postavy *Komárů* někdy jako chvatně načrtnuté, jednorozměrné; spíše karikatury či skici než propracované portréty, hotové studie.

Právě to možná vedlo leckteré interprety spisovatelova díla, aby *Komáry* označili za nepovedený román. Poslužme si názorem předního faulknerovského znalce Cleantha Brookse:

*Komáři jsou nejméně uznávaným Faulknerovým románem a není obtížné pochopit, proč tomu tak je. Chybí tu děj; žádné postavě se nepříhoda nic, co by mělo skutečné důsledky. Román je „literátský“, „upovídáný“, experimentální – místy až zaumný. Rozmluvy postav o ženách, o umění, o tvořivosti, o banalitě lidské existence jsou často dosti spletité a značná část autorovy verbální exhibice je natolik mimoběžná, že bude mnoha čtenářům připadat nadbytečná a naprosto nesrozumitelná (Brooks 1978:129).*

Jsem toho názoru, že se Brooks navzdory vši své obdivuhodné akribii v příkrém hodnocení knihy mýlí: *Komáři* možná nejsou typickým Faulknerovým románem (ať už to znamená cokoli), ale jsou jeho prvním románem doopravdy podařeným. Oproti pozdějším „syntetickým“ dílům však usilují o něco jiného: jsou dílem „analytickým“, chcete-li „kubistickým“. Tomu je přizpůsoben i syžet: *Komáři* jsou jakýmsi panoptikem, ovšem panoptikem strnulým. Většina děje se sice odehrává na výletní lodi – jenže i ta zůstane po poškození motoru bez hnutí: uvízlá loď bláznů. Román se tak stává přímo manifestem drtivé utkvělosti, nehybnosti – hybateli děje jako by tu byli pouze hrdinové titulní, „biblický mor viděný nesprávným koncem dalekohledu“ (Faulkner 2010:10). Pro Faulknerova génia je přitom příznačné, že ačkoli jsou komáři v celém románu všudypřítomní, nemluví se o nich, pouze se ukazují – skrze dopad jejich ustavičné aktivity na jednotlivé postavy románu; nepřímý obraz otravného hmyzu je tak mnohem účinnější než seberafinovanější perifráze.

Lze konstatovat, že právě tito „*nepojmenovatelní a nepojmenovaní*“, řečeno s Hanou Ulmanovou (Ulmanová 2006:377), tu představují nejtypičtější faulknerovský prvek, nejsilnější

spojnicí *Komárů* a autorova pozdějšího díla. Snad je tedy celý román doopravdy nutno chápat jako předstupeň pozdějších prozaických vrcholů, jako virtuózní etudu, jež zkouší postupy, na nichž budou stát pozdější symfonie, pozdější Faulknerova díla vrcholná.

#### **4. Utváření kánonu americké poezie v českém kontextu**



#### 4.1 Od paratextů ke kontextu: dnešní české překlady americké poezie

V následující části jsem se o svou překladatelskou zkušenost mohl opírat v mnohem menší míře než ve dvou předchozích oddílech: z pojednávaných autorů jsem se jako překladatel věnoval pouze Richardu Wilburowi (připravil jsem a přeložil první český výbor z básníkovy díla, nazvaný podle jeho nejproslulejší básně *Věci tohoto světa*, Opus, 2006) a Sylvii Plathové (od té jsem však do češtiny převedl pouze kratičkou sbírku básní pro děti *Knížka o postelích*, Argo, 2015). Právě zde ovšem lze ono *close reading překladem* postrádat víc než předtím, jelikož se v celé čtvrté části zaměřuji především na obecnější principy recepce americké poezie v českém kontextu a na konkrétních příkladech sleduji, jak se formují překladatelská, editorská, nakladatelská a literárněhistorická východiska a jak se následně projevují v utváření českého kánonu americké poezie.

Větší pozornost se tak logicky upírá na povýtce technické záležitosti literárního provozu, včetně těch zdánlivě marginálních a zhusta opomíjených. Zvláštní pozornost věnuji v tomto ohledu především ne-vlastním, ne-autorským doprovodným textům a komentářům díla, jež jsou s dílem vydávány, tedy tomu, čemu Gérard Genette říká „paratexty“: doslovy, předmluvy, ediční poznámky, doprovodné texty či anotace na obálce, poznámky překladatele atd. Dopad těchto paratextů je mnohem větší, než se obecně soudí; právě ony někdy – navzdory své „nenápadnosti“, nebo snad právě díky ní – zcela zásadně ovlivňují recepci textu, který doprovázejí. Jak si všímá Daniela Hodrová:

*Paratexty [...] svým způsobem spoluvytvářejí artefakt (jsou v knize, na obálce) a ovlivňují tedy dílo jako estetický objekt [...]. Bujení paratextů, které čtenáře směřují k určitému pochopení díla, znamená zároveň rozmývání hranic díla, jeho přelévání přes okraje vlastního textu [...] Rozmývání hranic díla se [...] uskutečňuje ve dvou úrovních: mezi dílem-knihou a dílem-textem v úrovni vlastního, autorského díla a mezi světem a dílem v úrovni paratextů. Tento proces, který se ve 20. století realizuje v míře nesrovnatelně vyšší než v minulosti (zejména pokud jde o paratexty), je bezpochyby tím, co ohrožuje identitu díla, ale co současně můžeme pokládat za výraz jeho nové, proměňující se identity (Hodrová 2001:45).*

Závěr citované pasáže je pro naše účely zvláště relevantní. Americká poezie dnes v českých překladech vychází především v komentovaných výběrech; jejich paratexty pak bývají pro mnoho čtenářů vodítkem pro čtení, pro interpretaci vlastního díla. Samy jsou přitom *kritickým výkonem*, a jako k takovým je k nim nutno přistupovat: dozvídáme se z nich mnohé nejen o díle, k němuž jsou připojeny, ale i o záměrech a schopnostech jejich původců, tj. editorů, textových kritiků, redaktorů, překladatelů atd. Při pozorné analýze lze z paratextů vyčíst i leccos, co mělo zůstat čtenářům zcela utajeno: objevíme vnitřní rozpory, krátká spojení, idiosynkrazie apod. Zkrátka a dobře, v paratextech toho často bývá skryto víc, než se na první pohled zdá, a vyplatí se jim věnovat soustředěnou pozornost.

Kritickým výkonem *sui generis* je ostatně už samo strukturování výboru: i této otázce se v následující části zevrubně věnuji. Jak už bylo řečeno, forma výboru z poezie je u nás dominantním způsobem, jak čtenářské obci představit dílo toho či onoho básníka. Tento přístup je jistě zcela legitimní a v mnohém velice přínosný. Jde ovšem o činnost komplikovanou, nesnadnou, časově a intelektuálně náročnou; editor výborem vlastně vytváří jakýsi „kánon v malém“, a měl by tudíž při své práci mít na paměti obecná pravidla utváření kánonů (srov. 1.4–1.5). Pokud tak nečiní, jeho výbor zpravidla zkresluje to, co by měl vyváženě představovat, totiž původní dílo. Nepodařený výbor, řečeno s Danielou Hodrovou, vede k „rozmýváním hranic díla“, „ohrožuje identitu díla“. Jednomu takovému případu se věnuji v pododdíle věnovaném výboru z díla Allena Ginsberga.

V témže pododdíle se ptám: „Jsme národem výborů z poezie – té americké zvláště?“ Ona dominance výborů v tuzemské recepci americké poezie je, domnívám se, stavem neblahým, který z dlouhodobého hlediska literárnímu kontextu neprospívá – už proto, že není problematizován, že je obecně považován za normální.<sup>35</sup> Kam až může vést toto naivní, neproblematické vnímání výboru jako formy, toto přesvědčení o tom, že čistá poezii především ve výběrech a antologiích je

---

<sup>35</sup> Jsem ovšem toho názoru, že o onom neblahém stavu nestačí jen mluvit, případně kriticky psát, ale je také zapotřebí dle vlastních možností přispět, byť drobným dílem, k jeho zlepšení. Proto jsem v nakladatelství Argo před dvěma lety založil Edici angloamerických básníků (AAB), jež představuje kanonické anglické a americké básníky výhradně skrze jednotlivé sbírky, tedy skrze tvůrčí akty samotných autorů, nikoli skrze interpretační úsilí jejich překladatelů, editorů atd. Zatím v ní vyšly následující básnické sbírky: *Čtyři kvartety* T. S. Eliota v překladu Martina Hilského, *Kvílení* Allena Ginsberga a *Ariel* Sylvie Plathové v klasických překladech Jana Zábrany a *Noc věrnosti a ctnosti* Louise Glückové v překladu Terezy Vláškové. K vydání se chystá *Lidský řetěz* Seamuse Heaneyho v překladu Daniela Soukupa, *Věž* W. B. Yeatsa v překladu Martina Světlíka, *Na cestě ke spánku* Richarda Wilbura v mém vlastním překladu atd. Edice se pokouší budovat kontext jaksi „odzdola“, od jeho základních stavebních prvků – ačkoli je samozřejmé a neoddiskutovatelné, že se v ní mezi původní dílo a čtenáře staví sám fakt překladu a ačkoli je jasné, že izolované sbírky u nás fungují do značné míry jinak než ve svém původním prostředí.

autentický čtenářský zážitek, srovnatelný se čtením vlastních, kriticky a editorsky neadjustovaných básnických knih, ukazují v závěrečné stati. Poukazují v ní na fakt, že autor *Dějiny americké poezie* Jiří Flajšar „americkou poezii čte hlavně z antologií a kritickému referování o poezii přikládá téměř stejnou váhu jako autentickému čtenářskému zážitku“, a docházím k závěru, že jeho výklad je touto skutečností nenapravitelně poznamenán a že autor „s takovým přístupem v tom, co si předsevzal, nemůže uspět: vystavět podobně ambiciózní výklad („dějiny americké poezie“!) na takovýchto základech prostě nelze“.

Daní za praktické zaměření poslední části práce je snad jistá přízemnost výkladu, až obsedantní důraz na všední, řemeslné otázky. Právě od řemesla, od příslovečné „drobné práce“, se však odvíjí i vrcholné podoby interpretační abstrakce; pokud vědecká práce vykazuje nedostatky na oné „nejnižší“ rovině, nemůže se myslím úspěšně dobrat „vyšších“ cílů. Chytám-li tedy autory, překladatele, editory či kritiky, o nichž tu píši, za slovo, činím tak nikoli ze zlomyslnosti, nýbrž proto, že jsem hluboce přesvědčen, že se slovem se nemá zacházet lehkomyšlně ani v souvislosti s poezií – či spíše *především* ne v souvislosti s poezií.

## 4.2 Neosobní emoce a básník řádu: k básnickému dílu Richarda Wilbura

Na závěr své eseje „Tradice a individuální talent“, jež moderní anglofonní kritiku a poezii ovlivnila jako málokterý jiný text, prohlašuje T. S. Eliot:

*Umělecká emoce je neosobní. A básník nemůže této neosobnosti dosáhnout, dokud se cele neodevzdá dílu, které má vytvořit. Avšak nebude vědět, co má tvořit, pokud nebude žít pouze v přítomnosti, ale v přítomném okamžiku minulosti, pokud si neuvědomí ne snad to, co je mrtvé, ale to, co už žije. (Eliot 1991:23).*

V poválečné americké poezii sotva najdeme básníka, který by naplňoval emfatický Eliotův požadavek víc než Richard Wilbur – a to jak v poezii, tak v životě, či snad ve své veřejné image, jež je koneckonců organickou částí básnickova díla. Ve věku, který si od básníka žádá, aby byl co nejkontroverznější, co nejpodvratnější vůči jazyku, establishmentu či snad rovnou vůči lidstvu jako takovému, jeví se Wilbur vlastně nepoeticky. Jeho dílo staví na tradičních hodnotách a kontroverznost téměř postrádá, jeho život zdá se plyne klidně a nevzrušeně: Richard Wilbur se narodil v roce 1921, v „jedenácté generaci počítáno od Samuela Wildborea, z rodu osadníků z Massachusetts a Rhode Islandu,“<sup>36</sup> (Butts 1990:115), vyrostl ve venkovském domě v New Jersey, v roce 1938 začal studovat na prestižní Amherst College, po promoci v roce 1942 se oženil a vstoupil do armády; jako vojenský kryptograf (jak případné povolání pro básníka!) prošel bojišti v Africe a v Evropě. Po skončení druhé světové války vystudoval Harvardovu univerzitu a v roce 1947 nastoupil na tamější katedru anglistiky; později vyučoval i na jiných vysokých školách (na Wellesley a Wesleyan College, a krátkodobě i jinde, například v Římě či v Paříži). Působil také jako literární kritik a historik (asi největší věhlas mu přinesly jeho pronikavé texty o E. A. Poeovi), redaktor a člen nejrůznějších literárních porot a institucí. Jeho hlavní *profesí* byla ovšem vždy poezie.

Charakteristickým rysem Wilburových básní je ona eliotovské „neosobnost“ a „výtečná technika.“ K Eliotovi má Wilbur blízko i svým pojetím básnické tradice či, chcete-li, kánonu: i

---

<sup>36</sup>Takto Wilbur popisuje svůj původ v interview s Williamem Buttsem. V této zdánlivě nevinné poznámce je skryto víc, než se zdá na první pohled: básník neopomíná hrdě zdůraznit tradici i tehdy, i když mluví o své rodině.

on vzývá Danta, Donna, Hopkinse, francouzské prokleté básníky atd. Snad ještě výraznější vliv na jeho poezii má ovšem Robert Frost, u kterého ostatně na Harvardu studoval. Bylo by snad možné mluvit i o jistém spříznění Wilburova díla s poezií Marianne Mooreové, Wallace Stevensa či Elizabeth Bishopové; zásadnější vliv než jeho američtí současníci mají však na Wilbura autoři evropští – mnohé z nich mimochodem znamenitě přeložil (zejména z francouzštiny, např. Villona, Molièra, Baudelaira, Valéryho, Apollinaira, ale i z ruštiny, např. Brodského, Achmatovovou, a z dalších jazyků).

Už básnická prvotina *Krásné proměny a jiné básně* (*The Beautiful Changes and Other Poems*, 1947) vynesla Wilburovi svou nápaditostí a formální vytríbeností jak nadšený obdiv, tak rezolutní odsouzení. Rozporné hodnocení ostatně provázelo Wilbura po celou jeho básnickou dráhu: na jedné straně byl označen za „výrazný talent s velikou budoucností“ (Taylor 1983:100), jeho dílo prý předvádí „nejjemnější lyrické kvality, nejvyšší řemeslné standardy, soucitný a pokorný přístup k životu“ (Mills 1983:84), jeho básně pak „vynikající sluch, jež dnes nemá mezi anglicky píšícími autory obdoby, filosofické sklony a religiózní charakter, vtip, vybroušenost a formální eleganci“ a jsou tou „nejdynamičtější poezií“ (Hecht 1983:123), již kritik zná. Na druhé straně byl Wilbur obviněn z toho, že „maskuje neochotu či neschopnost hluboce myslet či cítit“ (Dickey 1968:170) a že je „v nejzávažnějším slova smyslu nepříliš uspokojivý básník“ (Jarrell 1983:48); jeho dílo jako celek pak bylo odbyto s tím, že je „prodchnuté manýrismem a triviálností“ (Holmes 1983:73) a že „neobsahuje žádný vlastní hlas, žádnou vášň ani žádný nerozum“ (Fiedler 1964:220).

Je celkem pochopitelné, že Wilbur sám ve svém psaní přijímá jen onu pozitivní část kritických ohlasů. S přibývajícím věkem se pro něj přesvědčení, že je básník, či spíše Básník, stává téměř nezpochybnitelnou jistotou; jen zřídka se přitom ve své poezii zamýšlí nad tím, co tento fakt znamená. Jedno z takových zamyšlení nabízí báseň „Spisovatelka“ ze sbírky *Čtenář myšlenek: nové básně* (*The Mind-Reader: New Poems*, 1976):

*U sebe v pokoji na přídí domu,  
kde světlo láme se a před okny se zmítá lípa,  
má dcera píše příběh.*

*Strnu uprostřed schodů, slyším*

*za dveřmi rachotit klávesy psacího stroje  
jak řetěz tažený přes bok lodi.*

*I přes to mládí je  
pro ni život už pořádný náklad, a občas dost těžký:  
přeju jí šťastnou plavbu.*

*Ale teď zase strne ona,  
jako by snad chtěla odmítnout mé elegantní úvahy.  
A ticho roste, zdá se,*

*že se v něm zadumal celý dům.  
A ona do toho vpadne zas s údery  
kláves, a pak znova ztichne.*

*Vzpomínám, jak se v tom pokoji  
před dvěma lety chytil zmatený špaček.  
Vkradli jsme se dovnitř otevřít okno,*

*po špičkách, aby se nelekl.  
Z chodby pak bezmocně skrz škvíru ve dveřích  
hodinu koukali na lesklé, divoké, temné*

*a barevné stvoření,  
jak sebou tluče o ten jas a jako rukavice  
padá na tvrdou zem či psací stůl,*

*jak zbitý do krve snaží se  
sebrat a začít odznovu; a jak nám pak srdce  
poskočilo, když náhle s jistotou*

*zvedl se z opěradla židle,  
nabral přímý kurs ke správnému oknu  
a přes parapet vzlétl do světa.*

*Vždycky to je, holčičko má,  
otázka života a smrti, ač já už zapomněl. Přeju  
ti to, co dřív, jen úporněji.*

(Wilbur 2006:12–13)

V prvním plánu jde o lyrické vyznání otcovské lásky; tento dojem zesiluje ještě nápadná přezdobenost, místy snad hraničící až s klišé (námořnické metafory, prostupující celou báseň, jako např. „v pokoji na přídi domu“, „řetěz tažený přes bok lodi“, „život [je pro ni] už pořádný náklad“, „přeju jí šťastnou plavbu“, paralelismus pěti slok o básníkově dceři píšící na stroji a pěti slok o špačkovi narážejícím do okna apod.). Autor se tu však zaobírá také – nebo snad především – sám sebou, jakkoli dovedně může být tato sebereflexe skryta. Onen „příběh“, který básníková dcera píše, její psaní jako takové, je pro ni „otázka života a smrti“, stejně jako je poezie „otázka života a smrti“ pro jejího otce, i když ten tvrdí, že na to „už zapomněl“. Přestože je však psaní nezbytností, není jeho kvalita nijak zaručena: básníková dcera nejspíš nestvoří nějaké geniální dílo – a může-li selhat ona, platí totéž i pro jejího otce, třebaže na jiné úrovni. Tento stín pochybnosti je jistě spíše chvilkový a implicitní, naznačuje však, že ani Wilburowo básnické sebevědomí není neomezené. Vtip je samozřejmě v tom, že tato sebereflexe je podána velice obratně a – co je ještě důležitější – *nepřímo*. V tomto smyslu by bylo lze vnímat báseň „Spisovatelka“ jako *pars pro toto* Wilburowy tvorby: o svém intimním pocitu (v tomto případě o svém vztahu k dceři a o své introspekci) básník nemluví, nevypráví, nýbrž jej ukazuje. Že se tak stane co nejvýmluvněji a nejuhlaženěji, to už se jaksí rozumí samo sebou – jako by byla poezie přirozeným diskursem, jako by byla něčím axiomatickým, něčím daným.

Jenže poezie přirozeným diskursem není, dokonce ani v Nové Anglii ne. Při čtení Wilburowy poezie se člověk občas chtě nechtě musí ptát po smyslu vši té elegantní důmyslnosti; tento nepříjemný pocit jen zesílí při setkání s autorovými příležitostnými básněmi, jako jsou například „Svatební přípitek“ či „Pro stávkující studenty“ ze sbírky *Čtenář myšlenek*, „Pro K. R. k šedesátým narozeninám“ ze sbírky *Na cestě ke spánku (Walking to Sleep, 1969)* aj. Wilburowy

poetismy, vynalézavé rýmy, pravidelná metra a další rozmanité básnické prostředky v nich vynívají občas hluše, působí jako pouhý ornament, jako povrchní exhibice technických dovedností.

A přesto je na Wilburovi cosi okouzlujícího, přesto u něj nalezneme verše, které se nám zaryjí do paměti natolik, že se k nim budeme vracet znovu a znovu. Čím to? Pokusme se hledat vysvětlení v jiné Wilburově poloze: v jeho kritickém psaní. Koneckonců, nebude na tom nic nepatřičného, moderní poezie kritické zprostředkování vyžaduje, a Wilbur – přes občasnou snahu prokázat opak – není básník o nic méně moderní, či snad modernistický, než takový Eliot či Pound. Wilburova kritika je navíc vždy – jak tomu u básníků-kritiků bývá (srov. 2.6) – *apologia pro domo sua*. Jaký má tedy podle Richarda Wilbura poezie smysl? Čím lze ospravedlnit její existenci? Jaký je úkol básníka?

V eseji nazvané „O mém vlastním díle“ („On My Own Work“, 1966) vyjadřuje Wilbur explicitní skepsi vůči autorským komentářům vlastní poezie:

*Jednak cítím (podobně jako většina básníků), že to, co chci říct, je nejlépe řečeno v mých básních a že je jejich vysvětlováním či vykládáním nezbytně rozmělnuji či falšuji. A za další chovám jistou nedůvěru k touze být dobře informován; zdá se mi totiž, že se až příliš mnoho lidí úzkostlivě snaží skutečný zážitek uchopení básně samé nahradit myšlenkami týkajícími se poezie (Wilbur 2006:66).*

I kdyby byla druhá část citovaného výroku sebepravdivější, jeho první část je jen vyjádřením autorské skromnosti: není mnoho pronikavějších postřehů o povaze poezie, než je Wilburovo tvrzení, že poezie znamená „touhu zabrat co největší díl světa skrze pojmenování věcí“ (Wilbur 2006:84); a jen stěží jde o „rozmělnování“ či „falšování“, když Wilbur konstatuje, že „poezie osvobozuje ideje z abstraktnosti a zapouští je do senzibility, vtěluje je do osob a věcí a obklopuje je city, a zkoumá tak, do jaké míry je v dané situaci ta která idea schopna souznění s lidskou podstatou“ (Wilbur 2006:75–76).

Možná se však Wilbur zdráhá vyslovovat obecné soudy o poezii oprávněně. Možná mají pravdu W. K. Wimsatt s M. C. Beardsleym, když tvrdí, že by nás mínění básníků o jejich vlastní poezii nemělo přespříliš zajímat, že bychom neměli podléhat „intencionálnímu klamu“ (srov. Wimsatt – Beardsley 2010). Jinými slovy: možná mají básníci skutečně básně psát a nikoli o nich



mluvit. Poslužme si tedy názorem Wilbuřova kritika: Bruce Michelson ve své vynikající monografii *Wilbuřova poezie: hudba v roztroušeném čase* (*Wilbur's Poetry: Music in a Scattering Time*, 1991) přibližuje Wilbuřovu poezii následovně:

*Je rovněž aktem zaklínání prodchnutého nadějí, jež básník vykonává v zarputilé víře, že se z řádu vytvořeného v básni nějak stane řád obecně vnímaný. Wilbuřova hra se slovy ztělesňuje naději ontologické situace, jeho vlastní roli pozorného, ostražitého básníka zabývajícího se podstatou a jeho víru v oživující moc jazyka. Nevím o třech závažnějších důvodech, pro něž by si básník měl hrát se slovy* (Michelson 1991:43).

Klíčovým slovem je zde „řád“: Wilbur je básník řádu, člověk řádu (či snad člověk po řádu toužící: viz jen jeho celoživotní zápolení s vírou, které ho někdy vedlo k tomu, že se prohlašoval za katolíka, jindy zas k odmítání zejména institucionálních rysů křesťanství); jeho poezie je tak pokusem překonat vyslovený chaos světa jeho strukturovaným vyslovením. Pojmenováním věci povstane svět nový; a v tomto nově zrozeném, nově pojmenovaném básnickém světě procházejí změnami i věci samé. Za příklad nám může posloužit Wilbuřova snad nejznámější báseň „Láska nás volá k věcem tohoto světa“, pocházející ze sbírky *Věci tohoto světa* (*Things of This World*, 1956), v níž se z prádla stávají andělé:

*Oči se otvírají do skřípění kladek  
a ohromená duše, vytržená ze spaní,  
zůstane na chvíli viset bez těla, prostá  
jak klamný rozbřesk.*

*Za otevřeným oknem  
máchají se v ranním vzduchu andělé.*

*Jedni jsou v prostěradlech, druzí zas v blůžkách  
a jiní v spodničkách: opravdu tam však jsou.  
A zvedají se naráz v tichém vzdušném  
ryzího blaha, a vše, co mají na sobě,  
plní radostí neosobního dechu;*

*a poletují na místě, ukazují  
hrůznou rychlost své všudypřítomnosti, hýbají  
se a stojí jako bílá voda; a znenadání  
zemdlí v tak strašně zahloubaném tichu,  
jako by tam ani nikdo nebyl.*

*Duše se odtrhne*

*od všeho, na co se už už rozvzpomíná,  
od úplného zneuctění každého božího dne,  
a zaují,*

*„Ach, kéž na světě není nic než prádlo,  
nic než zarudlé ruce v sloupu páry  
a čisté tance před zrakem samých nebes.“*

*Jenže jak slunce rozpoznává  
žhavým pohledem barvy a tvary světa,  
duše zas sestoupí v hořké lásce  
přijmout probuzené tělo a změněným hlasem  
říká, zatímco člověk zívá a vstává,*

*„Sundejte je z těch pitomých šibenic;  
ať mají záda zlodějů plátno vybilené,  
ať se to zčerstva svléká milencům  
a nejtlustší jeptišky ať čistě povlávají  
v temných hábitech a*

*drží si obtížnou balanc.“*

*(Wilbur 2006:44–45)*

O podobné obrazy není ve Wilburově poezii nouze: v básni „Vánoční chvalozpěv“ se sláma pod Ježíškovými jesličkami mění ve zlato, v básni „Mlýn“ se roztočené mlýnské kolo proměňuje v kolo času atd. Anglické sloveso *translate* znamená nejen „přeložit“, ale také „proměnit“ – a v tomto smyslu lze chápat Wilburovy básně jako *translation*, proměnu, překlad: básník se chápe

věcí z preverbálního stavu a překládá je, proměňuje. Nutno dodat, že je Richard Wilbur věrný překladatel: nad „věci tohoto světa“ se nepovyšuje, ale zachází s nimi s úctou, pokouší se najít jejich smysl a funkci, vyložit je a vtisknout jim řád – a přitom si drží „obtížnou balanc“ mezi elegancí a hloubkou, mezi tradicí a současností, mezi odtažitostí a angažovaností.

### 4.3 Čtyři způsoby uchopení jedné poetiky: nad českým výběrem ze Sylvie Plathové

Básnické dílo vejde v obecnou známost snáz, když je obestřeno výrazným příběhem. Je-li ten příběh tragický, často funguje ještě lépe. Příběh kolem díla Sylvie Plathové takové požadavky splňuje: mladá, nadějná, půvabná básnířka, zmítaná od dětství úzkostmi a depresí, si po rozpadu svého manželství vezme život; její manžel, básník Ted Hughes, pak její texty z pozůstalosti průběžně vydává, mnohé básně ale přitom – údajně především z ohledu na jejich dvě děti – zničí. Nikoli nesporné síle své poezie, nýbrž síle tohoto příběhu, *story*, chcete-li, vděčí Sylvia Plathová za to, že se stala doslova ikonou feministického hnutí: takové příběhy prostě táhnou, takové příběhy jsou populární, takové příběhy poskytují ideální látku pro zástupy životopisců, žurnalistů či filmařů. (Popkulturní verzi, v důsledku ovšem stejně barvotiskovou, nabízí třeba příběh Kurta Cobaina a jeho manželky Courtney Love; tam to ovšem „odnesl“ muž, veškeré věci z pozůstalosti, včetně notně proškrtaných deníků, pak dodnes vydává jeho bývalá žena. Řeč je tu pochopitelně o recepci a biografických paralelách, nikoli o kvalitě díla: nehodlám srovnávat text písně „Smells Like Teen Spirit“ s básní „Ariel“.) Jeden z mnoha produktů „kultu Sylvie Plathové“ vyšel i česky: kniha *Sylvia a Ted* (Praha: Eroika, 2002) od Emmy Tennantové. Kriticky o ní pojednala Hana Ulmanová; ve své recenzi mj. konstatovala, že „kniha zpracovává zmiňovaný vztah [Plathové a Hughese] v senzacechtivém melodramatickém duchu, plném květnatých metafor na hranici kýče“ a celý text označila za „záplavu prázdných klišé“ (Ulmanová 2003:45). Nelze než souhlasit: třebaže jde o jediný česky vydaný životopis Plathové, nestojí kniha téměř za pozornost.

Za pozornost naopak stojí výbor z poezie Sylvie Plathové nazvaný *Noční tance*, který v překladu Tomáše Hrácha, Evy Klimentové, Zuzany Šťastné a Jana Zábrany vydalo nakladatelství Argo – ačkoli by se mohlo zdát, že se pořadatel výboru Tomáš Hrách pustil vlastně týmž směrem jako autorka zmíněného životopisu. V jeho ediční poznámce se dočteme:

*Básně zařazené do tohoto výboru se někdy přímo, osobou adresáta nebo zjevnými narážkami, a jindy spíše nepřímou vztahují k období, jež Sylvia Plathová prožila s básníkem Tedem Hughesem, který byl jejím manželem, otcem jejich dvou dětí a do značné míry určujícím mužem jejího života. (Plathová 2002:93).*

Původní záměr byl sice jiný (kniha prý byla zamýšlena „jako jakýsi básnický rozhovor“ Plathové a Hughese), „vzhledem k problematickému přístupu dědiců obou manželů“ jej však nebylo možné naplnit. Škoda. Máme tedy před sebou jen torzo původního plánu: „jen“ výbor z poezie Sylvie Plathové.

Jako každý výbor je i tento interpretací – a zdá se bohužel, že interpretací poněkud zužující. Plathová je zde sice představena jako básnířka senzitivní, básnířka přetavující veškeré podněty zvenčí v zcela svébytný, bolestný výraz, ale jaksi bez reflexe tohoto konání, bez odstupu, bez drsné a všeprostupující ironie: ta je však jejímu zejména pozdnímu dílu vlastní a neodmyslitelně k němu patří. Kdyby se vedle „trpitelných“ básní jako „Kolos“ či „Událost“ postavily třeba nenávistné, útočně ironické básně „Lady Lazarus“ či „Daddy“ (které sem zahrnuty nebyly), nabídl by se nám myslím dosti odlišný obraz díla Sylvie Plathové – v stávající podobě výbor do značné míry souzní se zmíněnou legendou o Plathové-mučednici. (Zda je tomu tak bezděčně, anebo zda k tomu měl Tomáš Hrách své důvody, lze jen těžko rozhodnout; v druhém případě měl ale tyto důvody alespoň naznačit.)

Už bylo řečeno, že na nevelkém výboru, obsahujícím třiadvacet básní, se podíleli hned čtyři překladatelé. Osmi překlady je tu zastoupen Tomáš Hrách, sedmi Zuzana Šťastná, šesti Eva Klimentová a dvěma Jan Zábřana. Nabízí se otázka, proč tu vlastně jsou překlady Zábřanovy: za prvé byly tiskem publikovány už několikrát (v překladu Plathové sbírky *Ariel*, Praha: Mladá fronta, 1984, 2. vydání Brno: Jota, 1997, a ve výboru *Horoskop orloje*, Praha: Odeon 1987), za druhé jde – ve srovnání se zbylými čísly výboru – o básně poměrně krátké, a za třetí a především: mezi Zábřanovými plathovskými převody patří právě tyto dva k méně povedeným. Málokde bývá Zábřana při překládání takto doslovný, málokde vyvolává jeho jazyk tak výrazný dojem až přílišné závislosti na originálu: „Nejsem tvá matka o nic víc/ než mrak, destilující zrcadlo, aby odzračilo,/ jak ho pozvolna zahladí ruka větru“ (Plathová 2002:42) – „I'm no more your mother/ Than the cloud that distills a mirror to reflect its own slow/Effacement at the wind's hand“; „Ozvěny prchající/z jednoho středu jako koně“ (Plathová 2002:86) – „Echoes traveling/ off from the center like horses“. Přes všechny námítky jsou nakonec oba Zábřanovy překlady pro knihu přínosem: nabízejí totiž konfrontaci s odlišným, ba přímo protichůdným překladatelským postupem Tomáše Hrácha – díky dvojjazyčné edici může čtenář oba způsoby uchopení originálního textu porovnat a rozhodnout, který z nich je jeho srdci bližší. Oba postupy jsou ovšem zcela legitimní a překladatelé si je nepochybně zvolili po zralé úvaze – jak pro Zábřanu,

tak pro Hrácha byla Plathová velké, uhrančivé téma, oba se její postavou a dílem zabývali velice intenzivně (jako doslov ke zmíněnému překladu sbírky *Ariel* napsal Zábrana o Plathové podnětnou esej, o jejích básních i o ní samé se mnohokrát zmiňoval i ve svých denících); Hrách zase výborně přeložil básnířčin autobiografický román *Pod skleněným zvonem /The Bell Jar*, česky Argo, 1996/).

V každém případě zachází Tomáš Hrách – na rozdíl od Zábrany – s původním textem dosti volně; často v zájmu plynulosti a přirozenosti překladu razantně boří syntaktické vzorce originálu; jeho čtení básně občas překvapí na úrovni jednotlivých slov („Jak se jen tvoje noční tance/ rozplynou. V geometrii?“ /Plathová 2002:73/ – „And how will your night dances/ Lose themselves. In mathematics?“) i celých veršů („A tvoje gesta s nimi skomírají – / teplá a lidská, jejich růžový/svit tence prýští/ z černoty amnézie nebes./ Nač mi vlastně jsou/všechny ty lampy, planety“ /Plathová 2002:75–76/ – „So your gestures flake off – / Warm and human, then their pink light/Bleeding and peeling/ Through the black amnesias of heaven./ Why am I given/ These lamps, these planets“). I on se však tu a tam zarazí před radikálnějším řešením: kupříkladu báseň „Jilm“ interpretuje ve shodě s originálem jako složitou výpověď o ženské sexualitě, snad i o ženské podstatě – až na to, že se na samém začátku, v první sloce, nevyhne užití maskulina, namísto feminina originálu: „Vím, co je dole, říká. Vím to od kořenů:/ to, čeho se ty/ bojíš. Já ne: byl jsem tam.“ – „I know the bottom, she says. I know it with my great tap root:/ It is what you fear./ I do not fear it: I have been there“ (Plathová 2002:52). Báseň se tak posouvá do jiné roviny. Hráchovo jinak velice zdařilé řešení tu přímo volá po dotažení: snad by bylo možné nahradit „jilm“ jiným stromem, který je v češtině ženského rodu, snad by mohl být i v češtině jilm personifikován jakožto „ona“, stejně jako je tomu v originále.

Zábranovy a Hráchovy překladatelské postupy představují dvě krajnosti. Překlady Evy Klimentové a Zuzany Šťastné se pohybují někde uprostřed; mají-li k jednomu z oněch krajních postupů blíže, pak k tomu Hráchovu: zejména Zuzana Šťastná se jazykem originálu nenechává příliš omezovat. Někdy je volnost, s níž text vykládá, snad až nepřiměřená: „a tvrdošíjná tráva/ neoblomně jak smaragd trvá na svých barvách,/ ač přežvýkavci patosu snad za to na ni/ zanevrou [...]“ – „and dour grass/ Guards the hard-hearted emerald of its grassiness/ However the grandiloquent mind may scorn/ Such poverty [...]“ (Plathová 2002:18). Nejlépe se Šťastné daří překlady básní, jež jsou řekněme formálně pravidelnější: velmi dobře kupříkladu zvládá složitý rytmus a nelehkou hru asonancí a neúplných rýmů v básni „Kozodoj“: „Tak na bosorčích

křídlech, lidským očím skrytý,/ kozodoj létá ebenovou nocí/ se jménem-cejchem (Plathová 2002:33).“ – „So fables say the Goatsucker moves masked from men’s sight/ In an ebony air, in wings of witch cloth,/Well-named, ill-famed [...]“. Podařený je i překlad obdobně vystavěné básně „Poté“. Překladatelka jako by k přesvědčivému výrazu potřebovala „přísný“, formálně sevřený originál, jinak ji její interpretační rozlet zavede příliš daleko. Jeden příklad za všechny: v nerýmované, formálně rozvolněné básni „Slova nedopatřením vyslechnutá v telefonu“ je jedním z výrazných stavebných prostředků opakování slov na exponovaných místech: „O mud, mud, how fluid! – [...] What are these words, these words? [...] Muck funnel, muck funnel – / You are too big.“; Šťastná však toto významotvorné opakování ruší a daná místa jaksi „dovysvětluje“: „To bahno! Ta kluzká břěčka! [...] Co je to za slova, co jsou zač? [...] Ty trychtýři svinstva!/ Jsi moc velký“ (Plathová 2002:61) – a její volné řešení překladu škodí: v takovémto případě zkrátka překladatel originál „poslechnout“ musí.

Toho si je vědoma Eva Klimentová. Podívejme se, jak si s podobným překladatelským problémem poradila ona: „There is no mercy in the glitter of cleavers,/ The butcher’s guillotine that whispers: ‘How’s this, how’s this?’“ – „Blyštivé sekáčky neznají slitování,/ jak řeznická gilotina šepotají: ‚Smsl sis, smysl sis?’“ (Plathová 2002:80). Jak patrně, ani Klimentová zde nepřekládá pouze „doslovně“, přidává i „interpretaci“, jež navíc elegantně připomíná zvukovou stránku originálu. Jistě, jde jen o jedno konkrétní řešení – ale i podle něj lze poznat, jak překladatel o své práci uvažuje. Že Klimentová věnuje pozornost i zdánlivým maličkostem či jednotlivostem, dokládají třeba překlady básní „Rozhovor na rozvalinách“, „Zimní krajina s vranami“ a „Zřeknutí“: v prvních dvou básních se objevuje slovo „rook“ a ve třetí „raven“. Nabízelo by se mechanické řešení, totiž přeložit výrazy ve shodě s jejich slovníkovým významem: jako „havran“ v prvních dvou, jako „krkavec“ v případě posledním; Klimentová je však převádí následovně: „jen krkavci/ krákají nad těmi troskami“ (Plathová 2002:7) – „rooks croak/ Above the appalling ruins“; „v pochmurném peří úvah jak vrána kráčím osaměle“ (Plathová 2002:10) – „Feathered dark in thought, I stalk like a rook“; „své milé havránky raději pustím ven“ (Plathová 2002:16) – „My darling ravens are flown“. Poeovské konotace slova „havran“ si tu Klimentová pečlivě hlídá a nepustí je, kam podle ní nepatří. Taková pečlivost není – právě při překládání Sylvie Plathové – významná „jen“ sama o sobě: podobné symbolicky zatížené výrazy totiž tvoří uzlové body autorčina psaní; Plathová je používá velice často – jak

trefně konstatovala americká kritička Helen Vendlerová, její psaní nabízí „opojnou směsici *Kinder, Küche, Freuda a Frazera*“ (Vendler 1988:272).

Plathové výraz je navzdory vzedmuté emocionalitě její poezie vždy velice rozmyšlený, až minuciózní; autorka „váží Frazera i Freuda na kuchyňských vážkách“, navážeme-li na příměr Helen Vendlerové – a činí tak se samozřejmostí, jež bere dech. Překladatel se ovšem nesmí nechat onou samozřejmostí zmást; musí si přinejmenším nejexponovanější výrazy v jejich symboličnosti uvědomit a v překladu pak alespoň jejich nejvýraznější konotace uchovat – a to se Evě Klimentové většinou daří. A pokud ne (např. v básni „Lesbos“ překládá Klimentová výraz „ball and chain“ jako „kříž“, čímž interpretaci textu ochuzuje o „vězeňské“ konotace), bývá tomu kvůli plynulosti překladu: významovou ztrátu zde většinou vyváží formální vytríbenost (ve zmíněném případě zní překlad, postihující proměnlivý rytmus i eufonii veršů, takto: „Dobře víš, koho nenávidíš./ Toho, jenž objímá svůj kříž/u brány na pobřeží“ /Plathová 2002:70/ – „You know who you hate./ He is hugging his ball and chain down by the gate/That opens to the sea“).

Psát o překladech je ošidné; člověk se chtě nechtě dostává do pozice nenapravitelného kverulanta. Pochválit určité překladatelské řešení je obtížné – vždycky se dá namítnout, že inkriminovanou pasáž bylo možné řešit jinak, vždycky platí, že už z principu nemůže být žádný překlad dokonalý. Zbývají tudíž nedokonalosti a pochybení. Budiž tedy alespoň na závěr zcela zřetelně vysloveno, že celkově vzato jsou překlady básní v souboru *Noční tance* – při vědomí výše řečeného – podařené a že díky tomu výbor Tomáše Hrácha rozšiřuje tuzemské povědomí o díle Sylvie Plathové o několik nových poloh.



#### 4.4 Jak nepořádat výbor: nad novým českým vydáním básní Allena Ginsberga

I

Americké poezie dnes v českých překladech vychází málo. Je tomu tak samozřejmě především proto, že už se poezie vůbec málo čte, a ještě méně prodává. Platí to ostatně i o poezii domácí: který z českých básníků – kromě J. H. Krchovského a snad i Ivana M. Jirouse – vydává své knihy v nějakém větším nákladu? (Řeč je ovšem o solidní tvorbě, nikoli o obskurnostech typu Jiřího Žáčka – a ani ty už zřejmě netáhnou tolik jako dřív.)

Co se americké poezie týče, jednou z výjimek je v tomto ohledu dílo Allena Ginsberga. Za posledních dvaadvacet let vyšly v češtině hned čtyři různé výbory: *Kvílení* (vybral a přeložil Jan Zábrana, Odeon 1990), *Vylizanej mozek* (vybral Allen Ginsberg, přeložili Jiří Josek, Luboš Snížek a František Vašek, Vokno 1991), *Slovy a dechem* (vybral Jiří Josek, přeložili Jan Zábrana a Jiří Josek, Mladá fronta 2000), *Karma červená, bílá a modrá* (vybral Josef Jařab, přeložili Josef Jařab, Jiří Josek, Josef Rauwolf a Jan Zábrana, Mladá fronta 2001).

Ty knihy jistě vyrovnávaly letitý dluh české anglistiky, komunistický režim vydávání Ginsbergova díla dvakrát nepřál: Zábranův výbor z *Kvílení* byl na poslední chvíli zastaven cenzurou, a Ginsbergovo dílo tak před listopadem 1989 knižně vyšlo jen v antologiích *Jazzová inspirace* (uspořádali Lubomír Dorůžka a Josef Škvorecký, přeložil Jan Zábrana, Praha: Odeon, 1966), *Obeznámeni s nocí* (vybrali a přeložili Stanislav Mareš a Jan Zábrana, Praha: Československý spisovatel, 1967) a *Horoskop orloje* (vybral a přeložil Jan Zábrana, doplnil Antonín Přidal, Praha: Odeon, 1987). Ale přesto, srovnatelné pozornosti se u nás z Ginsbergovy generace nedostává nikomu (a vlastně málokomu z básníků starších i mladších), ani třeba takovým tvůrcům, jako jsou Robert Lowell, Richard Wilbur, Frank O'Hara, Adrienne Richová, Anne Sextonová aj. Odkud se bere tato čtenářská obliba i neutuchající zalíbení, jež v Ginsbergovi našlo hned několik generací anglistů a překladatelů z angličtiny?

Především platí, že je u nás velice populární tvorba celé „beat generation“ – v čele s Jackem Kerouacem (jemuž v češtině vycházejí sebrané spisy v nakladatelství Argo) a Williamem Burroughsem (jehož dílo dlouhodobě vydává Mat'a). „Beatnici“ (jak se Ginsbergovým souputníkům u nás často poněkud zkratovitě říká) se tu již v šedesátých letech stali symbolem svobody, nezávislosti na systému, rebelství a zároveň – jen zdánlivě paradoxně – i „americkosti“. Ginsberga samého jsme si navíc tak trochu adoptovali: anekdotické vyprávění,

jak se v roce 1965 stal Králem Majáles, nemůže chybět v žádném pojednání o zdejší recepci „beat generation“. V devadesátých letech k nám Allen Ginsberg několikrát zavítal, v roce 1993 dokonce díky přátelství s Josefem Jařabem několikrát přednášel na filosofické fakultě olomoucké univerzity; další básníkův přítel, Josef Rauwolf, ho dodnes hojně popularizuje v různých televizních dokumentech, v rozhlase i v novinách; zvláštní pozornost Ginsbergovi věnoval i Václav Havel – pozval ho na návštěvu nedlouho po nástupu do úřadu, poměrně často se s ním vídal a napsal i krátký úvod ke Ginsbergovým sebraným interview, vydaným nakladatelstvím Harper Collins v roce 2001, tedy tři roky po básníkově smrti.

Slovem: Ginsberg je u nás básníkem dobře zavedeným. To, že jeho dílo u nás vychází výhradně ve výběrech, je proto s podivem. Je zapotřebí Ginsberga českému publiku znovu a znovu „představovat“? Anebo je to jen výraz setrvačnosti: Jsme národem výborů z poezie – té americké zvlášt’?

## II

Tak či onak, ve výboru vychází básně Allena Ginsberga i teď: pod názvem *Neposílejte mi už žádné dopisy* jej pro nakladatelství Maťa připravil editor a překladatel Luboš Snížek. Proč se rozhodl upořádat další ginsbergovský výbor a proč se jej rozhodl uspořádat právě *takto*?

Na takové otázky obvykle odpovídá ediční poznámka. Z té Snížkovy se toho ovšem mnoho nedozvíme; zjistíme tu jen, že se vedle něj na knize podílelo hned několik překladatelů a že převážná část básní v knize obsažených už vyšla někde jinde (o obojím se dále ještě zmíníme). Zjevnou, ač nedeklarovanou ambicí editora je přitom pořídit výbor „průřezový“, tj. z každé Ginsbergovy sbírky uvést alespoň něco. Budiž, škoda jen, že Snížek nezveřejnil kritéria své selekce – vybíral jen to, co se mu líbilo? Nebo to, čemu rozuměl? Anebo to, co uměl přeložit?

Každý výbor je nutně interpretací, vlastním pohledem na cizí dílo, a tedy primárně kritickým výkonem – a ten je nutné zdůvodnit. Při pořádání výboru se editor ocitá v roli interpreta, a každá interpretace nutně zkresluje, čtenář by tedy měl mít možnost dozvědět se vše podstatné o důvodech a východiscích výsledné deformace. Absence takového zdůvodnění zakládá vážný problém. Námitka, že si přece každý může přečíst kompletního Ginsberga v originále a pak si jej s výběrem porovnat, je lichá – takový čtenář ginsbergovský výbor nejspíš nebude potřebovat.

Leccos se v tomto ohledu – ovšem jen mezi řádky – dozvíme ze Snížkova doslovu (podepsaného žertovně „l.bosch“). Poznání, ke kterému tu dospíváme, však místy není právě radostné. Autor začíná obligátním konstatováním, že „o beat generation, zbité generaci či prostě o beatnicích se i u nás popsaly již hory papírů, takže nemá valného smyslu zde uvádět množství dat a údajů, které lze nyní snadno dohledat jinde“ (Snížek 2012:353). Zbaven okovů „dat a údajů“, konstatuje Snížek zostra, že hnutí beat generation „více než jiná hnutí před ním či po něm zůstává i nadále inspirativní a ve své podstatě aktuální“. Aby to doložil, pouští se do smělého historického exkursu: „Zatímco ve východní a střední Evropě probíhaly procesy se ‚západními špióny‘ a ‚zaprodanci Západu‘, v USA v letech 1950–1954 vedl senátor Joseph McCarthy ‚hon na čarodějnice‘, tedy na údajné komunisty jak ve státní správě, tak v kultuře“ (Snížek 2012:353).

Když takto nehorázné paralely vytváří někdo jako britský marxistický teoretik Terry Eagleton (srov. 2.3), je to snad pouhá nedovzdělanost (arci sledující jisté cíle), když je slyšíme u nás, třeba od starších komunistických sympatizantů typu Jana Kellera či mladších *fellow travelers* typu Jakuba Patočky či Ondřeje Slačálka, je to nedovzdělanost spojená s neúctou k vlastním dějinám. Opravdu Snížkovi v roce 2012 nepřipadá nemravné takto bohorovně srovnávat nesrovnatelné, tedy padesátá léta v USA a u nás? Opravdu je přesvědčen, že „reakce většiny obyvatel na společensko-politickou situaci pod vládami s totalitními sklony bývá v celém světě stejná – rezignace, ztráta zájmu o věci veřejné“? Opravdu je toho názoru, že jediný rozdíl zde tkví v tom, že „oproti východní Evropě však vynucená společensko-politická pasivita byla v USA té doby vykompenzována hospodářským růstem, který měl za následek příklon širokých mas k materialismu a konzumerismu“ (Snížek 2012:353)?

Možná Snížek svůj text otevírá těmito úděsnými levičáckými kliše jenom proto, aby vyšel vstříc „svému“ autorovi, případně si vytvořil oslí můstek k úderné citaci – vzápětí totiž cituje úvod Ginsbergovy „pražské“ básně Král Majáles: „A komunisti nemají co nabídnout kromě ducatých tváří a brýlí a ulhaných policajtů / a kapitalisti nabízejí těm nahým napalm a peníze v zelených kufřících.“ Vstřícnost by však člověka neměla vést k tomu, aby si od předmětu svého psaní přestal zachovávat kritický odstup a byl ochoten papouškovat všechno, co mu obdivovaný tvůrce předkládá k uvěření.

Od popisu vpravdě infernální historické situace Spojených států v padesátých letech, kdy „stálý stres z udržení si místa a postavení byl všudypřítomný, ač maskovaný třívteřinovým úsměvem“ a „bez povšimnutí ovšem zůstávala odvrácená, ale stejně jako hrozba války neméně

stresující stránka honby za úspěchem“, se Snížek přes další oslí můstek dostává k samotné tvorbě „beat generation“: „Že je ve společnosti cosi nezdravého, si – kromě několika sociologů – jako první uvědomila sféra umělecká. Autoři tak či onak spojování s beat generation byli její součástí“ (Snížek 2012:354).

Následuje pokus o literární rozbor. V něm napřed Snížek tvorbu Kerouaca, Ginsberga a spol. charakterizuje další snůškou klišé, tentokrát literárních (vyberme jen to nejpodařenější: „Svou bezohlednou upřímností dokázali v jedinci touhu stát se opět sám sebou, setřást ze sebe háv náboženských a politických dogmat a začít uvažovat sám za sebe, vlastní hlavou“ /Snížek 2012:354/), a pak přikročí k periodizaci americké literatury či snad společnosti jako takové. Přelom padesátých a šedesátých let v ní označuje jako „dobu Kerouakovu, neboť to byl Kerouac, kdo dodal mladým lidem odvahu vydat se ‚na cestu‘ za poznáním, co se děje za humny rodného města a že život skýtá neomezenou spoustu možností“, šedesátá léta „s jejich LSD, psychedelií a válkou ve Vietnamu“ jsou podle něj „dobou Learyho a Ginsbergovou“, „mrtvá“ sedmdesátá a částečně osmdesátá léta“ pak vidí „jako dobu Burroughsovu pro to, jak se jeho chladná analýza fungování mocenských mechanismů ukázala pravdivou“, a konečně „přelom osmdesátých a devadesátých let, kdy se prohloubil obecný zájem o hledání ekologických alternativ přežití, jako dobu Snyderovu s jeho skepsí vůči vládám [...] a apelem na péči o místo, jež nazýváme domovem“ (Snížek 2012:354).

Tento prapodivný literárněhistorický nárys je završen zamyšlením nad tím, co z úsilí pojednávaných tvůrců zbylo:

*Navzdory tomu, budeme-li se ptát, zda se snahy beat generation dočkaly naplnění a zda celé její snažení mělo smysl, musíme odpovědět v prvním případě ‚ne‘, v druhém však ‚rozhodně ano‘. Změnily se jenom kulisy. Systém sám nijak příliš, takže nějakou beatnickou generaci, nějakého Allena Ginsberga bychom potřebovali jako sůl (Snížek 2012:356).*

Jak si tedy dnes podle Snížka stojíme? A jak vypadá onen „systém“? Stručně řečeno, žádná sláva to není:

*Žijeme – i my v Čechách, již také patřící mezi ty ‚šťastnější‘ z euroamerické civilizace – v jakémsi orwellovsko-huxleyovském ‚krásném novém světě‘,<sup>37</sup> kdy hrozbu permanentní světové války vystřídal permanentní ohrožení terorismem, ale jinak jsme cele oddáni ‚sómě‘ servírované všemi dostupnými médii a využíváme pohodlí poskytované dostupnými technologiemi.“ (Snížek 2012:356).*

V podobném lamentování pokračuje autor na dalších dvou stránkách (pravda, občas je pro ilustraci svých tvrzení přeruší citátem z Ginsbergových básní či rozhovorů); vyberme z něj – bez nároku na pořadí – jen pár příznačných banalit:

*Řídíme se příručkami, jak zdravě žít a vypadat, a těšíme se na možnost, jež lidem dovolí předem získat ideální genetickou výbavu, případně si ji dodatečně upravit [...] Bez odporu se podrobujeme všudypřítomnému dohledu kamer, stále elektronické kontrole prostřednictvím svých mobilů a kreditních karet [...] Jsme zpitoměli palbou reklamy a médií, smrští jednotlivých informací, které se nikdo nepokouší poskládat do souvislého kontextu. Nepovídáme si z očí do očí, komunikujeme na Skypu nebo Facebooku [...] Upřímně – není pro společnost v posledku prospěšnější vykourit vlastnoručně vypěstovanou marihuanu, která vám pomůže nahlédnout problém z jiné perspektivy a případně jej i vyřešit anebo napsat hezkou báseň, než v televizi koukat na opilé a blábolící poslance s popelem cigarety na klopě? (Snížek 2012:357–358).*

Ne že by třeba Snížek v něčem nemohl mít pravdu, ale co to má všechno společného s Ginsbergem a jeho dílem? Jako by si tu z psaní doslovu dělal jeho autor autoterapii; jako by se tu vypisoval především ze svých splínů.

Když se však Snížek konečně začne věnovat tomu, čemu by se v doslovu věnovat měl, totiž Ginsbergovi a jeho poezii, není to o mnoho lepší. Zjistíme tu sice konečně, oč se ve svém výboru snaží: chce „postihnout aktuálnost a inspirativnost poezie Allena Ginsberga [...] v celé široké škále básníkovy umění, co se týče stylů, forem i témat“ (Snížek 2012:358). Jinými slovy: chce dát dohromady výbor.

---

<sup>37</sup> Je tedy ten svět orwellovský, nebo huxleyovský? V tom je docela podstatný rozdíl. Ostatně neměl by být „krásný nový svět“ jen „huxleyovský“?

Dostane se nám i jakési základní, i když poněkud školské charakteristiky různých etap Ginsbergovy poezie a několika biografických postřehů, a dokonce i jakéhosi závěrečného pokusu o interpretaci. Ale co naplat, když je to všechno napsané tak toporně, když tu defiluje jedno klíšé za druhým a když celý text ve výsledku jenom posiluje hluboce zakořeněný dojem těch čtenářů, kteří v Ginsbergově psaní nevidí nic víc než neumělé vyjádření pubertální vzpoury a dobový sociálně-politický fenomén, jakousi historickou kuriozitu, nikoli však skutečnou poezii. Ginsberg přitom doopravdy je zajímavý básník – jenže aby to člověk dokázal, nesměl by ze sebe sypat jen tisíckrát přemleté banality, ze kterých budou mít legraci i soudnější gymnazisté; musel by se pokusit do Ginsbergovy poezie nějak hlouběji proniknout a také svůj zážitek gramotně artikulovat.

### III

Ačkoli na doprovodných textech i edičním uspořádání u každého výboru velice záleží, nejdůležitější ze všeho jsou v posledku samy básně. Jak už bylo řečeno, do přítomného výboru, čítajícího 134 básní, zařadil editor vedle svých vlastních převodů (30 čísel) i díla dalších překladatelů, totiž Jiřího Joska (55), Jana Zábrany (25), Josefa Rauvolfa (11), Františka Vaška (5), Martina Machovce (4), Jiřího Popela (2) a Pavly Jonsonové s Lubomírem Brožkem (2). Všech třináct překladů od pěti naposledy jmenovaných – stejně jako devět Snížkových a dva Joskovy – vyšlo poprvé ve výboru *Vylízanej mozek* (Praha: Vokno, 1991); všechny Zábranovy překlady už vyšly v odeonském výboru *Kvílení* (Praha: Odeon, 1990) a v mladofrontovních výborech *Slovy a dechem* (Praha: Mladá fronta, 2000) a *Karma červená, bílá a modrá* (Praha: Mladá fronta, 2001); v obou knihách z Mladé fronty pak byly vydány i všechny zbylé překlady Joskovy a šest Rauvolfových; další tři Rauvolfovy převody se objevily v divadelním programu, autorově burroughsovském doslovu a časopiseckém článku. Počítám-li správně, představuje tedy přítomná kniha na 368 stranách všehovšudy třiatdvacet nových překladů, z toho jedenadvacet od Luboše Snížka a dva od Josefa Rauvolfa.

Takový editorský přístup mi připadá nešťastný. Snížek velkou měrou kompiluje předchozí výbory, a nového přináší pramálo – když už v nakladatelství Maťa chtěli vydávat Allena Ginsberga a sám Luboš Snížek (který v dotyčném nakladatelství pracuje, byl jedním ze dvou odpovědných redaktorů knihy a vydání zřejmě inicioval) se necítil na to, aby vybrané básně

přeložil po svém, jevílo by se snad jako mnohem logičtější nakladatelské rozhodnutí reeditovat jednu ze zmiňovaných knih.

Vraťme se ale k samotným překladům. Úplně stranou přitom ponechme práce Vaškovy, Machovcovy, Popelovy a Jonsonnové s Brožkem – k posouzení jejich stylu se tu jednak nenabízí dostatek materiálu, jednak se jejich autoři Ginsbergovi nikdy soustavněji nevěnovali – a soustředme se na jen na překlady Zábranovy, Joskovy, Snížkovy a Rauvolfovy.

Nikomu, kdo se kdy trochu zabýval českým uměleckým překladem, není třeba dlouze vysvětlovat, že ginsbergovské převody Jana Zábrany patří navzdory jistým nedostatkům<sup>38</sup> k milníkům oboru, k překladům stylotvorným, vzorovým, bezmála iniciačním, k překladům završujícím určitou etapu vývoje – a nic na tom nemění, že v úplnosti vyšly až v roce 1990, vždyť i to málo, co z nich bylo známo předtím, mělo velký vliv na překladovou i na domácí literaturu. Obdobnou roli hrály o generaci dřív whitmanovské překlady Jiřího Koláře a Zdeňka Urbánka: stejně jako je bez Whitmana zhola nemyslitelný sám Ginsberg, jsou Zábranovy ginsbergovské překlady nemyslitelné bez Kolářova a Urbánkova přebásnění *Stébel trávy* (ostatně i Zábrana jako básník je stejně nemyslitelný bez básníka Koláře). Z dnešního pohledu se však zdá, že Kolářův a Urbánkův Whitman zestárl (a bylo by nejspíš načase přeložit ho znova), zatímco Zábranovy překlady Ginsbergova díla stále fungují, stále inspirují; navzdory otřepané pravdě, že překlady stárnou rychleji, ob stojí jeho práce i ve srovnání s převody o nějakých pětadvaceti let mladšími (mimochodem, největší přínos Snížkova výboru vidím právě v tom, že tento fakt výmluvně – byť možná bezděčně – dokládá).

Zábranově podání se ovšem v mnohém vyrovnají převody Jiřího Joska, a někdy je i předčí. Zábrana je tu a tam hodně doslovný (srov. 4.3), někdy se možná až příliš úzkostně drží syntaxe originálu, zatímco Josek se podobnému nebezpečí dokáže vždycky elegantně vyhnout, aniž by jeho překlady ztrácely na věrnosti. Citlivě přitom dokáže odlišit rytmičtější, metricky sevřenější pasáže od těch nejvíce rozvolněných, whitmanovsky všeobjímajících. Porovnejme si jen rozdílnou melodii následujících dvou textů z května 1965, básně „Guru“ a úryvku z básně „Král Majáles“ (Ginsberg 2012:148):

---

<sup>38</sup> Ginsberg 2016:65–66.

*To měsíc se ztrácí  
a hvězdy schovávají, ne já  
to město mizí, já zůstávám  
v zapomenutých botách  
a neviditelných punčochách  
to zvon se ozývá*

*It is the moon that disappears  
It is the stars that hide not I  
It's the City that vanishes, I stay  
with my forgotten shoes,  
my invisible stocking  
It is the call of a bell*

*A já jsem Král Máje, ať jsem tedy vyhnán ze svého Království se ctí, tak jako kdysi.  
A ukážu rozdíl mezi Královstvím Caesarovým a lidským Královstvím Máje –  
a já jsem Král Máje, ač paranoik, protože Království Máje je příliš krásné, než aby trvalo  
déle než měsíc*

*And I am the King of May, that I may be expelled from my Kingdom with Honor, as of old  
To show the difference between Caesar's Kingdom and the Kingdom of the May of Man –  
And I am the King of May, tho' paranoid, for the Kingdom of May is too beautiful to last for  
more than a month –*

Oproti Joskově širokému záběru si Josef Rauvolf vybírá k překladu jen určitý typ Ginsbergových básnických textů: vyhýbá se těm výrazně rytmizovaným, těm, jež staví na eufonii či dokonce rýmu, a pouští se spíše do litanických, popisných či „příběhových“ básní. Souvisí to možná s tím, že obvykle překládá především prózu (i když mnohé jeho prozaické překlady – třeba brilantní převod Kerouacových *Vizí Codyho*, postavený na autorově „spontánním psaní“ – jsou spíše dlouhými „básněmi v próze“ (srov. 3.5); jeho převody jsou však v každém případě střídme, funkční a vynalézavé a dokládají jazykovou citlivost i překladatelovo dlouholeté osobní zaujetí. Pro ilustraci si uveďme několik veršů z básně „Přepadení“ („Mugging“, Ginsberg 2012:271):

*Dneska večer vyšel jsem z červených dveří svého bytu do šera Východní desáté ulice –  
Chodil jsem takhle z domova deset let, do čtvrti plné trubení aut  
Dneska večer v sedm vyšel jsem kolem popelnic připoutaných řetězem ke kotvám v betonu  
Kráčel pod černě natřenými požárními žebříky, ohromná litinová deska zakrývá díru  
v chodníku*

*Tonite I walked out of my red apartment door on East tenth street's dusk –*



*Walked out of my home for ten years, walked out in my honking neighborhood  
Tonight at seven walked out past garbage cans chained to concrete anchors  
Walked under black painted fire escapes, giant castiron plate covering a hole in the ground*

Podobně soustředěně jako Rauwolf se autorům „beat generation“ a jejich následovníkům už léta věnuje jako překladatel i jako popularizátor rovněž sám Luboš Snížek – stačí se podívat na jeho stránky <http://www.volny.cz/yettinka/>, kde nabízí svou „Encyklopedii anglo-amerických [sic!] autorů“; i on je tedy na překlad Ginsberga dobře připraven – a i u něj je to na výsledku znát. Ačkoli jsme na Snížkovi jakožto editorovi a autorovi doslovu nenechali nit suchou, je zapotřebí konstatovat, že jeho překlady nejsou nepodařené. Snížek sice vnímá Ginsberga poněkud odlišně než jeho zmínění tři kolegové (jejichž překlady jsou v tomto ohledu příbuznější); dodává mu místy jaksi disonantnější, „punkovější“ stylizaci, ale jeho podání Ginsbergovy poezie není o nic méně odůvodněné a konzistentní než jejich.

Mimochodem, domnívám se, že by nebylo od věci pokusit se Ginsberga tímto způsobem re-interpretovat ještě razantněji, vytvořit mu nějaký nový, drsnější, „nezábranovský“ idiolekt – Zábranovy melické, kultivované, jemné překlady jsou však zřejmě natolik působivé, že je obtížné se z jejich vlivu vymanit. Právě Snížek, zdá se, k tomu má nejbliž – třeba v básních, jako je „Veřejná poezie“ (Ginsberg 2012:302):

*Faktem je že Rusové jsou srágory  
a Číňani jsou taky velký žlutý srágory  
Američani mají srágořinu v krvi  
když utekli do Nového světa & vymlátili Indiány  
A my teď necháme Peabody Coal sebrat jim Four Corners!  
Jak srágory jsme hodili atomovky na Japončíky!*

*The fact is, the Russians are sissies  
And Chines big yellow sissies too  
Americans by their nature sissies  
Ran away to the New World & beat up Indians,  
Now we're gonna let Peabody Coal take their Four Corners away!  
So sissy we exploded Atom Bomb on Japs!*

Nepléduji tu za nějakou vulgarizaci nebo za samoučelné nadužívání obecné češtiny, chci jen poukázat na to, že se Snížek svým pojetím od Zábrany, Joska i Rauvolfa v něčem odlišuje – a že to může být ku prospěchu věci. O to větší je škoda, že se nepokusil sestavit celý výbor jen z vlastních překladů. V existující podobě je ovšem kniha *Neposílejte mi už žádné dopisy* promarněnou příležitostí jakkoli obohatit tuzemské vnímání Ginsbergovy poezie – a názorným příkladem toho, jak se básnické výběry dělat nemají.

#### 4.5 Jak nepsat české dějiny americké poezie: nad příručkou Jiřího Flajšara

Propagační texty na obalech vydávaných knih je samozřejmě nutno brát s rezervou: knihy a jejich autoři se v nich obligátně vychvalují do nebes. I nakladatelská (či v horším případě autorská) reklama by však měla znát míru: když se na zadní straně obálky knihy *Dějiny americké poezie* (2006) dozvíme, že „dvacet dva kapitol této knihy přináší nejúplnější přehled dějin anglofonní severoamerické poezie za období 1945–2006, jaký [sic] doposud byl v českém i mezinárodním kontextu publikován“, a vzápětí se dočteme, že se autor spisu Jiří Flajšar narodil v roce 1975, znejistíme. Snad bychom se měli zaradovat, že česká (či moravská, chcete-li) anglistika zrodila badatele světového formátu, nadto tak mladého, a měli bychom si začít barvitě představovat, jak se o práva na anglický překlad veledíla utkají Harvard University Press, Alfred A. Knopf a Farrar, Straus & Giroux. Podobné radostné fantazie ještě posiluje fakt, že se knize dostalo uznání i od Flajšarovy domovské instituce – Palackého universita, na jejíž anglistice Flajšar vyučuje, vyhlásila *Dějiny americké poezie* za jednu z nejlepších monografií roku 2006. Pokud se však nenecháme strhnout radostným očekáváním, těžko se zbavíme dojmu, že je inkriminovaná věta na obálce až nemístně neskromná. Tak či onak otevíráme knihu s dychtivou zvědavostí.

Co člověka vede k napsání knihy s podobně ambiciózním titulem? Důvody mohou být různé; co k tomu vedlo Jiřího Flajšara, to se dozvíme v jeho úvodu. Autor tu proces vzniku díla popisuje jako dramatický zápas:

*Nápad sepsat tuto knihu vznikl někdy na podzim 2001. Tehdy jsem jako odborný asistent na katedře anglistiky a amerikanistiky FF UP v Olomouci začal kromě povinných seminářů americké literatury a kultury vést také volitelné semináře zaměřené na americkou poezii po roce 1945. Při výuce postupně krystalizovalo mé rozhodnutí zpracovat dané období americké literatury systematicky v rozsahu knižní studie, neboť v českém prostředí v té době žádné dějiny novější americké poezie s výjimkou několika úvodů k antologiím americké poezie z 60. a 80. let neexistovaly (Flajšar 2006:5).*

Když autor zjistil, že jeho rozhodnutí už nadobro vykrytalizovalo, napsal „o tomto tématu“ (o kterém?) „pilotní studii“ (co to je?) a vydal ji v časopise Tvar. Rozohněn úspěchem, „podal žádost o grant GA ČR, s níž [...] téhož roku uspěl a v rámci grantu GA ČR č. 405/03/D243

[...] provedl výzkum [rozuměj: četl básně a kompendia, z nichž pak dělal výtah] a sepsal knižní publikaci na téma Dějiny anglofonní severoamerické poezie 1945–2003“ (Flajšar 2006:5). Jako by ani tohle nestačilo, autor ještě „využil grantu k realizaci 11 různých přednášek o severoamerické literatuře na mezinárodních konferencích v rámci celé Evropy [sic] a k publikaci mnoha dílčích časopiseckých studií a šesti encyklopedických hesel do encyklopedie americké poezie“ (Flajšar 2006:5). Na stránkách olomoucké filosofické fakulty lze dohledat, že na čtyřleté „řešení grantu“ získal autor 566 tisíc Kč. K vítězství v grantovém klání lze autorovi jedině poblahopřát. Nyní se pojďme podívat, za co sumu utratil.

Problémy Flajšarova textu začínají už v úvodní „Poznámce o použité metodologii“. Její první věta zní takto:

*V této knize převážně používám směs historicko-biografického, formalistického a strukturalistického přístupu k jednotlivým směrům, autorům a jejich poezii, což se zdá být navzdory přílivu alternativních kritických přístupů pro srozumitelnost a užitnost obecných dějin americké poezie nejrozumnější (Flajšar 2006:7).*

Celá pasáž volá po důkladném zredigování (což lze ostatně říci o celé knize – v tiráži příznačně žádný odpovědný redaktor uveden není). Sebelepší redaktor by tu však stejně mnoho nezmohl: nanejvýš by trochu zamaskoval skutečný význam věty. V citované pasáži se nám totiž neohrabaně dává na vědomost, že autor považuje za nejlepší použít nahodilou směs zcela disparátních přístupů, protože – se mu to zdá nejlepší; jiné („alternativní“) přístupy naopak nepoužije, zřejmě z téhož důvodu. Ještě půvabnější ukázkou autorovy snahy zdůvodnit svou metodologickou libovůli najdeme o pár řádek níž: „Zbývající kapitoly 18 až 22 přináší [sic] jinam nezařaditelné fenomény některých vybraných témat v americké poezii, jež z různých důvodů nebylo možné zařadit do předchozích kapitol“ (Flajšar 2006:7).

Nevadí tu tolik formulační topornost – čtenářská zkušenost nás ovšem učí, že zpravidla bývá výrazem topornosti myšlenkové –, jako to, že představené autorovo směřování je beznadějně školometské: na následujících stranách se bude klasifikovat (lépe řečeno škatulkovat) a popisovat, rozmarně se zkříží to nejhorší z Arne Nováka a Jana Mukařovského (anebo třeba z Malcolma Cowleyho a Northropa Frye, abychom zůstali v rámci anglofonní literární vědy) – a autor se tím ještě na úvod vychloubá, místo aby se do hloubi duše styděl.

Flajšar se sice nestydí, přiznejme mu ale, že alespoň nepředstírá falešnou skromnost: jak už jsme se zmínili, hned na začátku vyzdvihne zvolenou metodologii jako

„nejrozumnější“ a poté nám sdělí, že si v knize „neskromně“ klade za cíl „úplné pokrytí hlavních i okrajovějších trendů v rámci daného žánru [?] anglofonní severoamerické poezie za období 1945–2006“ (Flajšar 2006:8). O kousek dál se dozvíme, že „po zralé úvaze“ autor nezařadil do knihy karibské básníky. Hned nato Flajšar srovnáním s „čtenářsky nepřátelskou“ angloamerickou praxí implicitně pochválí vlastní způsob citace. Vzápětí upozorní na skutečnost, že pokud v poznámkách pod čarou neuvádí překladatele citovaných básní, jedná se o jeho vlastní překlad. Proč je tedy u mnoha překladů v knize uvedeno v poznámce pod čarou „Přeložil J. F.“, či dokonce „Přeložil Jiří Flajšar“, zůstává záhadou.

Na závěr úvodu nám pak Flajšar výmluvně popíše své naděje (opět „neskromně“):

*Autor této knihy nicméně neskromně doufá, že obsah následujících kapitol poskytne na několik příštích let zájemcům o americkou poezii z řad čtenářů, kritiků, překladatelů i vydavatelů základní i pokročilou orientaci v někdy až bezbřehé a matoucí různorodosti americké multikulturní literatury. V případě této knihy se totiž jedná o první ucelené dějiny americké poezie v češtině a v mezinárodním měřítku rovněž o jediné knižní zpracování téhož úseku, jež bere v úvahu i nejnovější vývojové trendy (včetně americké poezie po nástupu novoformalistů a básníků jazykového experimentu) (Flajšar 2006:9–10).*

Jak vidno, pisatel textu na obalu svému autorovi, titulovanému tam „*dr. Flajšar*“, rozumí na slovo.

Ani úvodní texty ovšem nejsou tím nejpodstatnějším, *gros* knihy má přece tvořit výklad o poezii. Při letmém pohledu do obsahu nás zarazí, že třem stům let americké poezie je věnována jediná kapitola (s. 13–32, tedy necelých devatenáct stránek), zatímco poezii vzniklé po druhé světové válce zbytek knihy (s. 35–323, tedy necelých dvě stě devadesát stránek), nepočítaje v to „Přílohu 1“, soupis použité literatury a rejstřík. Čtenáře napadne, proč že tam tedy ta první kapitola vlastně je. (Abychom byli právi autorově představě o strukturování vědecké práce: jde přesně vzato o „Část první“, nazvanou „Dějiny nejstarší anglofonní severoamerické poezie“; tento oddíl knihy obsahuje celkem jednu jedinou kapitolu s názvem „Stručné dějiny anglofonní severoamerické poezie do roku 1945“.)

V úvodu autor přítomnost první kapitoly vysvětluje takto: „Brzy se ukázalo za nezbytné [sic!] zařazení úvodního přehledu této poezie od nejstarších dob do roku 1945“ (Flajšar 2006:7). Proč, to autor cudně zamlčel. Když si kapitolu přečteme, jedno řešení

hádky se nabízí: autor si podle všeho vzpomněl, že má doma schovaný školní referát o knize *Od puritanismu k postmodernismu* od Richarda Rulanda a Malcolma Bradburyho (dle úrovně textu mohl ten elaborát vzniknout tak ve třetím čtvrtém ročníku FF MU, kde autor získal magisterský titul), poněkud jej oprášil, vylepšil citacemi z díla s vše říkajícím názvem *A Short History of American Poetry* od D. B. Stauffera, a tento zbrusu nový, v jeho pojetí původní text přilípl k chystané knize s tím, že tak výrazně rozšíří její „uživatelskou hodnotu“. Fakt, že z dvaapadesáti poznámek pod čarou jich devatenáct Malcolmovo a Bradburyho dílo přímo cituje a celá řada dalších parafrázuje, a osm dalších poznámek odkazuje na Staufferův přehled, si prostě jinak vysvětlit neumíme.

Za referování o cizí, třeba relativně známé práci bude čtenář ale nakonec ještě vděčný – když totiž Flajšar od citování či parafrázování sekundární literatury upouští, často to zaskřípe, obsahově i stylisticky. Třeba Emerson je prý „druhořadý didaktický básník“ (Flajšar 2006:16), píše Flajšar (a nepoužívá uvozovky, ani jinak nenaznačuje, že by na někoho odkazoval: jde tedy o jeho soud). To je sympaticky silné a náležitě provokativní tvrzení – někteří američtí kritici (třeba Leslie Fiedler) vidí Emersona naopak jako klíčovou postavu jedné větve americké básnické tradice. Síla a provokativnost Flajšarova tvrzení by však byla mnohem sympatičtější, kdybychom si mohli být jisti, že Flajšar zná Emersona nazpaměť, a ví tedy, o čem mluví. V závěrečném seznamu literatury však najdeme u Emersona jen dvě položky: *Essays and Lectures* a *Selected Essays, Lectures, and Poems*. Poskytuje pro takový odstřel („druhořadý didaktický básník“) četba *vybraných* básní, případně nějaké té sekundární literatury, dostatek munice?

Obdobně na frak ale dostávají i další velikáni, byť třeba jenom tím, že se je Flajšar snaží přiblížit záplavou ořesných banalit. Nečekaně velkou pozornost (především vzhledem k omezenému rozsahu jedné kapitoly) přitom Flajšar věnuje recepci pojednávaných básníků. Takhle tu kupříkladu dopadá Whitman:

*Kromě Emersona (jenž Whitmanovi po obdržení výtisku prvního vydání Stébel trávy poslal obdivný dopis) a hrstky domácích i zahraničních obdivovatelů Whitman za svého života opravdu nezískal statut amerického barda, avšak v následujícím století dali kritici i básníci prorockému významu jeho poetiky ‚barbarského křiku‘ pro americkou literaturu za pravdu a Whitman se stal nejvlivnějším americkým básníkem (Flajšar 2006:17).*

O proměnách reputace Emily Dickinsonové („samorostlé básnířky skrývaných a silných emocí metafyzické hloubky“, jak ji charakterizuje Flajšar) se zase dozvíme následující:

*Podobně jako u Whitmana se Dickinsonová stala nejvýznamnější americkou básnířkou až dlouhá desetiletí po své smrti, kdy zejména od 60. let 20. století pro nové generace feministicky laděných amerických autorek nabýval na naléhavosti Dickinsonové bolestný hlas ženy, jež nemohla v patriarchální tradici americké literatury 19. století ještě plně vyjádřit své tužby a úzkosti, avšak v rámci kódované poezie ‚dvojího jha‘ patriarchálního jazyka poezie jako první americká básnířka originální formou ztvárnila svou životní zkušenost (Flajšar 2006:18–19).*

Autorova stylistická nemohoucnost vede občas až k bezděčné komičnosti – jako kupříkladu v následující pasáži o Eliotovi: „Báseň [The Love Song of J. Alfred Prufrock] se stala vzorem modernistické poezie vzhledem k faktu, že tvoří dokonalý celek, jenž sestává z ironického sledu fragmentů o citlivém člověku, který trpí svou nerozhodností (Flajšar 2006:23).

Klopotné pasáže tohoto druhu lze ale najít prakticky na každé stránce. První kapitola není ničím víc než výtahem z běžně dostupné knihy, nadto výtahem nekvalitně napsaným, kompilací trapně připomínající všelijaké *Literatury v kostce*.

Stále však před sebou máme dobrých pět šestin knihy: lze stále doufat, že autor na materiálu, který je mu blízký, ukáže, že jej jeho *alma mater* neoceníla zbytečně.

První ránu takovým zbytkovým nadějím ušetří kratičká úvodní kapitola druhé části, velkolepě nazvaná „Americká poezie od roku 1945: Tradice, inovace, postmodernismus a multikulturalismus“. Dostane se nám v ní pouze připomenutí, co předcházelo („po úvodním přehledu hlavních trendů v anglofonní americké poezii od puritánských počátků do roku 1945“), vysvětlení, co bude následovat (rozčlenění do kapitol a jejich stručné anotace), a pár historizujících úvah, založených často na krátkých spojeních. Jeden příklad za všechny:

*Vize tragických dějinných událostí jako holokaust (včetně etických otázek, zda vůbec psát o takových tématech a jak) a nebezpečí [sic] atomové války patřily k takovým tématickým vlivům na politicky angažovanou americkou poezii až do konce 80. let, kdy se východní blok rozpadl. Jestliže země východního bloku od konce 40. let zachvátila Sovětským svazem dirigovaná antiamerická hysterie, v USA došlo k antisovětské protiváze takového sentimentu (Flajšar 2006:35–36).*

Autor nám tu znovu nabízí obsah knihy, tentokrát mírně beletrizovaný, jedinou novinkou jsou vágní a často pomýlená historická zamyšlení.

Když konečně dospějeme k samému výkladu o poválečné americké poezii – začíná se kapitolou nazvanou „Akademický formalismus“ –, posledního zbytku naděje nás zbaví dvě úvodní věty:

*Formalismus je sice vnímán jako projev ruské literární kritiky první poloviny 20. století, avšak v kontextu americké poezie má tento termín odlišný význam. Formalismus zde totiž obvykle označuje lyrickou (v menší míře také epickou) poezii využívající tradičního metra – zejména jambického pentametru, případně dalších v anglofonní poezii hojně využívaných veršů jako tetrametr a blankvers – a obvykle též rýmového schématu, to vše na úkor obsahové složky básně, která zůstává v podřízeném postavení vůči formě (Flajšar 2006:39).*

Nesmyslnost první věty je zjevná, ve druhé větě čtenáře vyděsí hned několik věcí: především oddělování tzv. formy a tzv. obsahu a přesvědčení, že k „využívání tradičního metra“ a „rýmového schématu“ (nechtěl autor říci spíše jen „rýmu“?) musí docházet „na úkor obsahové složky“. Takový Richard Wilbur, o němž se Flajšar o pár stránek dál rozepíše a jehož verše používá jako motto ke dané kapitole, by se za tenhle názor jistě pěkně poděkoval. (Ve srovnání s výše zmíněnými záležitostmi bledne fakt, že autor buďto neví, že blankvers je také jambický pentametr, anebo to neumí syntakticky vyjádřit.)

Následující vymezení probírané skupiny básníků poukazuje na další zásadní problém Flajšarova textu, na problém, s nímž se v různé míře setkáváme ve všech kapitolách: na arbitrárnost jeho dělení do celků, skupin, generací atd. – tedy na to, co tvoří samu strukturu textu, z čeho vyvstává sám stavební princip knihy. Flajšar si toho je zčásti vědom; téměř v každé kapitole najdeme ospravedlňující výroky následujícího typu: „Jarrell byl do této kapitoly [tj. kapitola 3] zařazen spíše díky své generační spřízněnosti s ostatními autory (jeho poezie má více prvků konfesijní poezie a poezie hloubkového obrazu [kterýmžto dvěma „směrům“ jsou věnovány kapitoly 6 a 7])“ (Flajšar 2006:44); „Poetika upřednostnění iracionální složky autorské výpovědi se stala [...] krátkodobě populárním dobovým stylem. Během 70. let jej však jeho hlavní představitelé jako příliš limitující postupně začali opouštět“ (Flajšar 2006:111); „Samotní představitelé daného směru – zejména čtveřice Frank O’Hara, Kenneth Koch, John Ashbery a James Schuyler – neměli tuto kritikou zavedenou nálepku



příliš v oblibě“ (Flajšar 2006:113). Co je však takováto sebereflexe (navíc minimální) platná, když Flajšar nakonec všechny básníky shání do nesourodých a nesouměřitelných stád a stádeček, jednou na základě publicistických nálepek („Beatnická generace“), jindy na základě regionální příslušnosti („Sanfranciská renesance“, „Newyorská škola“), programních vyjádření („Poezie hloubkového obrazu“), pohlaví („Hlas amerických básnířek v poválečné poezii“), etnického původu (celá „Část třetí“ nazvaná „Poezie multikulturní Ameriky“) a nakonec podle klíče, který evidentně zná jenom on sám (poslední oddíl knihy, nazvaný „Jinam nezařazené fenomény v anglofonní severoamerické poezii“, obsahující mj. kapitolu „Cestou domů: báseň jako jízda autem“)?

Že se k podobným nálepkám sahá i v americké literární kritice a že to obdobně dělají i věhlasní autoři, z nichž Flajšar čerpá? To sice ano, ale nikoli s takto absolutizujícím nárokem: poezii takto nahodile totalizovat nelze. Flajšarovo dělení je navýsost utilitární, školské – aby v poezii panoval nějaký systém (a „odborný asistent“ o něm mohl přednášet po Evropě a zkoušet z něj studenty), musí se tam zavést. Co na tom, že přitom sčítá hrušky a jablka, co na tom, že se tímž tónem snaží charakterizovat zcela odlišné básníky; co na tom, že výsledný přehled je nekoherentní kompilací z jiných přehledů, a konečně, co na tom, že je to duchamorně napsané – hlavně, že celá ta taškařice připomíná vědu, a může tak legitimovat autorovu pozici ve vědeckých institucích. V tom je také nejcennější, byť zcela bezděčný přínos Flajšarovy knihy: předvádí nám – velice křiklavě – tu nejpokleslejší podobu tuzemského literárního bádání.

Podobně bezděčně Flajšarův text vyvolává i velice podstatnou otázku, která český literárněvědný kontext přesahuje: má dnes vůbec smysl psát literární dějiny jako přehled protichůdných, paralelních, konkurenčních a kdovíjakých jiných směrů a proudů, tj. stylem pozitivistickým, stylem poplatným konci devatenáctého století?

K zodpovězení této otázky by tu nebylo dost prostoru, ani kdybychom se k tomu cítili povoláni – v přítomném textu nám však o to ani nejde. Jisté je, že ve Flajšarově podání vystupují veškeré slabiny daného přístupu velice výrazně do popředí. Mimochodem, zdá se, že v zahraničí si na onu otázku odpověděli po svém; než se začal Flajšar holedbat, že je jeho přehledový text jediný svého druhu na světě – v tom punktu s ním snad lze s notnou dávkou jízlivosti souhlasit –, měl se možná zamyslet, proč skutečně srovnatelných přehledů třeba v americkém akademickém prostředí nevznikají každoročně desítky. Nedostatečnou pílí amerických doktorandů či „odborných asistentů“, natožpak profesorů anglistiky to nejspíš nebude.

Vraťme se ještě k Flajšarovu nešťastnému rozdělování formy a obsahu: není vyloučeno, že autora k takovému estetickému postoji vedl prostý pud sebezáchovy. Kdyby formu a obsah neodděloval, kdyby nebyl tolik přesvědčen, že to, *jak* se něco říká, vlastně příliš neovlivňuje to, *co* se říká, nemohl by se do psaní svých *Dějin* vůbec pustit – dopouští se v nich totiž snad všech představitelných stylistických pochybení. V tom možná spočívá další, pravda opět bezděčný, přínos knihy: mohla by posloužit jako cvičebnice pro začínající korektory a redaktory. V textu najdeme často překlipy, pravopisné chyby a chybějící interpunkci (jen pár příkladů: „ovlivněn Freudovským pojetím“ /Flajšar 2006:123/; „byla ovlivněna [...] Olsonovskými představiteli“ /Flajšar 2006:163/; „Básník, který píše ve volném verši je jako Robinson Crusoe /Flajšar 2006:163/“), nejrůznější syntaktické nedostatky („kapitoly 18 až 22 přináší“ /Flajšar 2006:7/; „ukázalo se za nezbytné“ /Flajšar 2006:7/), anglicismy („zvolil cestu expatriota“ /Flajšar 2006:50/; „psát v dominantním idiomu akademického formalismu“ /Flajšar 2006:163/; „pozdní Duncanova tvorba vyšla ve dvojici sebraných veršů“ /Flajšar 2006:71/; „vliv Harta Cranea, minoritního [tady možná nejde o anglicismus, nýbrž o homofobní narážku] modernistického básníka“ /Flajšar 2006:115/; „Rodák z Cincinnati, stát Ohio, se podobně jako O’Hara vzbouřil /Flajšar 2006:121–122/“), neschopnost napojit souvětí („V letech 1960 a 1962 Plathová s Hughesem měla dvě děti [kam je dala v roce 1961?], avšak jejich manželství [těch dětí?] se kolem roku 1962 rozpadlo a Hughes odešel k jiné ženě“ /Flajšar 2006:71/), nezvládnuté aktuální členění větné, nadužívání nepravých vět vztažných, účelových a podmínkových (všechny tři naposledy zmíněné nešvary se Flajšarovi podivuhodně podařilo sloučit v jediném souvětí:

*Jestliže Wilbur se pro beatníky a konfesijní básníky během 50. let stal typickým příkladem literárního konzervativce, jehož ‚obstarožní‘ (square) poezie zaspala dobu převratných kulturních i literárních změn (aby se od počátku 80. let překvapivě opět stala vzorem pro generaci nových formalistů), je nutno si uvědomit, že i precizní formalista Wilburova formátu v pozdější tvorbě svůj výraz rozšířil o osobněji laděnou lyriku s absencí rýmového schématu /Flajšar 2006:44/).*

V souvislosti s anglicismy můžeme zmínit i jakýsi Flajšarův „myšlenkový anglicismus“, totiž přepjatě „politicky korektní“ výrazivo. Ve Flajšarově podání se z jazykového trendu stává všeprostopující *newspeak*, zvláště výrazný samozřejmě v těch pasážích, kde se probírají politicky exponovaná témata, jako jsou rasa, etnický původ, pohlaví, třídní příslušnost atd.

Jako *pars pro toto* nám tu může posloužit zašmodrchané vysvětlení, proč se při odkazech na indiánské básníky Flajšar snaží používat „politicky korektní“ ekvivalent:

*V originále „Native Americans,“ ovšem v českém překladu tohoto termínu je přidána upřesňující zmínka o zemi, které se tento termín týká. Zohledňujeme dosavadní terminologickou rozkolísanost a také četné stížnosti autorů z Latinské a Jižní Ameriky, kteří jsou mnohdy uraženi zavádějící, avšak široce rozšířenou praxí, kdy přízvisko „americký“, jež by správně mělo zahrnovat i příslušnost ke střední a jižní Americe, se v obecném povědomí zámořské kritiky týká výlučně Spojených států amerických. V českém prostředí je dosud hojně používán termín „indiánský“, jehož přes jeho politickou nekorektnost rovněž budeme v nutných případech používat ve stejném významu jako „původní obyvatel USA“. O neustálené terminologické situaci svědčí i fakt, že například Sherman Alexie, jeden z předních současných autorů literatury původních obyvatel USA, sám sebe považuje za „indiána“ a nikoli za původního obyvatele. Trend, v jehož rámci sami představitelé amerických etnických menšin opovrhují politicky korektní terminologií, je dosti běžný (například Afroameričané se rovněž často spíše sami mezi sebou nazývají černochoy (blacks)) (Flajšar 2006:213).*

Ohleduplnosti prostě není nikdy dost. S politováním ale musíme konstatovat, že ačkoli je autor v celé knize usilovně politicky korektní a genderově senzitivní (což se místy projevuje i gramaticky: „Přesto však námitka, že jízda autem především odcizuje básníka od jeho či jejího prostředí [sic] nemusí být tak vážná“ /Flajšar 2006:295/), i jemu se stane, že občas vypadne z role. Nejen militantní feministky asi nadzdvihnou obočí, když autor o básnickém subjektu poezie Randalla Jarrella říká, že „by se mohl zdát někdy až zženštile emfatický a citlivý“ (Flajšar 2006:42); nejen vášniví zastánci etnických menšin se podiví, když Flajšar staví etnický původ implicity na roveň básnické formě a poté v jednotlivých kapitolách tu a tam toporně rozvíjí rasové stereotypy (hlavní přínos černošských autorů prý spočívá v jejich „improvizačním mistrovství, citu pro rytmus a hudebnosti“ /Flajšar 2006:190/, u indiánských autorů oceňuje, že „jejich tématický [sic] přínos je obrovský, zejména pokud se týká ztvárnění indiánské jinakosti a jedinečnosti“ /Flajšar 2006:223–224/, „přistěhovalci z Číny a dalších asijských zemí“ zase byli „na rozdíl od mnohých evropských příchozích [...] pracovití a poslušní“ /Flajšar 2006:225/ apod.)

Na druhou stranu je však nutné uznat, že v celé třetí části Flajšar politickou korektnost nevzývá tak bezvýhradně jako ve zbytku své knihy (tedy až na lexikum, v tom zůstává stejně

rigidní i tady, například: „Navzdory tomu, že od konce devatenáctého století sporadicky vyšel román, [sic] nebo sbírka básní, jež napsal původní obyvatel USA“ /Flajšar 2006:213/). Svůj částečný odstup dává dokonce nebojácně najevo, přestože by se třeba na chvíli mohl zdát *out*:

*Tato metoda [klasifikace autorů podle etnického původu] se sice z hlediska politické korektnosti může zdát jako příliš zjednodušující a rasistická, neboť klade důraz na faktor etnické identity, jenž pokrokoví Američané [sic!] přestávají považovat za určující. Skutečnost je však jiná. Pro mnohé básníky poválečné Ameriky je totiž příslušnost k určité etnické menšině a celoživotní zkušenost s různými formami rasové, etnické nebo třídní diskriminace určujícím aspektem jejich identity a významným tématem, jež ve své tvorbě opakovaně prezentují (Flajšar 2006:183).*

Těžko posoudit, zda takové apodiktické tvrzení stačí, aby se na onu problematičnost klasifikace zapomnělo. Možná by ale Flajšar celou kategorii etnického původu, případně myšlenku multikulturalismu, chápal jinak, kdyby si nemyslel, že heslo *E pluribus unum* znamená „z jediného mnohé“ [sic!] – a kdyby ve své práci tenhle omyl důsledně neuplatnil.

Více než cokoli jiného osvětluje Flajšarův přístup k poezii závěrečný soupis použité literatury. Jistě: o každé bibliografii použité literatury platí, že na autora té které práce prozrazuje mnohé – málokde je to však tolik flagrantní jako v případě Flajšarovy knihy. Podívejme se na úvodní větu autorovy poznámky:

*Následující abecední výčet obsahuje jednak primární a sekundární literaturu, z níž je v textu knihy přímo citováno, jednak také literaturu, jež posloužila jako formální, argumentační a obsahové inspirace, ačkoliv z ní přímo citováno není. Druhá skupina pramenů tvoří menšinu, avšak je zmíněna, neboť její vliv na výslednou podobu hlavního textu byl sice nepřímý, avšak rovněž určující (Flajšar 2006:327).*

Začněme toto podivuhodné sdělení rozplétat od konce: „nepřímý, ale určující vliv“. Flajšar tu situaci vystihl přesně: najdeme-li v soupisu použité literatury takové kuriozity jako Galík, Josef et al. *Panorama české literatury* atd.; Hanuška, Petr, Novotný Vladimír. *Česká literatura ve zkratce. 4, Období od poloviny 40. let 20. století do současnosti*; Holub, Miroslav. *Anděl na kolečkách*; Putna, Martin C. „Jenom jedna z možností“ [recenze knihy Harolda Blooma z MF Dnes!] aj., ochotně Flajšarovi uvěříme, že to jsou – z různých důvodů – opravdu práce, které jeho knihu formovaly velice důkladně. Pokračujme dál: že ta

„literatura, jež posloužila jako formální, argumentační a obsahové inspirace“ tvoří menšinu v seznamu, jenž je „již tak rozsáhlý“ (jak mimochodem Flajšar nenápadně zdůrazňuje)? Dost možná – ale mně při zběžném počítání vyšlo, že položky, jež se v textu knihy necitují, pořád tvoří přes třetinu soupisu. (Ovšem, mohl jsem se přepočítat; ale pokud ne, máme tu zbytečných deset stránek. Na druhou stranu můžeme asi být ještě rádi, že autor svůj „Přehled použité primární a sekundární literatury“ nenafoekl ještě víc.)

Za zvláštní zmínku rovněž stojí, jakou váhu tu Flajšar přikládá vlastním textům. Leslie Fiedler nemá v jeho soupisu literatury žádnou položku, W. K. Wimsatt také žádnou, Cleanth Brooks jednu (kromě dvou editovaných knih), Sacvan Bercovitch dvě, Helen Vendlerová šest, Harold Bloom osm. A Jiří Flajšar? Rovných patnáct! Kromě jedněch anglicky psaných skript, vydaných Universitou Palackého, pocházejí jeho texty z časopisů *Host* (tři položky), *Aluze*, *Tvar* a *Explicator* (po jedné) a ze sborníků *Rivers of American Experience* (vydalo nakladatelství University Marie Curie-Sklodowské v Lublinu) a *Anglica II* (vydala Universita Palackého); zbylých šest položek pak tvoří jednotlivá hesla [!] z knihy *The Greenwood Encyclopedia of American Poets and Poetry* (při pohledu na jejich předměty nám zpětně dojde, proč se Flajšar někdy neúměrně dlouho věnuje dosti obskurním básníkům: recykluje prostě staré texty, lhostejno že zcela marginálního rázu.)

Všechny tyto výhrady jsou ale vlastně marginální ve srovnání s prvním – a největším – problémem Flajšarovy závěrečné bibliografie: s mísením pramenů, tedy samotné poezie, a sekundární literatury. Pročpak se autor vlastně uchyluje k něčemu tak neobvyklému?

Stačí si spočítat, kolik položek z autorova soupisu připadá na knihy básní (tedy nikoli na antologie – ty jsou samozřejmě vždycky už interpretací, ať už jsou sestavené diachronně, synchronně, tematicky nebo jinak), a odpověď se nabídne sama: Flajšar americkou poezii čte hlavně z antologií a kritickému referování o poezii přikládá téměř stejnou váhu jako autentickému čtenářskému zážitku – a pravý stav věcí se snaží zamaskovat paskvilním seznamem. S takovým přístupem ovšem v tom, co si předsevzal, nemůže uspět: vystavět podobně ambiciózní výklad („dějiny americké poezie“!) na takovýchto základech prostě nelze.

Co říci závěrem? Je jistě možné napsat v českém kontextu solidní dějiny české poezie – anebo obecně vzato přehledové pojednání o dějinách americké literatury (příkladem tu budiž anglicky psaná příručka *Lectures on American Literature*,<sup>39</sup> jež už se dočkala třetího

---

<sup>39</sup> Quinn 2016.

vydání a jež by rozhodně stála za český překlad). Jiří Flajšar však bohužel svou knihou názorně ukazuje, jak se české dějiny americké poezie psát nemají.

## 5. Závěr

Přítomná práce se pokouší postihnout, jakým způsobem se utváří kánon anglofonní literatury v českém kontextu a co všechno se na tomto komplexním procesu podílí. Ocitá se přitom v nepříliš probádaném terénu: jak konstatuji v úvodu práce, literárnímu kánonu se u nás v obecné rovině až na výjimky větší odborné pozornosti nedostává – a samotnému předmětu mého zkoumání, totiž utváření kánonu anglofonní literatury v českém kontextu, se v české anglistice dosud zevrubněji nevěnoval nikdo.

Pro takové zkoumání bylo ovšem nezbytné nejprve si vymezit vlastní předmět, totiž sám pojem *kánonu*: ten se totiž v posledních třech desetiletích ocitl v popředí zájmu literárních teoretiků, což nevyhnutelně vedlo k jeho rozmělnění: kánon se do značné míry stal termínem, který bylo lze použít téměř libovolně, dle intence toho kterého textu či autora; do konceptu kánonu se často projektovaly nesourodé či rovnou zcela protichůdné teze. Podobné terminologické libovůli se pokouším vyhnout. Abych se mohl dobrat vlastního vymezení kánonu, považuji nejprve za prospěšné detailněji vymezit pojem *hodnotového soudu*, na němž kánon stojí a bez něžž není myslitelný. Hodnotový soud vnímám – ve shodě s pojetím, které razí John M. Ellis – „nikoli jako grandiózní závěr, k němuž všechno směřuje“, nýbrž jako „rychlé vodítko a východisko, jež musíme nechat za sebou, máme-li myslet precizněji“. Médiem, jež s hodnotovými soudy pracuje a jež hodnotové soudy komunikuje, je mi pak literární kritika. Vztahu mezi hodnotovými soudy a literární kritikou se věnuji zevrubně, všímám si pojetí Rolanda Barthesa, Tzvetana Todorova, Northropa Frye, René Wellka a dalších kritiků a teoretiků; na závěr svého výkladu konstatuji, že „přes veškerou svou problematičnost hodnotový soud vždy byl a stále zůstává jedním ze základních instrumentů literární kritiky“. Je přitom samozřejmé – jak ostatně také zdůrazňuji –, že literární kritika musí stavět i na dalších věcech: fundovaný hodnotový soud není možný bez vědecké solidnosti, metodologické jistoty, kvalifikované interpretace atd., jinak se stává vlastní karikaturou, prázdným, subjektivním gestem, které výmluvně popisuje Northrop Frye (byť v domnění, že popisuje hodnotové soudy jako takové, nikoli jen jejich nefunkční podobu).

Od poukazu na fakt, že k základním funkcím literární kritiky patří „utváření kánonu, péče o kánon (ať už na sebe bere podobu obrany stávajícího kánonu, nebo jeho usilovného podvracení, případně snahy o jeho nahrazení kánonem zcela odlišným)“, se pak odrážím k pojednání o samotném klíčovém termínu. Detailnější pozornost věnuji dvěma koncepcím kánonu, jež považuji za konsensuální a vyvážené (a vysoce relevantní pro mou vlastní práci), totiž pojetí M. H. Abramse a Franka Kermodea. Poté stručně shrnuji spory o kánon, které se vedly zejména v anglofonním prostředí od počátku 80. let (a dodnes zcela neustaly); zaměřuji se zejména na uzlové body oné bezbřehé debaty; představuji některé krajní, obrazoborecké



polohy (Robert Scholes, John Guillory), umírněné reformní snahy (Leslie Fiedler, Charles Altieri) a radikální obránce tradičního kánonu (Harold Bloom). Následně se z anglofonního prostředí přesouvám do českého kontextu a popisuji českou debatu o literárním kánonu – či spíše konstatuji, že v našem prostředí vlastně žádná větší debata neprobíhá. Namísto spekulací o důvodech tohoto stavu se pokouším ukázat, jakým způsobem je u nás recipována anglofonní literatura a jak se její recepce odráží v budování jejího literárního kánonu u nás. Upozorňuji, že kánon anglofonní literatury v jejím domácím prostředí je dosti odlišný od svého českého protějšku, a vyjmenovávám hlavní faktory v utváření českého kánonu anglofonní literatury: překlad, literární a akademické instituce (filologické obory, tj. katedry anglistiky, akademická i neakademická nakladatelství a literární časopisy), nakladatelské edice a antologie. V závěrečné části úvodu pak na příkladu z vlastní editorské a překladatelské praxe, totiž na antologii americké kritiky, již jsem sestavil v roce 2010, ukazuji, s jakými konkrétními problémy se musí vyrovnávat editor publikace s „kanonizující ambicí“ a jaké z nich plyne obecnější poučení.

Po úvodu, jenž se zabývá obecnějšími teoretickými východisky a „vymezením terénu“, následují tři prakticky laděné oddíly, v nichž předvádím vlastní pojetí literární kritiky. Obecně vzato se literárněkritickými prostředky snažím postihnout, jakým způsobem se pojednávání autoři zařazují do literárního kánonu, jak na kánon působí a jak kánon působí na ně.

Druhá část je věnována některým teoretickým otázkám literární kritiky. Kritiku přitom podrobují stejnému zkoumání jako tzv. „tvůrčí psaní“, neboť jsem hluboce přesvědčen, že všechny tři literární druhy jsou rovnocennými součástmi literatury – zcela v duchu proslulého Šaldova výroku z roku 1905: „Kritik tvoří stejně jako básník nebo jiný umělec. Rozdíl mezi nimi jest jen látkový: básník tvoří předem ze života a z přírody, kritik předem z umění a z kultury.“ Vedle Šaldy cituji v této souvislosti Rolanda Barthesa, J. Hillise Millera, Harolda Blooma a Leslieho Fiedlera; podobnosti literární kritiky s prózou a poezií se však věnovala řada dalších velkých tvůrců, dané téma je de facto nevyčerpatelné a přítomná práce se jej dotýká pouze okrajově.

Vztah mezi kritikou a „krásnou literaturou“ ostatně tematizuje hned první studie druhé části, věnovaná polemice mezi M. H. Abramsem a J. Hillisem Millerem; potvrzuje přitom výchozí přesvědčení o rovnocenném postavení obou literárních druhů. Vedle toho ovšem zkoumá, jakým způsobem mohou konvergovat podněty z nových literárněvědných trendů, zejména dekonstrukce, již zde reprezentuje J. Hillis Miller, s tradičnějšími, „pozdně

humanistickými“ přístupy, personifikovanými zde M. H. Abramsem – a jak se taková konvergence může projevit v samotném literárněkritickém řemesle a jeho péči o kánon.

O podobný cíl usiluji i v následující stati o Terryem Eagletonovi, nejvlivnějším marxistickém kritikovi dneška. Namísto odmítnutí marxistických přístupů nebo jejich nekritického přijetí se snažím poukázat na ty rysy jeho psaní, jež jsou pro dnešní literární kritiku použitelné a přínosné, a zároveň nevedou k ideologické falsifikaci a zkratovému kritickému myšlení. Jak sám Terry Eagleton říká, „být marxistou znamená toužit po tom, aby jím člověk být přestal“; zkoumám tedy, jakým způsobem se daný výrok – jistě, spíše bonmot nežli definice – realizuje v jeho kritickém díle. Zvláště se přitom zaměřuji na Eagletonovu nejslavnější a nejvlivnější, ano kanonickou knihu *Úvod do literární teorie*, již jsem přeložil do češtiny, a ukazuji, v čem naplňuje a v čem naopak přesahuje některá intelektuální a ideologická východiska svého autora.

Odlišnou podobu literární kritiky, jež z marxismu do jisté míry rovněž vychází, přičemž jeho materialistické podněty podnětným způsobem propojuje s duchovnějšími, zejména jungovskými postupy, představuje dílo Leslieho Fiedlera. Ono ovlivnění marxismem je však skutečně jen okrajové, Fiedler je kritikem bytostně nesystematickým a neideologickým, své nástroje přizpůsobuje povaze pojednávaného textu a promítá do nich mimo jiné své celoživotní pedagogické působení, politické postoje či silný zájem o pop-kulturu. Přesto lze v celku jeho díla vysledovat jakousi soudržnou metodologii. Její východiska si Fiedler do značné míry zformuloval už na počátku kritické dráhy, v programních esejích jako „Archetyp a signatura“ nebo „Na počátku bylo slovo: logos, či mythos“, a přes pozdější rezervovaný postoj ke svému ranému dílu se jí více či méně explicitně přidržel i v pozdních pracích. Tato metodologie se pak projevuje i v postojích, jež Fiedler zaujímá k literární kultuře a k literárnímu kánonu: právě on jako první v literárním bádání použil termín „postmodernismus“ a upozornil na netušené možnosti pluralistického pojetí postmoderní kultury; právě on přišel s konceptem „otevírání kánonu“ vůči pop-kultuře a triviální literatuře – přitom však nikdy nerezignoval na hodnotící roli kritika a celoživotně věřil, že „některá literární díla jsou lepší než jiná, to jest působivější, trvanlivější, naléhavější“.

V padesátých letech 20. století, kdy v anglofonní literární vědě zcela dominovala Nová kritika a jedním z obecně přijímaných postulátů byla snaha vyhnout se „intencionálnímu klamu“ (Wimsatt, Beardsley), též Leslie Fiedler požaduje, aby se novokritické *close reading* neuplatňovalo dogmaticky a aby se při interpretaci uměleckého díla nezapomínalo ani na autorovu biografii – ačkoli zároveň varuje, že „co se základních významů týče, jen skutečně

špatné dílo zcela závisí na znalosti životního stylu jeho autora“. Novokritické tendence přehlížet osobu autora byly v té době ještě posíleny strukturalistickými impulsy, včetně slavného konceptu „smrti autora“, s nímž přišel Roland Barthes. Tyto tendence pak samozřejmě vyvolaly reakci v opačném směru, a výsledkem byl masivní návrat toho, před čím varoval Fiedler: totiž přemrštěně biografizující, povýtce pozitivistické kritiky, jež se pokouší literární dílo cele vysvětlit skrze životopis jeho autora. I tato kritická metoda má samozřejmě svá pozitiva; blakeovská monografie Petera Ackroyda, kterou v přítomné práci zkoumám, ovšem vykazuje až znepokojivé množství rysů, které biografickou kritiku diskreditují. Ackroyd každý motiv z díla uvádí do vztahu s životopisnými fakty a naopak, pro většinu událostí z Blakeova života dokáže najít „korelát“ v jeho díle. Vzhledem ke komplexnosti a mnohoznačnosti některých Blakeových básní lze nějakým izolovaným, z kontextu vytrženým veršem ilustrovat prakticky jakoukoli příhodu z Blakeova života a poté prohlásit, že nebýt oné příhody, nebyly by dané verše nikdy vznikly. Přes všechnu autorovu snahu se však jedná právě jen o ilustraci, ornamentalizaci biografického pojednání; interpretační pole a kritické poznání Blakeova díla se tak nijak nerozšiřuje.

Zcela protikladně se vůči vztahu mezi básníkem a jeho dílem staví T. S. Eliot – ostatně není divu: Nová kritika, jež vztah mezi životem a dílem autora povětšinou opomíjí, vychází do značné míry právě z Eliotova kritického díla, mezi jehož klíčové postuláty patří požadavek odosobnění, výmluvně a naléhavě shrnutý v nedlouhé, ale nesmírně vlivné eseji „Tradice a individuální talent“: „Špatný básník si obvykle neuvědomuje to, co by si uvědomit měl, a uvědomuje si to, co by si uvědomit neměl. Oba omyly do jeho tvorby vnášejí ‚osobní‘ prvek. Poezie není výlevem emocí, ale únikem od emocí, není vyjadřováním osobnosti, ale únikem od osobnosti.“ Ozvěnou Eliotovy nejslavnější kritické eseje je v mnohém stať „Odysseus, řád a mýtus“, již se v práci zaobírám a v níž Eliot píše o *Odysseovi* Jamese Joyce. Předmětná esej je typicky eliotovsky intenzivní; na malé ploše jednak přináší podnětný kritický a interpretační výkon, jednak představuje vzácné střetnutí dvou mimořádných autorů a jejich poetik, a v neposlední řadě nás jaksi mimochodem nechává nahlédnout do Eliotovy vlastní tvůrčí dílny, jak básnické, tak kritické. Za pozornost stojí i úpornost, s níž autor mezi řádky naznačuje, že Joyceovo gigantické dílo je z téhož kadlubu jako jeho vlastní *Pustá země*. Je evidentní, že v Eliotově pojetí tradice, která se příchodem nového veledíla musí nově uspořádat, hraje *Odysseus* zásadní roli, a že Eliot tutéž roli – dodejme, že zcela po právu – přisuzuje i svému vlastnímu dílu.

Eliotův postulat „odosobnění“ je v mnohém spřízněn s postoji, které vůči uměleckému dílu zaujímá Joseph Conrad. K závěrům, k nimž Eliot dospívá z estetických důvodů, dochází

Conrad z etických a mravních pohnutek, založených především na osobní integritě a zodpovědnosti. Na základních principech umělecké tvorby se ovšem formalista Eliot a moralista Conrad dokonale shodují. Oba autoři rovněž pozoruhodně spojují ony „tvůrčí“ a „kritické“ polohy, i Conrad je především „tvůrčím spisovatelem“ a kritika mu slouží jako *apologia pro domo sua*, jako tříbení především vlastních názorů na umělecké dílo – ale pěstuje ji na vysoké úrovni (na což se často zapomíná). Tak či onak, jak Eliot, tak Conrad ve své tvůrčí i kritické praxi prokazují, že kvalitní psaní je kvalitní psaní a na druhu či žánru nezáleží. Jistě, kritika stojí jaksi „za literárním dílem“, vyrůstá z něj, nemůže bez něj existovat, podobně jako poezie s prózou nemohou existovat bez vnějšího (či vnitřního, duchovního) světa. Podvádí-li se při psaní, je to poznat tam i tam, jak v přítomné práci opakovaně tvrdím.

Toto tvrzení se ostatně průběžně potvrzuje i ve třetí části věnované americké próze. V té zkoumám především to, jaké rysy prozaického díla jsou v americkém a českém kontextu vnímány jako kanonické, jak se uplatňují v genezi a recepci jednotlivých děl a jak se vztahují k celku díla toho kterého autora. Ukazují přitom, že někdy stojí za pozornost i zdánlivě okrajové texty: jisté kvality dotyčného díla se v nich mohou ukázat ještě zřetelněji než v „nezpochybnitelně“ kanonických prózách.

To platí kupříkladu u povídkové sbírky Dona DeLilla, jíž se věnuji v první stati třetí části. DeLillo je především romanopisec; povídky sice psal po celý život, ale nikdy z nich nevydal jedinou sbírku. Učinil tak až ve svých pětasedmdesáti letech souborem *Anděl Esmeralda*, který se zařadil k vrcholům jeho tvorby. Po několika nevýrazných románech, kdy se zdálo, že DeLillo už nebude s to zopakovat své předešlé prozaické úspěchy, znamenala kniha bez nadsázky autorské obrození. *Anděl Esmeralda* je navíc jakýmsi vzorníkem autorových motivů. Mohla by snadno (a věřím, že nejspíš i bude) sloužit jako jakýsi úvod do autorova díla; nikoli snad proto, že by byla méně náročná než autorovy romány, ale protože se zde leckteré DeLillovy erbovní motivy předvádějí v krystalicky čisté a sevřené podobě.

Obdobně nenápadně se v celku díla Williama Faulknera jeví autorův raný román *Komáři*: často bývá považován za učednické dílo, za pouhou juveniliu. Ve své stati se pokouším inkriminovanou knihu analyzovat vzhledem k celku Faulknerova díla a ukázat, že sice není typickým autorovým textem (ať už to znamená cokoli), ale přesto ji lze považovat za jeho první zdařilý román – a že mnohá Faulknerova díla, tradičně považovaná za kanonická, na *Komárech* do značné míry stavějí. Zda se ovšem *Komáři* rovněž dočkají kanonického statusu, to není zdaleka jisté.

Kanoničnost je někdy i dílem náhody, jak na základě pojednání Franka Kermodea píší v úvodu této práce – a jak výmluvně ilustruje příběh románu *Říkej tomu spánek* od Henryho Rotha, jemuž se věnuji v předposlední stati třetí části. Rothův „zapomenutý mistrovský kus“, řečeno s Leslieem Fiedlerem, čekal na své znovuobjevení dlouhá tři desetiletí – a k onomu znovuobjevení mohlo dojít především proto, že si jeden redaktor nakladatelství Avon Books shodou okolností vyvzdoroval reedici knihy v paperbacku. O zásadním postavení románu *Říkej tomu spánek* v rámci předválečné americké prózy dnes už za oceánem nikdo nepochybuje; je ovšem otázkou, jestli se Rothovo dílo usadí v kánonu moderní americké literatury stejně pevně i u nás. První předpoklady – solidní překlad a příznivé kritické přijetí – už byly rozhodně naplněny.

Naproti tomu zcela nezpochybnitelnou součástí českého kánonu americké prózy jsou romány Jacka Kerouaca a Josepha Hellera: v českých překladech je nikdy neprováděl tíž příděch senzačnosti a jakési „prokletí komerčního úspěchu“ jako za oceánem. V americkém kontextu trvalo paradoxně mnohem déle než u nás, než odborná obec začala brát oba autory vážně, a to navzdory tomu, že se jejich díla vyznačují jakousi až fundamentální vážností. Kerouac i Heller se – jistěže s použitím zcela jiných, ba snad až protikladných výrazových prostředků – zabírají především tragickým rozměrem lidského bytí, lidskou nestálostí, smrtelností, existenciální tísní, outsiderstvím apod. Na kanonické autory je ovšem nepasují jejich témata (vždyť podobnými záležitostmi se zabírá i kdekterý druhořadý autor), nýbrž autentičnost a naléhavost jejich ztvárnění, jak se pokouším ukázat v oddílech 3.4 a 3.5.

Vstoupit do literárního kánonu někdy velkým autorům trvá celá desetiletí (a dalším se to nepodaří nikdy – opět se lze zmínit o zvláštní roli, již tu hraje náhoda); čas od času se však najde nějaký *Wunderkind*, jemuž se to povede hned literárním debutem a několika následujícími knihami. Názorným příkladem je Michael Chabon. Jeho dílo je vzácně respektováno kritiky i čtenáři, je pevně ukotveno v americké literární tradici a zároveň tuto tradici rozvíjí a obohacuje. V oddíle 3.3 se snažím ukázat, že je tomu tak především díky autorovu vytríbenému, v dnešní americké próze ojedinělému stylu – a že se Chabonovi tento styl podařilo vycizelovat už v jeho románové prvotině *Záhady Pittsburghu*. Díky vesměs podařeným českým překladům se pak autor těší srovnatelné reputaci i v českém kontextu.

Utváření kánonu americké poezie u nás probíhá diametrálně odlišně než u prózy. Svou roli tu hraje především nakladatelská politika: zatímco americké prózy vychází nepřeborné množství (v posledních cca patnácti letech se českého překladu – snad s výjimkou Davida Fostera Wallace – dostalo všem podstatnějším současným autorům), z moderní americké poezie toho vychází pramálo; český čtenář se s ní seznamuje především prostřednictvím různě

kvalitních výborů a antologií. Zcela klíčová je tu tak role prostředníka, tedy nejen překladatele jako u prózy, ale rovněž editora daného básnického souboru. Daleko podstatnější úlohu než u prózy tu rovněž sehrává adjustace vybraných textů – jejich „paratexty“, tj. doslovy, předmluvy, ediční poznámky, doprovodné texty či anotace na obálce, poznámky překladatele atd., jež velkou měrou předurčují recepci daných textů. Při zkoumání obecných rysů budování českého kánonu americké poezie tak opět přichází ke slovu metakritika: je zapotřebí se kriticky vyrovnat s jinými kritickými výkony, byť v tomto případě jde často nejen o interpretační texty, ale také o textovou kritiku, ediční práci atd. Právě těmto tématům se věnují dvě stati čtvrté části této práce: analyzuji v nich uspořádání a překlad výborů ze Sylvie Plathové a z Allena Ginsberga a ukazují přitom, že předpokladem poctivé reprezentace antologizované poezie je schopnost její kritické reflexe, koherentní kritéria výběru a znalost výchozího i cílového kontextu (mnohé tyto předpoklady, ne-li všechny, platí ovšem i pro překlad básnického díla).

Co se stane, když zmíněné předpoklady při přemýšlení a psaní o poezii zcela absentují, ukazují v závěrečné stati práce: v podrobném rozboru *Dějiny americké poezie*, knihy, jež o sobě právě ve svém paratextu (na obálce) hrdě prohlašuje, že jejích dvacet dva kapitol „přináší nejúplnější přehled dějin anglofonní severoamerické poezie za období 1945–2006, jaký doposud byl v českém i mezinárodním kontextu publikován“. Všímám si její výstavby, argumentačních lapsů a krátkých spojení, překladatelských a interpretačních omylů, a pokouším se je nahlédnout v širším kontextu, jako symptom jistého typu neautentické vědecké práce, jenž u nás není neběžný.

Celou čtvrtou část věnovanou americké poezii otevírám statí o Richardu Wilburovi a jeho díle: právě on, zdá se mi, zosobňuje živoucí kontinuitu americké poezie, právě on je pokračovatelem eliotovské tradice, moderním klasikem. I dnes, ve svých šestadevadesáti letech, píše Richard Wilbur nové básně, sporadicky je publikuje v literárních časopisech – a jeho dnešní tvorba se v mnohém podobá jeho raných básním shromážděných v prvotině *Krásné proměny a jiné básně*, jež vyšla přesně před sedmdesáti lety. Ta podobnost přitom není příznakem autorského vyčerpání, stagnace či rutiny, nýbrž projevem prohlubování a intenzifikace jistého druhu moderní (a modernistické) poetiky. Ve své stati se pokouším postihnout, co tuto poetiku utváří – a co z Wilbura činí přímo ztělesnění soudobého amerického básnického kánonu, v dobrém i ve špatném.

V úvodu této práce píši, že „literatura je v jistém smyslu nedělitelný celek – próza, poezie i kritika jsou jejími rovnocennými součástmi; ovšemže každá z těchto součástí funguje po svém, za použití sobě vlastních prostředků, přesto teprve jejich součet vytváří obraz

literatury v tom kterém období“. Pokud se mi pro takové tvrzení povedlo přinést alespoň pár přesvědčivých důkazů a přitom alespoň zhruba přiblížit, jakým způsobem se buduje kánon jednotlivých literárních druhů v anglofonním a českém kontextu, nemohu si přát víc.

## 6. Bibliografie



## **Prameny**

Abrams, Meyer Howard. „The Deconstructive Angel,” *Critical Inquiry*, č. 3, 1977, s. 425–438.

Ackroyd, Peter: *Blake*. Přeložila Sylva Ficová. Litomyšl: Paseka, 2000

DeLillo, Don: *Anděl Esmeralda*. Přeložil Petr Onufer. Praha: Argo, 2015.

Eagleton, Terry. *Úvod do literární teorie*. Přeložil Petr Onufer. Praha: Triáda, 2005.

Eliot, Thomas Stearns. „Odysseus, řád a mýtus“. Přeložil Petr Onufer. *Revolver Revue* č. 86, 2012, s. 1–15.

Faulkner, William. *Komáři*. Přeložil Petr Onufer. Praha: Rybka Publishers, 2010.

Fiedler, Leslie. *No! In Thunder. Essays on Myth and Literature*, Boston: Beacon Press, 1960

Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Stein and Day, 1966.

Fiedler, Leslie. „Second Thoughts on Love and Death in the American Novel: My First Gothic Novel“. In *Novel: A Forum in Fiction I*, 1967, s. 8–18.

Fiedler, Leslie. *The Collected Essays I–II*. New York: Stein and Day, 1971.

Fiedler, Leslie. „Archetyp a signatura“. Přeložil Petr Onufer. In Petr Onufer (ed.). *Před potopou*. Praha: Revolver Revue, 2010, s. 129–147.

Fiedler, Leslie. *What Was Literature?* New York: Simon and Schuster, 1982.

Flajšar, Jiří *Dějiny americké poezie*. Ústí nad Orlicí: Oftis, 2006

Ginsberg, Allen. *Neposílejte mi už žádné dopisy*. Přeložili Jan Zábrana, Jiří Josek, Josef Rauwolf, František Vašek, Martin Machovec, Jiří Popel, Pavla Jonssonová, Lubomír Brožek a Luboš Snížek. Praha: Mat'a, 2012.

Heller, Joseph. *Bůh ví*. Přeložil Antonín Přidal. Praha: Odeon, 1991.

Heller, Joseph. *Gold za všechny peníze*. Přeložil Michael Žantovský. Praha: Odeon, 1983.

Heller, Joseph. *Hlava XXII*. Přeložil Miroslav Jindra. Praha: Odeon, 1979.

Heller, Joseph. *Něco se stalo*. Přeložil Antonín Přidal. Praha: Odeon, 1982.

Chabon, Michael. *Záhady Pittsburghu*. Přeložila Olga Bártová. Praha: Plus, 2010.

Kerouac, Jack. *Andělé zoufalství*. Přeložil Petr Onufer. Praha: Argo, 2005.

Kerouac, Jack. *Vize Codyho*. Přeložil Josef Rauwolf. Praha: Argo, 2011.

Miller, J. Hillis. „The Critic as Host,” *Critical Inquiry*, č. 3, 1977, s. 439–447.

Plathová, Sylvia. *Noční tance*. Přeložili Tomáš Hrách, Eva Klimentová, Zuzana Šťastná, Jan Zábrana. Praha: Argo, 2002.

Roth, Henry. *Říkej tomu spánek*. Přeložil Martin Brát. Praha: Rybka Publishers, 2011.

Snížek, Luboš. „Když dešťová kapka uschne, světy spějí k zániku“. In Allen Ginsberg. *Neposílejte mi už žádné dopisy*. Praha: Mat'a, 2012, s. 353–362.

Wilbur, Richard. *Věci tohoto světa*. Přeložil Petr Onufer. Zblou: Opus, 2006.

## Literatura

Abrams, Meyer Howard. „Behaviorism and Deconstruction: A Comment on Morse Peckham's ‚The Infinitude of Pluralism‘“. In *Critical Inquiry* č. 1, 1977, s. 181–193.

Abrams, Meyer Howard. „Rationality and Imagination in Cultural History: A Reply to Wayne Booth“. In *Critical Inquiry* č. 3, 1976, s. 458.

Abrams, Meyer Howard. *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Wadsworth, 2009.

Abrams, Meyer Howard. *Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a tradice estetického myšlení*. Přeložil Martin Procházka. Praha: Triáda, 2001.

Aiken, Conrad. 1966 „William Faulkner: The Novel as Form“. In Robert Penn Warren (ed.). *Faulkner: Twentieth Century Views*. New Jersey: Prentice Hall, 1966, s. 46–53.

Alter, Robert. „Introduction“. In Kermodé, Frank. *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*. Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 3–14.

Alter, Robert: „Awakenings. Review of Henry Roth, *Shifting Landscapes* and *Call It Sleep*“. *The New Republic*, 25. 1. 1988, s. 34–39.

Altieri, Charles. „An Idea and Ideal of a Literary Canon“. In *Critical Inquiry* č. 1, 1983, s. 37–60.

Amburn, Ellis. *Subterranean Kerouac*. New York: St. Martin's Griffin, 1998.

Austin, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Přeložil Jiří Pechar a kol. Praha: Filosofia, 2000

Barthes, Roland. „Criticism as Language“. In *The Times Literary Supplement*, 27. 9. 1963, s. 36–40.

Barthes, Roland. „Kritika a pravda“. In *Česká literatura* č. 1, 1968, s. 72–103.

Barthes, Roland. *Rozkoš z textu*. Přeložila Olga Špilarová. Praha: Triáda, 2008.

Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London: Routledge, 1980

- Benedict, Elizabeth. „Keeping It Short: A Season of Stories“. In *The New York Times*, 26. 5. 1991, s. 47–48.
- Bílek, Petr A. „Kánon, kanoničnost a kanonizace jako literárněhistorické konstrukty“. In Jan Wiendl (ed.). *Literatura a kánon*. Praha: Univerzita Karlova, 9–18.
- Bloom, Harold. „Dumbing down American Readers“. In *The Boston Globe*, 24. 9. 2003, s. 35–36.
- Bloom, Harold. „Foreword“. In Northrop Frye: *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1990, s. i–xi.
- Bloom, Harold. *Kánon západní literatury*. Přeložili Ladislav Nagy a Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2000.
- Bloom, Harold. *Úzkost z ovlivnění*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Argo, 2016.
- Booth, Wayne C. „M. H. Abrams: Historian as Critic, Critic as Pluralist“, In *Critical Inquiry* č. 3, 1976, s. 411–445.
- Booth, Wayne C. „Preserving the Exemplar“. In *Critical Inquiry* č. 3, 1977, s. 407–423.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. New York: Penguin Books, 1994.
- Brooks, Cleanth. „A Note on the Limits of History and the Limits of Criticism“. In *The Sewanee Review* č. 1, 1953, s. 129–135
- Brooks, Cleanth. „Remaking of the Canon“. In *Partisan Review* č. 2, 1991, s. 50–387.
- Brooks, Cleanth. *Toward Yoknapatawpha and Beyond*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- Brooks, Cleanth: „Jazyk paradoxu“. Přeložil Petr Onufer. *Revolver Revue* č. 58, 2005, s. 107–121.
- Bubíková, Šárka. *Literatura v Americe, Amerika v literatuře*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2007.
- Butts, William (ed.). *Conversations with Richard Wilbur*. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.
- Cash, W. J. *The Mind of the South*, New York: Alfred A. Knopf, 1941
- Cohen, Philip. „The Key to the Whole Book: Faulkner’s *The Sound and the Fury*, the Compson Appendix, and Textual Instability“. In *Texts and Textuality: Textual Instability, Theory, Interpretation*. Philip Cohen (ed.). New York: Garland, 1997, s. 120–146.
- Culler, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Přeložil Jiří Bareš. Brno: Host 2002.
- Cunningham, Valentine. „Theory, What Theory?“. In Patai, Daphne – Corral, Will. *Theory’s Empire*. New York: Columbia University Press, 2005, s. 24–41

- de Man, Paul. *Allegories of Reading*, New Haven: Yale University Press, 1979.
- DeLillo, Don. „The Art of Fiction“, in *The Paris Review* č. 29, 1993, s. 68–74.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Přeložila Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Dickey, James. *Babel to Byzantium. Poets and Poetry Now*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1968.
- Eagleton, Terry. „Slovo tendenční je pro mě poklona (s Terryem Eagletonem hovoří Petr Onufer)“. *Revolver Revue* č. 62, 2006, 169–179.
- Eliot, Thomas Stearns. *O básnictví a básnicích*. Přeložil Martin Hliský. Praha: Odeon, 1991.
- Eliot, Thomas Stearns. *The Letters of T. S. Eliot I*. Londýn: Faber and Faber, 2009.
- Elliott, Emory (ed.). *The Columbia History of the American Novel*. New York: Columbia University Press, 1991.
- Ellis, John M. *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Faulkner, William. *Essays, Speeches and Public Letters*. New York: Random House. 1965.
- Fedrová, Stanislava (ed.). *Otázky českého literárního kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literární bohemistiky*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006.
- Fiedler, Leslie A. – Baker, Houston A. (eds). *English Literature: Opening Up the Canon*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Fiedler, Leslie. *Waiting for the End*. New York: Dell Publishing, 1964.
- Forster, E. M. *Abinger Harvest*. New York: Harcourt Brace, 1936.
- Frye, Northrop. *Anatomie kritiky*. Přeložila Sylva Ficová. Brno: Host, 2003.
- Frye, Northrop. *The Diaries of Northrop Frye, 1942–1955*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Ginsberg, Allen. *Kvílení*. Přeložil Jan Zábřana. Praha: Argo, 2016.
- Guillory, John. „Kanonické a nekanonické: současné diskuse. Imaginární politika reprezentace“. Přeložil Richard Müller. In *Česká literatura* č. 2, 2007, s. 184–217.
- Guillory, John. „The Ideology of Canon Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks“. In *Critical Inquiry* č. 1, 1983, s. 173–198.
- Harris, Wendell V. „Canonicity“. In *PMLA* č. 1, 1991, s. 110–121.
- Hecht, Anthony. In Wendy Salinger (ed.). *Richard Wilbur's Creation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983, s. 121–130
- Hliský, Martin. *Modernisté*. Praha: Torst, 1995.

- Himmelsbach, Erik. „Life of Wonder and Awe: Interview with Michael Chabon“. In *Los Angeles Times*, 27. 4. 1995, s. 40–42.
- Hodrová, Daniela. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.
- Holmes, Theodore. „A Prophet without a Prophecy“. In Wendy Salinger (ed.). *Richard Wilbur's Creation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983, s. 65–77.
- Hrbáč, Petr. „Duch blechy a jiné vznešenosti“, in *Tvar* č. 12, 14. 6. 2001, s. 12.
- Hyman, Stanley Edgar. „Pokusy o integraci“. Přeložil Petr Onufer. In Petr Onufer (ed.). *Před potopou. Kapitoly z americké kritiky 1930–1970*. Praha: Triáda a Revolver Revue, 2010, s. 247–263.
- Chabon, Michael. *Maps and Legends*. New York: McSweeney's Books, 2008.
- Iser, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Přeložil Petr Onufer. Praha: Karolinum, 2009.
- Jakobson, Roman. „Lingvistika a poetika“. Přeložil Miroslav Červenka. In *Poetická funkce*. Jinočany: H& H, 1995, s. 74–105.
- Janatka, Jiří. „William Blake krok za krokem“. In *Lidové noviny*, 5. 5. 2001, s. 25.
- Jarell, Randall. „Věk kritiky“. Přeložil Petr Onufer. In Petr Onufer (ed.). *Před potopou. Kapitoly z americké kritiky 1930–1970*. Praha: Triáda a Revolver Revue, 2010, s. 267–285
- Jarrell, Randall. „A View of Three Poets“, In Wendy Salinger (ed.). *Richard Wilbur's Creation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983. s. 47–55.
- Jarrell, Randall. „Poets, Critics, and Readers“. In *Kipling, Auden & Co*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1959, s. 305–318.
- Jindra, Miroslav. „Traduttore – traduttore? aneb aby překladatel nebyl zrádce“. In *Souvislosti* č. 2, 1998, s. 25–31.
- Johnson, Richard. „What Is Cultural Studies Anyway?“. In *Social Text*, č. 16, 1986, s. 38–80.
- Joyce, James. *Letters I*, New York: Viking Press, 1957.
- Kakutani, Michiko. 2011. „Angry Landscapes Up Close and Far“. In *The New York Times*, 16. 11. 2011, s. 41–42.
- Kaplická Yakimova, Vera. *Literární kánon a překračování hranic*. Praha: Academia; České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2016.
- Kazin, Alfred: *Writing Was Everything*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995.
- Kellman, Steven G. *Redemption: The Life of Henry Roth*. New York: W. W. Norton, 2005.
- Kenner, Hugh. *Ulysses*. Revised Edition. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
- Kermode, Frank. „Hip Gnosis“. *The Guardian*, 12. 10. 2002, s. 29.

- Kermode, Frank. „Changing Epochs.” In Alvin Kernan (ed.). *What's Happened to the Humanities?* Princeton: Princeton University Press, 1997, s. 162–178.
- Kermode, Frank. *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Kerouac, Jack. „The First Word“. In *Good Blonde & Others*. San Fransico: Grey Fox Press, 1993, s. 175–178.
- Kerouac, Jack. „Základy spontánní prózy“. In *Rozprášené básně*. Přeložil Petr Mikeš, Votobia 1995, s. 143–147.
- Kosík, Karel. *Století Markéty Samsové*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- Lakoff, George – Johnson, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Přeložil Mirek Čejka. Brno: Host, 2000.
- Levý, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998.
- Lodge, David. „Introductory Note. M. H. Abrams”. In *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Harlow: Pearson, 2000, s. 241.
- Lodge, David. *Modern Criticism and Theory. A Reader*, p. 256.
- Materassi, Mario. „Shifting Urbanscape: Roth's Private New York“. In Hana Wirth-Nesher (ed.). *New Essays on Call It Sleep*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- McClure, John A. „DeLillo and Mystery“. In John Duvall (ed.). *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Cambridge: University of Cambridge Press, 2008.
- Michelson, Bruce. *Wilbur's Poetry. Music in a Scattering Time*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1991.
- Miller, J. Hillis. *Speech Acts in Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Miller, J. Hillis: „Tradition and Difference”. In *Diacritics* č. 4, 1972, s. 6
- Mills, Ralph J. „The Lyricism of Richard Wilbur“. In Wendy Salinger (ed.). *Richard Wilbur's Creation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983, s. 78–90.
- Müller, Richard. „Literární kánon: modely (dis)kontinuity“. In *Česká literatura* č. 2, 2007, s. 167–178.
- Nagy, Ladislav. „Blake – jeho místo a doba“. In *Literární noviny* č. 11, 14. 3. 2001, s. 30–31.
- New Masses* [nepodepsaná recenze]. „Call It Sleep by Henry Roth“. In *New Masses*, 12. 2. 1935.
- Onufer, Petr (ed.). *Před potopou. Kapitoly z americké kritiky 1930–1970*. Přeložili Petr Onufer, Mariana Housková, Olga Bártová, Anna Vondřichová, Klára Strnadová a Ondřej Zátka. Praha: Triáda a Revolver Revue, 2010.

- Onufer, Petr. „Tři překlady, tři doslovy, tři nakladatelství“. *Kritická Příloha Revolver Revue* č. 16, 2000, s. 63–67.
- Podhoretz, Norman. „Ignorantští bohémové“. Přeložil Petr Onufer. *Revolver Revue* č. 61/2005, s. 123–133.
- Podhoretz, Norman. „Na obranu redaktorského řemesla“. Přeložil Petr Onufer. *Revolver Revue* č. 70, 2008, s. 10–15.
- Pokorný, Martin. „Poznámka k překladu“. In Harold Bloom. *Úzkost z ovlivnění*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Argo, 2016, s. 209–211.
- Pokorný, Martin. „Život bez příběhu“. In James Joyce. *Odysseus*. Přeložil Aloys Skoumal. Praha: Argo, 2012, s. 605–609.
- Pound, Ezra. „Paris Letter“. In *The Dial*. Volume 72, 1922, s. 624–627.
- Procházka, Martin. „Between Canons and Cultural Studies“, *Acta Universitatis Carolinae Philologica* 5, Prague Studies in English XXII, Praha: Karolinum, 2000, s. 179–84 (2000a).
- Procházka, Martin. „Hlas autoritáře zní z chaosu“. *Literární noviny* č. 26, 2000. s.8–9 (2000b).
- Procházka, Martin. „Smysl romantismu v knihách M. H. Abramse,“ in M. H. Abrams, *Zrcadlo a lampa*. Přeložil Martin Procházka. Praha: Triáda, 2001.
- Quinn, Justin (ed.). *Lectures on American literature*. 3. vydání. Praha: Karolinum, 2016.
- Ransom, John Crowe. „Kritika a. s.“ Přeložil Petr Onufer. In Petr Onufer (ed.). *Před potopou. Kapitoly z americké kritiky 1930–1970*. Praha: Triáda a Revolver Revue, 2010, s. 69–83.
- Ricœur, Paul. *Freud and Philosophy: an Essay on Interpretation*. Přeložil Denis Savage. Cambridge, Mass.: Yale University Press, 1970.
- Roth, Philip. *Pražské orgie*. Přeložili Karel a Jiřina Kynclovi. Praha: Mladá fronta, 2014.
- Scholes, Robert. „Canonicity and Textuality“. In Joseph Gibaldi (ed.). *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, New York: Modern Languages Association of America, 1992, s. 138–157.
- Sorkin, Adam. *Conversations with Joseph Heller*. Jackson: University of Mississippi Press, 1993.
- Striedter, Jurij. „Český strukturalismus a současná diskuse o estetické hodnotě“. Přeložil Miroslav Červenka. In *Čtenář jako výzva*. Brno: Host, 2001, s. 10–199.
- Šalda, F. X. „Překlad v národní literatuře“. In *Kritické projevy I*. Praha: Melantrich, 1949, s. 139–156.

- Šalda, F. X. „Z nové literatury o Otokarovi Březinovi“. In *Šaldův zápisník. Ročník čtvrtý*. Praha: Orbis, 1931, s. 24–35.
- Šalda, F. X.: „Jamesa Joyce Ulysses“. In *Šaldův zápisník. Ročník druhý*. Praha: Orbis, 1929, s. 146–151.
- Šalda, František Xaver. „Kritika pathosem a inspirací“. In *Boje o zítřek*. Praha: Melantrich, 1948, s. 164–178.
- Škvorecký, Josef. *Povídky z rajského údolí*. Praha: Ivo Železný, 1995.
- Škvorecký, Josef. *Příběh inženýra lidských duší*. Praha: Ivo Železný, 2000.
- Škvorecký, Josef: *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. Praha: Ivo Železný, 1999.
- Tate, Allen. „Je literární kritika možná?“. Přeložil Petr Onufer. In Petr Onufer (ed.). *Před potopou. Kapitoly z americké kritiky 1930–1970*. Praha: Triáda a Revolver Revue, 2010, s. 27–39.
- Taylor, Henry. „Two Words Taken As They Come“. In Wendy Salinger (ed.). *Richard Wilbur's Creation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983, s. 99–113.
- Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Přeložil Jiří Pelán. Praha: Triáda, 2000.
- Trávníček, Jiří. *Čtenáři a internauti: Obyvatelé České republiky a jejich vztah ke čtení*. Brno: Host, 2010.
- Ulmanová, Hana. „Cesty k Sylvii Plathové“. In *Respekt* č. 1, 2003, s. 45.
- Ulmanová, Hana. „In Search of a Literary Canon“. In Ondřej Pilný – Mirka Horová (eds). *'Tis to Create & in Creating Live. Essays in Honour of Martin Procházka*. Praha: FF UK, 2013, s. 295–301.
- Ulmanová, Hana. „Nepojmenovatelní a nepojmenování“. In William Faulkner. *Komáři*. Přeložil Petr Onufer. Praha: Novartis, 2006, s. 377–380.
- Vašíček, Zdeněk. „Český diskurs“. In *Přijetí podmínek*, Praha: Torst 1996, s. 36–45.
- Vašíček, Zdeněk. „Slovo bez jazyka“. In *Podmínky volby*. Praha: Triáda, 2003, s. 37–38.
- Vendlerová, Helen. *The Music of What Happens: Poems, Poets, Critics*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- von Hallberg, Robert (ed.). *Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Walsh, Bryan. „After The Bomb: Don DeLillo Tells Us What to Fear“. In *Time*, 28. listopadu 2011, s. 26–27.
- Warren, Robert Penn. „Nostromo“. In Joseph Conrad. *Nostromo. Critical Edition*, New York: Modern Library, 1951, s. i–xxxv.
- Wellek, René. „Destroying Literary Studies.“ In *The New Criterion* č. 4, 1983, 1–8.



- Wellek, René. „Review of Northrop Frye's *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*“. In *MLN* 64, 1949, s. 62–63.
- Wellek, René. *Koncepty literární vědy*. Přeložili Jiřina Johanisová a Vladimír Papoušek. Jinočany: H&H, 2005.
- Wellek, René. *The Attack on Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1982.
- Wiendl, Jan (ed.). *Literatura a kánon*. Praha: Univerzita Karlova, 2007.
- Williams, William Carlos. *The Autobiography*. New York: New Directions, 1951
- Wimsatt, W. K. – Beardsley, M. C. „Intencionální klam“. Přeložil Petr Onufer. In Petr Onufer (ed.). *Před potopou. Kapitoly z americké kritiky 1930–1970*. Praha: Triáda a Revolver Revue, 2010, s. 109–125
- Winchell, Mark Royden. *Too Good to Be True. The Life and Work of Leslie Fiedler*. Columbia: University of Missouri Press, 2002.
- Wirth-Nesher, Hana (ed.). *New Essays on Call It Sleep*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- Wroe, Nicholas. „High Priest of Lit Crit“. In *The Guardian*, 2. 2. 2002, s. 19–20.