



Městská knihovna v Praze

AMERICKÁ ŽIDOVSKÁ LITERATURA

Hana Ulmanová

דח"ב בצפגנישדנ אק תקפסזחלמ סחרוד
אבנ פנלסין ורשר וואער פמקל צדףחדד
ט גאבה למבוחזטחקה זספצפ סדעז סתג
ט קנתשסענעפי חע סהצומשת נזמתקחלפ
אק תקפסזחלמ דח"ב סחרוד בצפגנישדנ
סדעז סתג זספצפ ט גאבה למבוחזטחקה
רוואער פמקל צדףחדד אבנ פנלסין ורשר
חע סהצומשת נזמתקחלפ ט קנתשסענעפי
אק תקפסזחלמ דח"ב סחרוד בצפגנישדנ
רוואער פמקל צדףחדד אבנ פנלסין ורשר
דח"ב בצפגנישדנ אק תקפסזחלמ סחרוד
ט גאבה למבוחזטחקה זספצפ סדעז סתג
אבנ פנלסין ורשר וואער פמקל צדףחדד
ט קנתשסענעפי חע סהצומשת נזמתקחלפ

Hledáte místo, kde...

... můžete celý den studovat nebo pracovat?

... seženete knížku pro zábavu, do školy, k poučení?

... stahujete e-knihy, posloucháte hudbu, tisknete 3D?

... osobně potkáte české i světové autory?

... můžete zajít na koncert, filmy artové i 3D?

Právě jste ho našli!

Městská knihovna v Praze

43 poboček, **3** pojízdné knihovny, **4 000** akcí ročně,
2 000 000 dokumentů, **60** Kč za registraci

www.mlp.cz

knihovna@mlp.cz

www.e-knihovna.cz

www.facebook.com/knihovna

Americká židovská literatura

Hana Ulmanová

*Sborník přednášek
z cyklu
Vzdělávacího a kulturního centra
Židovského muzea v Praze,
říjen 2001 až červen 2002*

Znění tohoto textu vychází z díla [Americká židovská literatura](#) tak, jak bylo vydáno nakladatelstvím Židovské muzeum v Praze v roce 2002. Pro potřeby vydání Městské knihovny v Praze byl text redakčně zpracován.

§

Text díla (Hana Ulmanová: Americká židovská literatura), publikovaného [Městskou knihovnou v Praze](#), je vázán autorskými právy a jeho použití je definováno [Autorským zákonem](#) č. 121/2000 Sb.



Vydání (obálka, upoutávka, citační stránka a grafická úprava), jehož autorem je Městská knihovna v Praze, podléhá licenci [Creative Commons Uved'te autora-Nevyužívejte dílo komerčně-Zachovejte licenci 3.0 Česko](#).

Verze 1.0 z 10. 12. 2018.



OBSAH

Několik osobních poznámek úvodem.....	7
Úvod do historie židovstva v Americe	12
Základní rysy americké židovské literatury	16
Isaac Bashevis Singer	24
Bernard Malamud	39
Saul Bellow	54
Chaim Potok.....	69
Philip Roth	83
Americké židovské spisovatelky.....	98
Americká židovská literatura po a o holocaustu.....	112
Závěry a shrnutí	123
Bibliografie vybraných amerických židovských spisovatelů v českých knižních překladech (1. vydání).....	132
Singer, Isaac Bashevis	132
Bellow, Saul.....	133
Roth, Philip	134
Malamud, Bernard	134
Potok, Chaim.....	135
Americké židovské autorky.....	135
Autorka sborníku	137
Ediční poznámka	138

*Profesorce Lillian S. Kremerové,
o jejíž studie jsem se v mnohém opírala*

Několik osobních poznámek úvodem

Když pozorně přehlížíme americkou beletrii dvacátého století, hlavně jeho druhé poloviny, a pokoušíme se nalézt její základní nosné znaky, nemůže nám uniknout, jak nápadně z ní vystupuje – kvantitativně i kvalitativně – tvorba židovských spisovatelů. Je jich překvapivě dlouhá a pestrá řada, takže tato publikace může pojmut pouze jejich více či méně reprezentativní výběr; i ten však přesvědčivě dokládá, že bez bohaté židovské sekce si moderní americkou literaturu vůbec nelze představit. Vedle pasáží obecnějších, syntetizujících, zde autorka zařazuje medailony několika významných autorů, ve kterých upozorňuje na některá jejich závažná díla, přehledně, ale pregnantně je glosuje a nezřídka přitom objevně – především ve vztahu k literárnímu povědomí u nás obecně vkořeněnému – rozkrývá. Ukazuje, že přes niterné soustředování tvůrčího zájmu na „vlastní“ židovskou složku americké populace a problematiku setrvalosti jejího přistěhovaleckého původu a asimilačních proměn starobyklých tradic, nebo možná právě díky němu, obohacuje tato literatura americký intelektuální prostor o aktuální témata daleko přesahující hranice americké židovské situace, která postihují existenciální problémy, s nimiž se složitě vyrovnávají nejen současní Američané, ale více či méně všichni lidé dnešního světa.

Já sám jsem si svůj vztah k americké židovské literatuře pěstoval a prohluboval vlastně celý život – jako překladatel i jako vysokoškolský učitel. Byť „goj“, měl jsem vzácnou příležitost překládat skvělé texty několika významných amerických židovských autorů a skrze ně pronikat k poznání základních poloh židovského myšlení a židovského historického údělu. Při této příležitosti se však poprvé v životě odvažuji zmínit o jedné zcela osobní rané zkušenosti, kterou s mnohaletým odstupem chápu jako jeden z významných

formativních vlivů, jenž zásadně předznamenal můj vztah k složitému fenoménu židovství a trvalý zájem o něj.

V druhé polovině třicátých let minulého století jsem chodil do chlapecké obecné školy na vinohradském náměstí Míru a ve své třídě jsem měl několik (asi sedm či osm) dosti výjimečných spolužáků – obyvatel blízkého židovského sirotčince v Belgické ulici (nyní je tam Lauderova škola – základní stupeň a gymnázium). Mímochodem – židovský sirotčinec: pro kolik skrytých i otevřených antisemitů byl asi tehdy (a byl by asi i nyní) tento pojem nestravitelně kontradiktorní! Matně si vzpomínám, že tihle moji spolužáci byli vesměs docela ostrí hoši. Já byl naopak v útlém věku chlapec spíše bázlivý a slaboučký, zřejmě mírně rozmazlené maloburžoazní dítko; a jako takový jsem byl přímo předurčen, abych se ve třídě stal objektem toho, čemu se teď říká šikana. Leč z důvodů, které mi dodnes vůbec nejsou jasné, vystoupil při prvních náznacích takových projevů jako můj velmi energický ochránce právě jeden z těch hochů ze sirotčince; jmenoval se Karel Popper, byl o půl hlavy větší než my ostatní a stal se brzy zcela přirozeně vůdčí osobností třídy (pokud si vzpomínám, neměl dokonce vůbec žádné problémy ani s prospěchem). Měl jsem pak v životě hodně dobrých kamarádů, ale na vztah, který se vytvořil mezi Karlem Popperem a mnou, nikdy nezapomenu; poskytl mi do života základní představu o smyslu pro fair play a o výchozích normách gentlemanského chování a ovlivnil mě tím hlouběji, že ho nemilosrdně přerвала německá okupace. Já už jsem byl studentem reálného gymnázia (Karel začal chodit na měšťanku), když byl onen židovský sirotčinec ze dne na den zlikvidován a jeho obyvatelé tvrdě vysídleni, zřejmě nejdříve do Terezi-
na. Co se s nimi dělo potom, nevím, ale lze se to snadno domyslet. Nevrátil se samozřejmě ani jediný, jak jsem se po válce dozvěděl; a tak na mě už v té syrové době zcela konkrétně a osobně dolehlo, co to byl holocaust, i když tehdy jsme to slovo v jeho dnešním specifickém významu ještě neznali.

Tragický osud mého zvláštního přítele z dětství Karla Poppera mě zasáhl natolik, že jsem mu věnoval jeden ze svých prvních literárních pokusů; tu povídku jsem nakonec s pocitem studu raději zlikvidoval, protože jsem byl do té míry – a jistě právem – sebekritický, že mi vzhledem k námětu připadala svou adolescentní neumělostí až trestuhodně svatokrádežná. Ale když jsem pak čítával texty velkých amerických autorů (a nemuseli to být jen spisovatelé židovští – připomínám si třeba *Sofiinu volbu* Williama Styrona), ve kterých se literárně vyrovnávali se strašlivým historickým faktem holocaustu, pravděpodobně nejhrůznějším námětem, před kterým kdy literatura stála, Karla Poppera jsem si znovu a znovu připomínal.

A myslel jsem na něj často i při práci na překladech *Nájemníků*, *Boží milosti* a několika povídek Bernarda Malamuda a při četbě *Správkaře* téhož autora či Bellowových děl *Dobrodružství Augieho Marche* nebo *Planeta pana Sammlera*. A nemohl jsem si ho nevybavovat ani při práci na překladu románu Josepha Hellera *Zavíráme!* (volného pokračování *Hlavy XXII*, které – na rozdíl od autorova nejznámějšího díla – obsahuje závažné pasáže „židovské“) či jeho autobiografie *Tehdy a teď*.

Silný, emotivně působící vztah, který poznamenal moje chlapecká školní léta, mi tedy asi rozhodujícím způsobem pomohl najít cestu k bezpředsudečnému poměru k fenoménu židovství a jeho nejružnějším aspektům, především k jeho projekci do oblasti literatury a v širším smyslu umění obecně. Jsem mu za to upřímně vděčný, protože mě uchránil před jakýmkoli náznakem zpozdilé zabedněnosti, kterou bohužel kolem sebe tak často vídám ve vztahu k čemukoli židovskému, a otevřel mi cestu k objektivnímu vnímání hodnot, které by měly být pro současného člověka určující a nepominutelné.

Objevoval jsem je jako čtenář i komentátor (např. děl Bellowových, Malamudových či Doctorowových), ale nejúčinněji při práci překladatelské, kdy je třeba při hledání nejvhodnějšího řešení

potěžkávat každé slovo textu, s nímž je překladateli dáno zápolit; poskytuje mu to ovšem nenahraditelnou možnost pronikat přímo mikrochirurgicky k samé podstatě autorova sdělení či poselství. V tomto směru jsou „mými“ americkými židovskými autory především Joseph Heller a Bernard Malamud – každý jinak, možná až kontrastně svébytný: na jedné straně razantní, někdy až silácký šířavý satirik Heller, u něhož je židovský aspekt často zcela potlačený, či alespoň druhoplánový, na druhé bolestně ztišený, chvílemi tragicky důstojný, chvílemi smutně komický Malamud, u něhož je reflexe židovské zkušenosti pro vyznění díla vždy podstatná. Překládat jejich texty byla v obou případech doslova intelektuální rozkoš, práce po všech stránkách subjektivně velmi přínosná a poučná. Lidsky nesmírně obohacující bylo pro mě i osobní setkání s Josephem Hellerem při jeho návštěvě v Praze před několika málo lety, nedlouho před jeho smrtí. Překladatel nemívá často možnost pobýt s autorem, jehož dílem se zabývá, nasát do sebe při setkání s ním něco z jeho osobnosti a intelektu a potvrdit a doplnit si tak představu o něm, kterou získal při práci na jeho díle.

Moje celoživotní zkušenost s moderní americkou židovskou literaturou mě dovedla k přesvědčení, že její produkce je bytostnou součástí širokého hlavního proudu americké literatury, ba že tvoří jakousi jeho určující páteř, protože s obecnými existenciálními tématy, která předkládá, i když ve specifickém balení židovské životní zkušenosti, se musí chtít nechtít vyrovnávat většina (nejen) Američanů obecně, ale ve své tvorbě poměřovat i nežidovští spisovatelé; kromě toho rozhodujícím způsobem (spolu s tvorbou afroamerických autorů) prorazila cestu k sílícímu multikulturalismu současné americké literatury, díky němuž do ní stále výrazněji vstupují další okruhy tzv. „minoritní“ tvorby.

Miroslav Jindra

PhDr. Miroslav Jindra působí řadu let na FF UK, kde v současné době vede specializační překladatelské semináře; ve své pedagogické činnosti se však věnuje i problematice světové literatury a moderní literatuře americké, britské a kanadské. V těchto oblastech působí též jako překladatel a publicista. Z jeho bohaté činnosti uvedme alespoň kongeniální překlad Hellerovy Hlavy XXII a několika dalších Hellerových děl, překlady románů a povídek Bernarda Malamuda či komentáře k tvorbě Saula Bellowa a E. L. Doctorowa.

Úvod do historie židovstva v Americe

Chceme-li pochopit charakter americké židovské literatury, je nutné, abychom se alespoň ve stručnosti seznámili s historickou zkušeností židovstva ve Spojených státech. Dějiny Židů na americkém kontinentu totiž začínají už příplutím Hernána Cortése do Mexika – nicméně Židé, kteří s ním přijeli, byli nuceni konvertovat a stali se z nich takzvaní noví křesťané. Příliv Židů ovšem pokračoval a v roce 1521 Španělsko uzavřelo dveře všem, kdo nemohli prokázat čtyři generace křesťanských předků. Brzy poté, v roce 1529, církevní autority objevily prvního praktikujícího Žida, jenž byl následně upálen jako kacíř. V roce 1571 byla dokonce v Mexiku ustavena oficiální inkvizice.

Na území Severní Ameriky začíná historie Židů v roce 1654 – v tehdejší Novém Amsterdamu přistálo 23 židovských uprchlíků (4 manželské páry, 2 vdovy a 13 dětí). Ihned představovali nemalý problém pro dobové puritánské myslitele, neboť ti se domnívali, že oni sami – a nikoli Židé – jsou vyvolený národ. V roce 1690 přední puritánský myslitel Cotton Mather, který dokonce nosil na hlavě pokrývku, dopsal svou příručku, která konvertovat Židy, a v roce 1700 v Bostonu Samuel Wilson v jednom svém kázání prohlásil, že Židé jsou hanbou světa. Tímto svým tvrzením jednoduše shrnul názory Otců-Poutníků.

Židé pracovali v Americe tak tvrdě, že jedna synagoga v New Yorku musela začít pokutovat ty své členy, kteří se neúčastnili šábesových modliteb. Tento systém pokut však nikdy pořádně nefungoval a synagoga se tohoto pravidla záhy vzdala. Židé se však podíleli nejen na ekonomickém, ale i na politickém životě své nové země. Například během války za nezávislost britské úřady uvěznily jako špiona jistého Chaima Solomona. Jemu se však brzy podařilo

uprchnout a znovu se objevil ve Filadelfii, kde americké armádě zapůjčil 200 000 dolarů za účelem nákupu zásob pro armádu. Danou částku však nikdy nedostal zpátky ani on, a později ani jeho rodina.

Židé se většinou usazovali ve velkých městech na východním pobřeží, několik se jich však vydalo dál na západ. V roce 1817 dorazil první Žid do Cincinnati a jistá farmářka cestovala z venkova dva dny jen proto, aby viděla ocas a rohy, které údajně měl mít. V následujících dvou desetiletích do Ameriky přesídlil do té doby bezprecedentní počet Židů pocházejících především z Bavorska, ale i z celého dnešního Německa. Po přílivu sefardských Židů ze Španělska tak zformovali druhou mohutnou vlnu židovské imigrace do Spojených států a v roce 1854 bylo ve Spojených státech již zhruba 100 000 Židů. Navíc začali být záhy poměrně úspěšní, a tudíž viditelní. Následkem toho se v Americe zvedla silná vlna předsudků.

Několik nově založených židovských firem na Wall Streetu bylo v roce 1860 obviněno americkými antisemity z manipulací na finančním trhu, a to navzdory tomu, že ani jedna z nich nepatřila ke klíčovým peněžním institucím. V roce 1869 přijel bankéř Joseph Saligman svým soukromým železničním vagonem do prestižního letoviska Saratoga Springs. Majitel jistého luxusního hotelu ho však odmítl ubytovat, neboť dle vlastních slov „nesnesl ve svých objektech Židy“. Pokud jde o náboženský život daného období, vedle ortodoxních synagog začaly vznikat také synagogy reformované. Ty zrušily tradiční přísné předpisy týkající se například jídla a ani nevyžadovaly, aby muži měli při bohoslužbách pokrývky hlavy. Některé z nich dokonce přesunuly šábess na neděli, takže židovské obchody mohly být otevřeny i v sobotu.

Kolem roku 1881, po pogromech v Rusku, začaly Ameriku zaplavovat početné vlny Židů z východní Evropy, které do roku 1914 přivedly do země celé dva miliony Židů. Právě ti s sebou přivezli i svou specifickou kulturu, brzy začaly vycházet první jidiš noviny a začala hrát první jidiš divadla. Jelikož většina z nich přistála pou-

ze s hrstkou peněz a někteří vyvázli jen s holými životy, pracovali ještě usilovněji než jejich předchůdci – svou obchodní kariéru obvykle zahájili pouze s vozíčkem, z něhož prodávali zboží přímo na ulici. Pro své děti si pak přáli lepší budoucnost, čímž rozuměli v první řadě společenské uznání a vzdělání, tedy něco, čeho se jim samotným ještě nedostávalo. Snad i proto v roce 1920 bylo sedm z devíti šampionů v boxu, tradičně anglosaském sportu, židovského původu, přičemž jedinou nápadnou výjimkou byla těžká váha (Židé totiž jen zřídkakdy fyzicky dosahovali i spodního limitu této kategorie). O dva roky později představovali Židé na prestižní Harvardově univerzitě 21,5 % celkové studentské populace a na veřejnost pronikla informace, že administrativa připravuje tajné kvóty. Antisemitismus byl tedy stále poměrně silný. Nicméně již v roce 1927 musel Henry Ford upustit od svých antisemitských poznámek, jež ohrožovaly jeho podnik, protože jeho auta začali bojkotovat jak židé, tak liberální křesťané.

Po Hitlerově nástupu k moci v roce 1933 začali do Ameriky proudit přední vědci, umělci a intelektuálové: Albert Einstein, Marc Chagall, Hannah Arendtová a mnoho dalších, a ve 30. letech do Ameriky uprchlo asi 250 000 německých a rakouských Židů. Amerika však nenabízela stejné možnosti všem. V roce 1939 nebylo dovoleno přistát lodi St. Louis, která přivázela židovské uprchlíky, třebaže pasažéři viděli světla na pobřeží Havany i Floridy. A ačkoli Bílý dům doslova bombardovala nepřetržitá šňůra telegramů, kapitán musel své plavidlo obrátit zpět do Hamburku. Většina cestujících pak beze stopy zmizela v nacistické Evropě. Již v roce 1944 si nemálo židovských vůdčích osobností uvědomovalo, že Franklin Delano Roosevelt toho pro židy příliš mnoho neudělal, ovšem většina židovských amerických občanů ho stále oslavovala jako benevolentního židovského krále. Jakmile se objevila skutečná čísla o počtu zmasakrovaného evropského židovstva, mnoho rabínů jim odmítlo věřit. Nadále bránili myšlenku židovského státu

založeného Mesiášem, zatímco „světštější“ židé se rozhodli založit Izrael vlastními silami. Napětí uvnitř americké židovské komunity přetrvávalo i dlouho poté, co se státu Izrael dostalo veškerého nezbytného mezinárodního uznání.

V 50. letech a v první polovině 60. let hráli židé v boji za občanská práva amerických černochů znatelně větší roli než jakákoli jiná bílá skupina – zčásti i proto, že sami relativně před nedávnem zažili pocity podřízené menšiny. V roce 1958 podporoval Jacob M. Rothschild, rabín v Atlantě, černošské hnutí tak silně, až se stal terčem výhrůžek a jižanští rasisté provedli bombový útok na jeho synagogu. V roce 1963 během slavného pochodu na Washington kráčel Martin Luther King ruku v ruce s rabínem. Nicméně v druhé polovině 60. let, po převzetí moci militantním křídlem černošského hnutí, jež zavedlo koncept „černé síly (Black Power)“, se vztahy mezi černochy a židy drasticky změnily. Například v roce 1968 došlo během velikonočního víkendu ve Washingtonu k sérii drancování, což mladá katolická teoložka komentovala výrokem: „Vypalováním židovských obchodů chudina z černošských ghett oslavovala vzkříšení Ježíše Krista.“

Od roku 1945 se nicméně Spojené státy staly v jistém slova smyslu centrem světového židovstva. Dnes se k židovskému původu hlásí 5 835 000 amerických občanů. Nejvíce z nich žije v New Yorku a jeho okolí (1 720 000) a v Los Angeles (přes 500 000), velké židovské komunity se však nacházejí také v Chicagu, Filadelfii, na Floridě, v Bostonu, Washingtonu a v dalších velkých městech. Obecně lze tedy říci, že američtí židé se nejvíce koncentrují na východním a pak na západním pobřeží Spojených států.

Třebaže američtí židé tvoří jen 3 procenta obyvatel země, židovská komunita je nejvzdělanější a ekonomicky nejsilnější menšinou Spojených států. Hraje klíčovou roli v kulturním a akademickém životě národa a výrazně se podílí také na životě politickém a vládním. V současné době spojuje americké židy spíše historické

a kulturní dědictví (zhruba 350 amerických univerzit má katedru hebrejštiny nebo židovských studií) než náboženství (méně než polovina amerických židů se hlásí k nějaké synagoze). Časté jsou sňatky mimo víru, nedodržování zásad kašrutu i opomíjení mnoha tradičních svátků. Jednota amerických židů se tak posiluje zejména v těch okamžicích, kdy se jedná o budoucnost státu Izrael – například v roce 1967 vybrali mezi sebou od 23. května do 10. června pro bojující Erec Izrael částku 100 milionů dolarů, což je bezprecedentní případ nejen v historii Židů, ale i v historii soukromé filantropie v USA. Mnoho amerických židů se usídlilo v Izraeli a přes 200 000 občanů Izraele žije ve Spojených státech. Ze všech těchto skutečností vyplývá, že zatímco na straně jedné židé v Americe chtěli vždy asimilovat, na straně druhé si zároveň hodlali udržet svou vlastní identitu. Tento protiklad se logicky stává i jedním z hlavních konfliktů v americké židovské literatuře.

Základní rysy americké židovské literatury

Americká literatura vždy nachází nové zdroje inspirace (ať už jde o témata, či formy) v regionech, v subkulturách a u etnických a rasových skupin. Tyto minoritní literatury se pak v okamžiku, kdy se jim podaří setřást primitivní lokální tóny a zbavit se provinční zahleděnosti, stávají součástí velkého národního kulturního dědictví. Samozřejmě že si zároveň udržují sílu konkrétních prostředí a specifické rysy daného jazyka, jakýmsi zázračným imaginativním skokem se však zbavují regionálně (nebo jinak) omezených cílů a dostávají se na úroveň morální či metafyzické obecnosti.

Začátky takového písemnictví lze v americkém židovském kontextu vystopovat zpět k dílům Šoloma Alejchema, která byla napsána v jidiš. Šolom Alejchem se sice narodil na Ukrajině, avšak roku 1912 přesídlil do Spojených států, kde také roku 1914 zemřel. Dnes se na

jeho povídkách, románech a dramatech o životě obyčejných chudých židů cení zejména smutný, moudrý humor, který svým způsobem vyvažuje vážné existenční problémy postav. Pozdější americká židovská literatura, jež vznikala zejména v 30. a 40. letech, navazovala na tradice naturalismu, a pokud bychom ji chtěli přirovnat k výtvarnému umění, připomínala by spíše pouhé ilustrace než plnohodnotné obrazy. Nejpopulárnějším žánrem byla povídka, a kdybychom chtěli alespoň vyjmenovat nejdůležitější dobové spisovatele, patřili by k nim Jerome Weidman, Meyer Libben, Paul Goodman, Michael Seide a Ethel Rosenbergová. Spojuje je především skutečnost, že se všichni narodili počátkem století v New Yorku a všichni zahájili svou kariéru krátkými črtami z každodenního života amerických židů. Některá jejich díla mají spíše hodnotu historického dokumentu, avšak přesto tvoří první nezbytný krok ve vývoji americké židovské literatury.

Irving Howe, význačný literární kritik, kdysi prohlásil, že zatímco první významnější regionální kulturou, která pronikla do národního povědomí USA, byla jižanská literatura, o dvě desetiletí později (tj. zhruba v 50. a 60. letech) se něco podobného stalo s americkou židovskou literaturou. V těchto dvou desetiletích začali výrazně publikovat Bernard Malamud, Philip Roth a Saul Bellow, četli je jak židovští, tak nežidovští čtenáři a značnou pozornost jim věnovala i kritika. Navíc začali být velice brzy obecně uznáváni. Třebaže některé elitářské konzervativní hlasy tento úspěch přičítají tzv. „vině toho, kdo nebyl při tom“ (konkrétní příklad daného psychologického komplexu lze najít i v literatuře, viz například postava Nathana ze *Sofiiny volby* Williama Styrona), jíž údajně po 2. světové válce trpěla většina americké veřejnosti, a rovněž skutečnosti, že většina tehdejších důležitých literárních agentů, redaktorů a také nakladatelů byla židovského původu, z dnešního hlediska je jasné, že americká židovská literatura si toto postavení více než zaslouží.

Jak už je to u umělců obvyklé, také všichni američtí židovští spisovatelé odmítají nálepku jakési „školy“ nebo „skupiny“. Zejména

Bernard Malamud se proslavil kousavými poznámkami na adresu těch teoretiků, kteří se pokoušeli vytvořit trio, či dokonce triumvirát sestávající z něj a jeho dvou kolegů, Rotha a Bellowa. Nicméně díla těchto tří spisovatelů a do značné míry i jejich předchůdců skutečně vykazují jisté podobnosti a návaznosti. Lze je vystopovat zejména v prostředí, tématu a také obecném tónu. Vezměme je tedy nyní hezky jednu po druhé.

Pokud používáme termínu „regionální literatura“ ve volnějším nebo metaforickém smyslu, můžeme říci, že američtí židovští autoři vytvořili v USA regionální literaturu. Třebaže jsou poznamenáni „Starým světem“ i imigrantskou židovskou kulturou, nepochybně patří mezi americké spisovatele. Píší – s výjimkou Isaaka Bashevi-se Singera, který léta psal v jidiš i v Americe, a několika dalších autorů – v angličtině a žijí a vydávají svá díla ve Spojených státech. I jejich příběhy se odehrávají ve Spojených státech. A i když jim nelze dokonale porozumět, aniž bychom vzali v úvahu jejich židovský původ, netvoří součást židovské literatury – nepatří ani k literatuře hebrejské, ani k literatuře jidiš.

Jeich práce jsou však regionální i v dalším slova smyslu. Odvíjejí se z jednoho prostředí, o němž také pojednávají – ať už jsou to ulice a skrovné příbytky v přistěhovaleckých židovských čtvrtích New Yorku (jako Lower East Side u Bernarda Malamuda) či Chicaga (u Saula Bellowa), nebo „lepší“ čtvrtě, do nichž se přestěhovali židé druhé generace, tj. děti imigrantů (viz Newark a další předměstí v dílech Philipa Rotha). Dané prostředí pak nabízí exotické až podivné zvyky, od náboženských po společensko-kulturní, a rozšiřuje tak obzor běžného čtenáře. Jsou regionální nebo ještě lépe etnické i proto, že jsou založeny na střetu imigrantské kultury s kulturou hostitelskou, americkou. (Zároveň je však nutné připomenout si poznámku Philipa Rotha, který řekl, že postavy Bernarda Malamuda žijí „v bezčasé depresi a v bezbřehém Lower East Side“, čímž chtěl vyjádřit, že Malamud nejen vidí Žida jako univerzálního člověka

a chápe ho metaforicky, ale i místo a čas u něj nabývají obdobných dimenzí.)

Jakmile začneme americkou židovskou literaturu srovnávat s literaturou jižanskou, narazíme na nejednu paralelu – což je pochopitelné, neboť právě tyto literatury jsou nejdůležitější regionální literatury Spojených států 20. století. V obou případech si našly vlastní hlas přesně v okamžiku, kdy se jejich kultura začala rozpadat (což významný americký kritik a spisovatel Allen Tate nazývá „perfektní literární situací“). Jejich emocionální síla se odvíjí z bodu, kdy se tradiční způsob chování se svými pojmy (čest pro jižany a radikální odlišnost pro židy) přestal snášet s požadavky moderní společnosti. Spisovatelé se pak těmito pojmy snaží uniknout, překonat je nebo je znovu definovat, a právě tehdy nacházejí svá vlastní slova a styl.

Další paralelou je silné historické povědomí. Dějiny představují pro jižany i pro židy hluboké poselství. Židé žili po tisíciletí v diaspoře, v exilu, a po celou dobu se museli obávat o své životy, a takzvaná paměť ghetta přetrvává i v Americe. Stále se vzpomíná na staré příběhy a stále o nich někdo vypráví – ať už jsou to staříčtí konfедераční vojáci, nebo pradědečkové s jarmulkami, kteří pamatují carský teror. Jak kmenová paměť, tj. paměť celého židovstva v průběhu věků, tak paměť rodinná bolestně žije dál.

Jak jižané, tak židé zůstávají v americkém kontextu do jisté míry outsiders, což spisovatelům přináší určité výhody – jako pozorovatelé vidí věci z dálky, tudíž objektivněji, a mohou tak vůči americké společnosti zaujímat značně kritické stanovisko. Stupeň stejnosti a jinakosti je ovšem odlišný – zatímco kultura Jihu je kulturou křesťanskou, kultura Židů, třebaže ji americká demokracie svým způsobem přijímá, zůstává podstatně odlišná. Nic není v židovské zkušenosti zakořeněno hlouběji než myšlenka kolektivní minulosti, kolektivní paměti. Ani relativní pohostinnost a tolerantnost americké demokracie nedokáže úplně rozptýlit židovský pocit odlišnosti, v důsledku čehož židé plnou integraci ve společnosti vlastně odmítají.

Graham Greene kdysi poznamenal, že nešťastné dětství je pro spisovatele zlatý důl. A i když dětství židů narozených rodičům-přistěhovalcům nebylo vysloveně nešťastné, rozhodně bylo plné rozličných pnutí a rozporuplných pocitů. Rodina je pro židy zárukou disciplíny a soudržnosti a svým členům poskytuje ohromné citové zázemí. Pro dítě je pevným bodem v chaosu světa, nicméně v USA se stává i bariérou, která vás může omezovat v ochutnávání typicky amerických radostí. Rodina je proto také institucí, proti níž se mladší hrdinové bouří. Vymanit se z vlivu rodiny znamená svobodu, útěk nejen od rodičů, za které se občas děti i mírně stydí, ale též od ubíjejících tradic, zvyků a konvencí.

Pokud dítě vyrůstá v židovské rodině, je hluboce přesvědčeno, že rodina je nenarušitelná jednotka, která se prostě nemůže rozpadnout. Brzy ovšem vznikají konflikty. Jelikož jednotlivé americké židovské generace žijí v naprosto odlišných podmínkách a nacházejí se na různých stupních asimilace, setkáváme se často s nepřeklenutelnou generační propastí – otcové již nejsou schopni porozumět svým synům a naopak (viz kupříkladu povídka Jerome Weidmana *Můj otec sedí ve tmě* nebo pozdější novela Saula Bellowa *Ani den!*). Kdysi téměř legendární židovská matka-ochránitelka se mění v noční můru, protože své potomky ochraňuje až příliš, a mladý protagonista má proto ve svých vztazích se ženami až neřešitelné problémy (nejslavnějším příkladem je tu patrně román Philipa Rotha *Portnoyův komplex*). A jelikož mladší generace již nedrží krok s tradičním vnímáním významu rodiny, její pokusy o založení vlastní rodiny často končí nezdarem – rodiny buď vůbec nefungují, nebo končí úplným rozpadem a stejně jako moderní svět zdánlivě nemají žádný hlubší smysl (viz kupříkladu úvahy titulního hrdiny románu Saula Bellowa *Herzog*).

Skutečnost, že srdce amerických židovských spisovatelů byla často rozdělena mezi ulici a rodinu, se odráží i v jejich stylu. Básník a prozaik Delmore Schwartz to shrnul následovně:

„Být dítětem imigrantů z východní Evropy je už samo o sobě zvláštní zkušenost, a pro spisovatele velice důležitá. V dětství nasloucháte dvěma jazykům, jednomu, kterým se plynne hovoří doma, a druhému, kterým se plynne hovoří na ulici, avšak doma jen bídne... Pro spisovatele a zejména pro básníka tato dvojí zkušenost s jazykem znamená zvýšenou citlivost na slovo, zvýšený smysl pro ustálená rčení a vědomí, kolik se toho dá vyjádřit hovorově. Na druhé straně se však mnozí bojí špatné výslovnosti, mají strach z odmlk v řeči a zostřeně tak vnímají své rodiče.“

Pokud jde o jazyk, výše zmíněný kritik Irving Howe vytýčil pro židovskou americkou literaturu čtyři rozlišovací rysy:

- 1) Míšení energie z ulice s rétorikou vyspělé kultury. Jelikož židé tradičně chovají v úctě vědění, vzdělání a psané slovo, mnohdy se chtějí vyjádřit velice květnatě a velice přesně zároveň. Fakt, že nejedna literární postava nehovoří úplně plynne anglicky, pak způsobuje zvláštní napětí mezi tím, co se říká, a tím, jak se to říká, tj. napětí mezi obsahem a formou.
- 2) Vliv jidiš, který se neprojevuje příležitostným užitím jidiš slova nebo fráze, ale spíše ironickými podtóny, které dané texty podkopávají a posléze transformují, talmudickou strukturou argumentů a typickým židovským, tj. smutným a moudrým humorem.
- 3) Rychlé tempo dialogů, monologů i autorské řeči, připomínající spěch obchodníka, který se pokouší přesvědčit zákazníka – spisovatel jako by chtěl říci vše najednou.
- 4) Úmyslné uvolnění syntaxe. Jelikož první generace přistěhovalců neměla čas na americké školy a naučila se anglicky doslova „za pochodu“, předpokládala, že podobně jako v jidiš nefungují ani v anglickém slovosledu žádná přísná pravidla. Pokud se navíc tito lidé chtěli vyjádřit rychle, nemohli nad pořádkem slov ve větě příliš přemýšlet.

Pokud se zaměříme na témata amerických židovských autorů, velmi nám pomůže zavést koncept tzv. využitelné minulosti. Jak

naznačil už Earl H. Rovit, významný literární kritik, problém tradice neboli využitelné minulosti je jednou z hlavních potíží, s níž se musí vypořádat každý seriózní americký spisovatel. Jelikož tvůrce beletrie musí vždy ve vykreslení svých postav a prostředí zachovat alespoň minimum povrchového realismu, úspěšné ztvárnění přesvědčivého výřezu ze života určuje soudržnost jeho symbolů, a tedy univerzálnost jeho poselství.

V praxi si američtí židovští autoři mohou zvolit jednu z následujících alternativ:

- 1) Mohou, podobně jako Jerome Weidman a další autoři 30. a 40. let, využívat židovského prostředí a soustředit se na zachycení silného přízvuku a obyčejů židovského přistěhovalce v USA. Pokud si vyberou tuto cestu, hrozí jim ovšem, že své prostředí vykreslí sentimentálně.
- 2) Mohou téměř úplně ignorovat svůj židovský původ. Spisovatelé jako Nathanael West nebo J. D. Salinger se rozhodli tvořit ve zcela individuálním rámci a naprosto ignorují i povrchový realismus, neboť jejich primárním záměrem je představit čtenáři jakousi poetickou metaforu (viz jak *Přítelkyně osamělých srdcí*, tak *Kdo chytá v žitě* – obě díla se spíše přiklánějí k surrealismu). Dále sem lze zařadit celou řadu spisovatelů, kteří své židovství využívají pouze v některých svých dílech, což znamená, že s ním nepracují systematicky a do hloubi – jako dobrý příklad poslouží třeba Joseph Heller (viz například román *Hlava XXII*, kde není o židovství ani zmínka, a pak jeho volné pokračování *Zavíráme!*, které oproti předchozímu obsahuje dokonce několik úplných „židovských“ kapitol). A rovněž sem náleží Arthur Miller, v jehož dramatu *Smrt obchodního cestujícího* není nikde výslovně řečeno, že ústřední rodina je židovského původu, i když je to velice pravděpodobné. (Jedním dechem však musíme dodat, že rodina v jeho méně známé povídce *Už tě nepotřebuju* je naopak explicitně židovská.)

3) Třetí možností je pak využít židovsko-amerického pozadí jako fiktivního rámce, přičemž v tomto případě je nutné sladit jidiš svět a židovský život v Americe s požadavky kladenými na moderní beletrii. A přesně to je cesta, kterou se vydali Isaac Bashevis Singer, Bernard Malamud, Saul Bellow, Chaim Potok a Philip Roth – každý z nich ovšem svým svérázným způsobem. Podívejme se tedy na osobité reflexe židovství v jejich tvorbě podrobněji.

Isaac Bashevis Singer

Isaac Bashevis Singer se narodil 14. 7. 1904 v Polsku. Pocházel z ortodoxní rodiny, která měla v obou rodových liniích rabíny. Jeho otec, Pinchos Mendel Singer, byl pomocným rabínem u chasidského rabína, když však byly Isaakovi čtyři roky, rozhodl se přestěhovat i s rodinou do Varšavy, kde usiloval o samostatnou rabínskou existenci v chudinské čtvrti. V roce 1917, na sklonku první světové války, odjela matka s tehdy třináctiletým Isaakem ke své rodině do haličského Bilgoraje, kde se židovské zvyky udržely beze změny po celá staletí. Jak sám spisovatel později poznamenal, měl možnost vidět minulost takovou, jakou opravdu byla, a v židovské historii prostě žil – měl pocit, že čas běží nazpátek. Nejvíce však na dospívajícího autora patrně zapůsobil jeho starší bratr Jošua – doporučil mu Dostojevského *Zločin a trest*, seznámil ho s evropskými filozofy včetně exkomunikovaného židovského odpadlíka Spinozy a přivedl ho také do malířského ateliéru, mezi emancipované židy, kteří zcela splývali se svým křesťanským okolím. Prozaik a dramatik Jošua se navíc stal redaktorem časopisu *Literarische Bletter*, a mohl tak svého sourozence ve Varšavě zaměstnat jako korektora.

Počátkem 30. let se Jošua Singer proslavil románem *Blázen Joše* (Joše Kalb, 1932), který byl zakrátko přeložen z jidiš do angličtiny, a jako úspěšný spisovatel odjel do Spojených států. Zachránil tak patrně život i Isaakovi, neboť ten ho v roce 1935 následoval. Nový svět ho však vůbec neokouzlil – neuměl dobře anglicky a po příjezdu nerozuměl ani bratrově rodině, která často mluvila pouze „novým jazykem“. Navíc nadobro zmizel i svět, který tak dobře znal – na jedné straně svět uzavřené komunity *šetlů* a na straně druhé intelektuální vřava Varšavy s nesčetnými debatami o osvětlení, sionismu a socialismu. Úpadek jidiš ve Spojených

státech spolu s dosavadními životními zkušenostmi ho zdrtil natolik, že několik dalších let vůbec nemohl psát – pouze přispíval do jednoho z newyorských jidiš deníků *Der Forverts* recenzemi a črtami (tady používal pseudonym Warshawski, zatímco v Polsku ještě publikoval většinou pod pseudonymem Bashevis, který byl odvozen ze jména matky Batševy).

V roce 1943 vyšel mladšímu Singerovi v Americe jeho první román *Satan v Goraji* (*Satan in Goray*, česky 1994), dílo, které již v roce 1935 uvedlo pod názvem *Shoten an Goray* jedno varšavské jidiš nakladatelství a k němuž teď autor přidal čtyři nové povídky. Skutečným impulzem k dalšímu tvůrčímu rozmachu se však stala až smrt bratra Jošuy, který zemřel po srdečním záchvatu v roce 1944. Isaac Bashevis jako by pocítil potřebu převzít štafetu a v roce 1945 začal na pokračování vydávat obsáhlou rodinnou ságu nazvanou *Rodina Moskatova*, která se o pět let později objevila také v knižní podobě. Později téhož roku se *Rodina Moskatova* (*The Family Moskat*, česky 1997) stala prvním Singerovým románem přeloženým do angličtiny. Seriózní kritickou pozornost a slávu mezi širokými čtenářskými kruhy však autorovi zajistila až povídka *Hlupák Gimpl* (*Gimpel the Fool*), jež v kongeniálním překladu Saula Bellowa vyšla roku 1953 v časopise *Partisan Review*. Brzy následovala dlouhá řada především kratších i delších próz, ale také vzpomínky, hry a přes tucet knih pro děti. V roce 1978 bylo Singerovo dílo po zásluze oceněno Nobelovou cenou za literaturu a spisovatel musel často proti své vůli hrát roli celebrity pro ty své americké čtenáře a obdivovatele židovského původu, kteří v něm viděli vševědoucího učitele a pouto ke svému židovskému dědictví (viz kupříkladu povídka *Večírek v Miami*, angl. *A Party in Miami Beach*). Isaac Bashevis Singer zemřel 24. 7. 1991 v Miami na Floridě.

Jak již bylo řečeno výše, prvním Singerovým románem je *Satan v Goraji* – tehdy osmadvacetiletý mladík jej dokončil roku 1932 ve Varšavě, jejíž židovská čtvrť v literatuře prvních desetiletí našeho

století představovala velmoc nejen co do množství produkce, ale i co do zachycení a vlastně až předjímání moderní senzibility. Už zde se objevují základní obecně lidská témata, jež spisovatele znovu a znovu pronásledují (jak problém dobra a zla, víry a pochybnosti, činu a přemítání, tak otázky povahy iluze a radostí těla), a už zde se autor vymyká všem často protichůdným „nálepkám“ a zařazením teoretiků – není totiž ani modernistou a ani tradicionalistou, a rozhodně nepíše o démonech v linii hrůzostrašných gotických příběhů. *Satan v Goraji* totiž patří k těm literárním klenotům, které dokazují, že realismus a fantazie se jako dva základní umělecké principy vůbec nevyklučují – naopak, pro Singera jsou pouze dvěma stranami téže mince. V románu se tak mísí prvky historické a psychologické s elementy z „jiného světa“, s jevy nadpřirozenými až démonickými, přičemž jejich vzájemné prolínání celkové kouzlo románu jen umocňuje.

Jako dějový základ autorovi slouží události v Polsku 17. století po nájezdech ukrajinských kozáků vedených Bogdanem Chmielnickým. Židé v pogromech viděli Boží znamení, jež jim napovídalo, že se blíží konec světa, jisté „porodní bolesti“, které nutně provázejí dlouho očekávaný příchod Mesiáše. I židovská komunita v Goraji podlehne všeobecné náboženské hysterii a nechá se zmanipulovat zvěstmi o konci exilu – ovlivněna osobními příklady jejich šířitelů odhodí veškeré morální zábrany a konec této pozemské existence (před odletem na oblaku do Jeruzaléma) vychutnává plnými doušky. Převládne zde tak ona démonická stránka lidské povahy, jež normální a obyčejné lidi mění ve vizionáře a psychopaty a bílé prohlašuje za černé. Dočasně vítězí Satan – Singer totiž věřil, že zatímco Bůh je s člověkem vždy a všude (třebaže Jeho přítomnost nezaručuje žádnou intervenci), mnohem častěji zasahuje Satan, jenž věčně svádí k rouhání a nepravostem. Proto se v Singerově světě spíše než andělé prohánějí démoni a zlí duchové, kteří symbolizují to svéhlavé, bloudící a d'ábelské v nás.

Zázrak se však nekoná a dříve až šílené nadšení pomalu ustupuje hořkosti, panice a hanbě. Kolo dějin se tedy opět otáčí – z bývalého proroka se stává osoba posedlá zlým duchem a z třetstích davů pokojní obyvatelé. Co bylo černé, je zase bílé. Člověk je tak vykreslen jako nejzranitelnější ze všech tvorů, neboť lidský rod velmi snadno podléhá iluzím. Zdůrazněme, že Singer knihu napsal v době, kdy z jedné strany hrozilo nebezpečí fašismu, zatímco na straně druhé se budoval komunismus, a dobře tedy věděl, jak snadné je fascinovat masy příslibem lepší budoucnosti. Nehrál však pouze roli chladného a cynického pozorovatele, jehož pesimismus nezná hranic. Snažil se sice o co nejobjektivnější vylíčení příběhu tím, že nehodnotil, nýbrž jen popisoval, a plnil tedy pouze funkci toho, kdo přihlíží, přihlížel však s hrůzou – s hrůzou nad lidskou nedokonalostí, pošetilostí a nestálostí, s hrůzou, jež přerůstá v porozumění. A snad právě odtud pramení spisovatelův hluboký humanismus, který jako by dával nový smysl nejen židovskému utrpení, ale lidské existenci vůbec.

Román *Rodina Moskatova* autor ne náhodou věnoval svému staršímu bratroví, pod jehož vlivem začal (řečeno s mírnou nadsázkou) studovat místo Talmudu socialismus a místo rabínů obdivovat Dostojevského. Příznačné je i to, že kniha není pouze kronikou jedné rodiny, ale i jakousi politicko-intelektuální historií východní Evropy prvních desetiletí našeho století – Singer tu totiž zachycuje dobovou atmosféru varšavského židovského ghetta, jež prodělávalo podobný myšlenkový přerod. A je-li *Rodina Moskatova* přímo přeplněna i těmi nejmenšími detaily a zdá-li se, že je pouhým přímočarým realistickým vyprávěním, zcela to odpovídá umělcově záměru: vzkřísit pro čtenáře navždy ztracené časy, neboť s hrdiny se loučíme v okamžiku, kdy v podstatě čekají na příchod nacistů.

Životní příběh protagonisty Asy Hešla jako by v jistém slova smyslu ilustruje starou židovskou moudrost: člověk se narodí, člověk trpí, člověk zemře. Asa Hešl, typicky singerovský, ustavičně

o něčem pochybující mladý intelektuál, se zmítá nejen mezi ortodoxním judaismem a sekularismem, ale i mezi rozumem a tělem. Přestože veškerý zájem upírá k duši, nakonec se zcela poddává tělu a právě o tento konflikt se podle Singera opírá literatura (když se stává „příliš intelektuálskou – když začne ignorovat vášně a city –, je sterilní a hloupá a vlastně ztrácí jakoukoli podstatu“). Kromě věčných otázek se však spisovatel dotýká též problémů své generace, mezi něž patří zejména úpadek náboženské autority a oslabení rodiny, a právě tato směs specifických faktů a nadčasových úvah dodává celé sáze zvláštní kouzlo.

Asa Hešl zakusí válku, vězení, hlad, tyfus i pogrom, přičemž více než po pozemském štěstí touží po Boží pravdě. Svou osobnost chrání tak, že utíká nejen před problémy a vlastní rodinou, nýbrž i sám před sebou – nikdy ho neopouští pocit, že je „sám sobě cizincem“. Jak o něm prohlašuje jedna ze tří žen jeho života, „o všem jen pochybuje“. Zatímco někteří jiní Židé se buď honí za rozkošemi, nebo čerpají ze svých rozdílných zkušeností, jako je cesta do Ameriky, sňatek s křesťanem nebo práce v levicovém hnutí, život Asy Hešla sestává, jak si nakonec uvědomuje, z bezcílného přemýšlení. Přestože se přiklání k názoru, že „člověk má svobodnou vůli“ (a Bůh tudíž patrně tehdy, když se rozhodl nezasahovat do věčného boje lidí s temnými silami, dokázal, že účelem Stvoření byla právě svobodná vůle), jeho volba mezi dobrem a zlem se jeví okolnostmi drasticky omezená. Odmítá-li opustit po vypuknutí války Varšavu a zůstává-li raději s rodinou a přáteli, volí tím dobrovolně smrt. Jestliže Jean-Paul Sartre pravil, že existuje vlastně jen jedna zásadní otázka, totiž má-li cenu žít, odpovídá na ni Asa Hešl svým činem záporně. Jeho tragédie tedy patrně spočívá v tom, že myšlenkově sice opustil starý svět, ale v novém nenašel nic, co by mohl považovat za své.

K žánru rodinné ságy se autor vrátil dvoudílnou prózou nazvanou *Sídlo* (The Manor, 1967) a *Statek* (The Estate, 1969), jejíž děj začíná na polském venkově po neúspěšném povstání proti carovi roku

1863. Ještě častěji se ovšem vracel k Varšavě počátku 20. století – kromě známých románů *Kejklíř z Lublinu* (The Magician of Lublin, 1961; česky 1993) a *Šoša* (Shosha, 1978; česky 1992) patří do této tematické skupiny také *Certifikát* (The Certificate), který vyšel anglicky rok po autorově smrti (česky 2000), v jidiš se však objevil časopisecky již v roce 1967 a napsán byl údajně ještě dříve.

Hlavním hrdinou je David, rozjitřený mladík s ambicemi literáta, jehož myšlenkově i umělecky neodolatelně vábí život metropole. Zároveň ho však (jak je pro Singerovy protagonisty typické) pronásleduje pocit, že nikam nepatří – nezřídka přemítá o sebevraždě, a nadto jej trýzní hlad a zima. Z objektivní kroniky se tak stává subjektivní interpretace místa a času, kronika fragmentární a celá jakoby v mlze, jíž jsou zahaleny obrysy postav i kontury epizod.

Fyzické limity své existence i celého bytí si David uvědomuje na každém kroku – například filozofování o Kantovi a Spinozovi potlačuje naléhavá potřeba nechat si spravit boty a pod vlivem přemnožených štěnic ve skrovném pronajatém pokojíku se hrdina dostává až k pacifistickým idejím a vegetariánství. Jeho duch například opíše tento vzletný oblouk: „Všechno touží po krvi... štěnice, komunisti, fašisti. Každý sociální reformátor, každý zdánlivý idealista... Co se dá vlastně dělat s celým tím plemenem štěnic, blech a vší? ... A co dělat s národy, které napadají slabší sousedy?“

Jak je pro spisovatele příznačné, další trýzeň představují ženy. V *Certifikátu* však neslouží (jako v některých jiných autorových textech) jako pouhé objekty mužských erotických tužeb. David má dvě „paní domácí“, Edušu a Bellu, jež spolu oproti tradičnímu židovskému patriarchálnímu systému vytvářejí jakousi svobodnomyslnou alternativní rodinu a kromě progresivních názorů patrně sdílejí i stejného milence; programově tím odmítají jakýkoli „pozůstatek z kapitalistického systému, z feudalismu, z temného středověku“. Rebelkou – bouřící se proti otcovské autoritě – je ovšem i Minna Ahronsonová, dcera z někdejší „lepší rodiny“ a Davi-

dova fiktivní manželka; spolu mají, s příslušným certifikátem v ruce, vycestovat do Palestiny... Ve srovnání s těmito ženskými postavami vychází David jako osoba nejrozpolecenější a nejpasivnější, jíž zmítá chaos vnější i vnitřní. Nepřekvapí proto, že v závěru románu odjíždí bez jakéhokoli pevného plánu z Varšavy pryč. Bez Minny utíká nejen před problémy, jimiž ho svírá polská metropole, nejen před vlastní rodinou zastoupenou především pevně věřícím otcem, ale i sám před sebou.

Autora však nezajímal pouze život ve velkoměstech. Ve dvou svých románech, v *Otrokovi* (The Slave, 1962; česky 1994) a v *Králi polí* (The King of the Fields, 1988; česky 1996) se podrobně věnuje také líčení přírody a jeho vždy úsporná a kontrolovaná próza se stává lyrickou. A přestože příroda v *Králi polí*, situovaném do Polska 10. století, je krutější a nelítostnější, příslušné pasáže dosahují jednoduchou metaforikou krásy obdobných výjevů ve spisovatelově vrcholné próze *Otrok* (zatímco pro vůdce pohanské komunity Cybulu je příroda utěšitelkou s hojivou silou a vyznačuje z ní „věčnost a jistota“, Poláci říkají: „Země je jako panna; jestliže má být oplodněna, musí se roztrhnout.“). Obě knihy navíc spojuje to, že se v nich vyskytuje postava tzv. putujícího Žida (anglickým termínem *Wandering Jew*), tj. hrdiny, který se osudově nikdy nedostane k těm, co ho milují. Protagonista románu *Otrok*, Žid, který prošel pogromy i izolací v polské vesničce a posléze uprchl do Jeruzaléma, se opětovně shledá se svou láskou až po smrti, zatímco v *Králi polí* takový Žid rovněž plní roli učitele, neboť umí nejen vyprávět o dalekých zemích, ale i číst a psát – neustále však cestuje, a proto své okolí nikdy neovlivní trvale. Myšlenkově však představuje výrazný protipól době, kterou otrásá chaos (střetají se dvě civilizace, dva světy idejí a představ: kmen Lesníků živící se lovem a Poláci, obyvatelé polí). On jediný zůstává pevný v životě i ve víře, jelikož „Bůh je všude... Tělo a krev se dají podvést, ne však Bůh, který je věčný a žije stále“, a nezmítají jím pochyby.

Další výraznou skupinu Singerových próz tvoří ta díla, která jsou zasazena do poválečné Ameriky, a z románů nutno uvést následující dva: *Nepřátelé: příběh lásky* (*Enemies: A Love Story*, 1972; česky 1995) a *Stíny nad Hudsonem* (*Shadows by the Hudson*, anglicky vyšel až po autorově smrti, časopisecky v jidiš vycházel v letech 1957–1958; česky 2001). Děj *Stínů nad Hudsonem* se odehrává v New Yorku mezi prosincem 1947 a listopadem 1949, tj. v době, kdy se židé-uprchlíci i američtí židé-„starousedlíci“ stále ještě bolestně vyrovnávali s holocaustem. Ať už jim nacisté vyvraždili veškeré příbuzné, nebo se jim podařilo uniknout a běsnící peklo pozorovat z dálky, jejich víře byla zasazena těžká rána. Zatímco jisté proudy judaismu prohlašují, že Bůh nezasahuje do věčného boje s temnými silami, jelikož účelem Stvoření byl člověk a člověk má svobodnou vůli, a pro ortodoxní vyznavače se až do příchodu Mesiáše nic v chodu dějin nemění, stačí citovat následující dialog a uvědomíme si, jak se snižuje vliv náboženských autorit: „Ale jak je možné vinit Boha, když zlo si zvolili lidé? On jim dal svobodnou vůli.“ A naopak: „Vyvražďování kojenci nemají žádnou svobodnou vůli.“ Nelze se tedy divit, že pokud protagonista díla Grein uvažuje o židovství, děje se tak ve formě otázek – jak? a proč? Jeho generace nicméně čelila i dalším problémům a dilematům, z nichž ústředním je asimilace a následně oslabení rodiny, tradičního pilíře židovské existence. Zatímco pro mladší Annu je Amerika „požehnaná země“, kde se úspěch nabízí takřka na každém kroku, v epilogu Grein ve svém dopisu z Izraele píše, že evropská i americká kultura je ve skutečnosti „kultura podsvětí“, neboť „je vybudována na principu okamžitého prožitku“. On sám klid nachází až v ortodoxní jeruzalémské čtvrti Mea Šearim jako kajícíník (viz též jiný Singerův titul *Kajícíník*, anglicky *The Penitent* z roku 1983; česky 1998). Jeho osud tak nejvýstižněji dokazuje, že klíčový střet se neodehrává mezi člověkem a Bohem (nebo Satanem), nýbrž mezi sebeovládáním a vrozenými potřebami, a přestože román je přímo přeplněn

zcela specifickými rysy, neomylně zároveň evokuje „univerzální“ středověké morality o sváru duše s tělem.

V ostrém kontrastu k židům posedlým konzumem (viz zejména nevinně vulgární židé v Miami) tu ovšem stojí ti židovští intelektuálové a umělci, které zcela poblouznil komunismus a sovětské Rusko. V této souvislosti je nutné připomenout, že Singer kdysi prohlásil, že židé žili uprostřed téměř všech společenských hnutí naší éry, a jejich iluze byly tudíž iluzemi lidstva. A třebaže jedním dechem žertovně dodal, že jedinež na marxistických schůzích není s člověkem přítomen Bůh, neboť soudruzi vydali v tomto směru zákaz, problematice židovských „rudých“ se nikdy nevyhýbal (viz například *Certifikát*).

Stíny nad Hudsonem spadají v kontextu autorovy tvorby – spolu s *Rodinou Moskatovou*, *Kejklířem z Lublinu* a třeba *Otrokem* – spíše do linie přímého, realistického vyprávění. I tady však značnou roli sehrávají náhody a hlavně iracionální impulzy lidského jednání – Jašu Kotika dokonce na chvíli posedne *dybuk*, který ho v alkoholovém opojení donutí vykřiknout „Heil Hitler“. Nevyskytují se tu – jako v *Satanu v Goraji* či některých povídkách – démoni a další nadpřirozené síly, avšak nejednou se zde setkáme s démonickými impulzy uvnitř hrdinů samotných (právě ty zřejmě donutily manželku doktora Šalamouna Margolise utéci s nacistou). Singer je tak zároveň spisovatelem tradičním, držícím se historického času a zápletek, i moderním, mistrně odkrývajícím zmatky, nejistotu a pochyby „dnešní“ duše. Třebaže se s naléhavým zaujetím věnuje jakýmsi mentálním dějinám židů dané doby a místa, centrálním bodem zůstává bolestné sebezpytování hlavního hrdiny. Grein se navíc pohybuje mezi třemi ženami (což je pro Singera včetně magického čísla 3 motiv takřka „poznávací“) a často se ocitá ve stavu jistého poblouznění (což je pro Singerovy postavy opět typické) – klade si otázky, jimiž popírá ostrou hranici mezi pravdou a zdáním, ctností a hříchem, skutečností a fantazií: „Kdo říkal, že člověk ne-

může zároveň spát a bdít? Kde je psáno, že člověk nemůže být ve stejné chvíli šťastný i nešťastný?“

I zde nám autor nic neobjasňuje a ani neobhazuje, neboť podle jeho názoru autorské komentáře jen ničí umělcovu šanci na věčnost. Vypráví příběh, který mluví za sebe – vykresluje osudy neobyčejně obyčejných lidí, což je naprosto v souladu s jeho tvrzením, že ho více fascinuje čtvrtá strana lokálního deníku než titulní stránka listu The New York Times. Navíc spisovatel věřil, že fikce zrcadlí umění Boha jenom tehdy, jsou-li fakta rozšířena podvědomými či nadpřirozenými představami. Tuto směs skutečnosti a iluze, objektivní reportáže a subjektivní imaginace sám nazýval kronikou – vnější kronikou i kronikou psychologickou. A přesně tímto termínem se dají označit všechny jeho romány.

O autorových románech i povídkách pak lze říci, že v sobě alespoň částečně uchovávají rytmus lidové řeči jidiš. Jazyk jidiš Singer chápal jako jazyk exilu, bez země a bez hranic, který nepodporuje žádná vláda, a miloval jej natolik, až ho připodobnil k osudu Židů – i ti „ustavičně umírají, a přesto žijí dál“. Zároveň však dobře věděl, že jidiš spisovatelé jsou ve Spojených státech „jako duchové, kteří vidí jiné, ale nikdo nevidí je“, a překlady do angličtiny, jakož i tzv. skutečné čtenářstvo, měl velice rád. Sám dříve překládal do jidiš jak z ruštiny, tak z němčiny a na práci svých překladatelů velice pečlivě dohlížel (mezi nejlepší se řadí syn spisovatelova zesnulého bratra Joseph). Když později začal sám psát anglicky, velice dbal na výběr redaktorů a na to, aby neporušili jeho spád hovorového vyprávění, který se logicky musí promítnout i do adekvátních překladů do jakéhokoli jazyka – jak kdysi prohlásil anglický básník Ted Hughes, onen rychlý, živý hlas ústního stylu se nabízí jako základní prostředek k vyjádření kódů židovského společenství se všemi vzpomínkami, nadějemi a porážkami.

Obdobně pozoruhodná a rozsáhlá ovšem je, jak už bylo naznačeno výše, i Singerova povídková tvorba – vždyť jen za jeho

života vyšlo ve Spojených státech devět autorských výborů: *Hlupák Gimpl* (Gimpel the Fool, 1957), *Spinoza z Trhové ulice* (The Spinoza of Market Street, 1961; česky 2001), *Krátký pátek* (Short Friday, 1964), *Seance* (The Séance, 1968), *Kafkův přítel* (The Friend of Kafka, 1970), *Věnc z peří* (A Crown of Feathers, 1973; česky 1998), *Vášně* (Passions, 1975; česky 2000), *Stará láska* (Old Love, 1979; česky 2000) a *Vidina* (The Image, 1985). Z českých knižních vydání připomeňme odeonský výbor z jidiš povídek z roku 1968 nazvaný *Rozinky či mandle*, v němž se objevily hned dvě autorovy povídky, rovněž odeonský svazek z roku 1987 nazvaný *Stará láska* a původní autorský výbor *Staré lásky*, který na náš trh uvedlo roku 2000 nakladatelství Argo – s nadějí, že výčet bude zanedlouho mnohem delší, neboť nepřeloženo stále zůstává mnoho vpravdě mistrovských kousků.

Nejvýraznější skupinu Singerových povídek tvoří povídky o *šetlu*, a věnujme se jim tedy o něco podrobněji. Vedle Strindberga, Turgeněva, Tolstého, Čechova, Gogola a Maupassanta, kteří ve svých dílech odmítali hlavní úlohu rozumu, neboť racionálně není schopno uchopit věci neviditelné, tu na autora nejvíce zapůsobila ústní slovesnost jidiš. Spisovatel ovšem nepatří k sběratelské generaci, která pouze zapisuje surový materiál, nýbrž ke generaci následující, která z folklóru čerpá a stylizuje jej. Opět je třeba zdůraznit, že folklórní vyprávění vznikala v jidiš, tedy v jazyce, který pro užití v literatuře nebyl zdaleka přizpůsoben, a proto je vedle důrazu na děj a konkrétní detaily typická též verbální spontaneita a improvizace. (Jidiš má své kořeny v údolí Rýna, tedy v němčině 12. století, jako hovorový jazyk místních Židů k hebrejštině, která se užívá především jako jazyk Tóry. Postupně docházelo k modifikacím německých výrazů, dále na východ byla slovní zásoba obohacena polskými, ruskými a litevskými výpůjčkami a vyvinula se vlastní syntax. Jidiš je svou povahou jazyk hovorový a z toho plyne celá řada obtíží, má-li se ho užít k popisu něčeho jiného než

běžného chodu domácnosti a komunity – například zcela schází odborný jazykový aparát. K zápisu jidiš slouží hebrejská abeceda, ovšem v Americe od počátku 20. století vzhledem k novým potřebám nalézáme přetisk jidiš do latinky.)

V Singerových povídkách se velice často vyskytují (třebaže v různých modifikacích) typické folklórní postavy: naivní prostáček *šlemíl*, věčný smolař *šlemaizl*, požehnaný svatý žebrák *šnorer* a dohazovač *šadchen*. Jejich přítomnost slouží k lepší orientaci v morálním poselství příběhu a autor jich rovněž využívá k psychologizaci textu. Pracuje také s pověrami, v důsledku nichž se v prózách často objevuje *dybuk*, duch zemřelého, který se vrací na zem, aby si tu vyřídil účty (a právě *dybukové* u Singera příznačně zastupují podvědomou a iracionální stránku lidského chování – viz výše jeho literární vzory). V povídkách se rovněž často opakují určité formulace, úsloví a lidové moudrosti, což je poznávací znamení lidovosti materiálu, nežřídka se pracuje s pohádkovými motivy (kupříkladu s ostrým kontrastem mezi dnem a nocí), při vykreslení ženských postav se autor opírá o biblickou dualitu panna nebo děvka, a výčet by mohl pokračovat. Důležitou roli hrají také přízviska, neboť *štetl* jim poskytoval vskutku živnou půdu – jelikož malá komunita má vždy intimní až rodinný charakter a kontakt s vnějším světem je omezený, lidé se důvěrně znají do té míry, že dovedou navzájem rozpoznat své nejtypičtější vlastnosti a dovolí si veřejně označit i ty negativní. Jak ostatně říká v úvodu povídky *Opičák Gecl* vypravěč příběhu: „Tenkrát se dávaly přezdívky každému kromě bohatých lidí.“ (viz též titul *Hlupák Gimpl*)

Singerův vztah ke *štetlu* je značně ambivalentní – na jedné straně má jakousi až sentimentální slabost pro jeho ideovou čistotu, na straně druhé však jeho dusnou atmosféru mnohdy připodobňuje k vězení. Zároveň ovšem *štetl* nikdy neromantizuje, nýbrž prezentuje jemnou směs duchovna a vulgarity, kterou tam nachází – jak sám tvrdil, v jeho povídkách je od modliteb k sexu jen krůček, a kdy-

by tuto základní jednotu těla a ducha kdokoli popřel, v zásadě by tím ignoroval podstatu lidského bytí. A jelikož ve *šetlu* vždy vládne přísný zákon, dané společenství je velice stabilní – o to rafinovaněji pak mohou být vykresleny mezilidské vztahy. Až v samotném závěru povídky *Hlupák Gimpl* si tedy uvědomíme, že Gimpl nebyl hlupák, ale pouze si odmítal připustit pochybnosti, protože jak říkal: „Dnes nevěříš své ženě a zítra ti nebude dost dobrý Bůh.“ (Což je ve skutečnosti parafráze oblíbeného argumentu Singerova otce, který prohlašoval: „Dnes nevěříš vázračné rabíny *cadiky* a zítra nebudeš věřit v Boha.“) Gimpl tak navazuje na tradici svatých bláznů, kterou v literatuře zahájil již výše zmíněný *Blázen Joše* – a jelikož ve svém bláznovství setrvává, stává se (v duchu filozofie anglického básníka Williama Blakea) moudrým.

Isaac Bashevis Singer je autorem i několika knih pro děti, z nichž do češtiny byl přeložen například titul *Hlupáci z Chelmu a jejich dějiny* (Argo 1996). Maximální průzračnost stylu, jíž v nich dosáhl, patrně nejlépe vysvětluje on sám v sérii autobiografických črt z roku 1966 s titulem *Na dvoře mého otce* (In My Father's Court), kde popisuje vlastní dětství prožité v rodině otce-rabína. Jejich domácnost totiž v sobě spojovala synagogu, soudní síň i psychologickou poradnu a Isaac Bashevis od malička tajně naslouchal všem historkám, které tak vzrušovaly hovořící dospělé. A zmiňujeme-li příklon k prostotě, která charakterizuje tvorbu tohoto spisovatele vůbec, nelze nepřipomenout jistý jeho slavný výrok: „My všichni jsme v podstatě hédonisté, a knihy mají tudíž poskytovat informace i potěšení. Jeden Kafka za století úplně stačí. Armáda Kafkaů by zničila literaturu.“ A v literatuře pro děti se pak tato prostota logicky násobí.

Útlý svazek *Hlupáci z Chelmu a jejich dějiny* čerpá svou formou jak z pohádky (neustále se opakují magická čísla 3 a 7 – kupříkladu rada mudrců přemýšlí sedm dní a sedm nocí apod.), tak z bajky (nechybí tu jisté morální poselství). Příběhem zároveň prolíná

ohromný smysl pro absurditu, jenž by došel srovnání snad jen v pověstných kronikách Kocourkova. Singer přístupně – výkladem o původu slov nebo sporem o prvotnost slov či jevů – objasňuje věci, které jazykem dospělých nejspíš nazveme buď idealistickým, nebo materialistickým chápáním stvoření světa („Na tom, jak Chelm vznikl, se chelmszí učenci neshodli. Ti zbožní věřili, že Bůh řekl: ‚Budiž Chelm.‘ A byl Chelm. Ale mnoho učenců trvalo na tom, že vznik města je výsledkem erupce.“). Gronan Vůl, který chudému městečku Chelm vládne, je vynálezcem slov, mudrcem i vladařem zároveň, zatímco v debatě jeho pětičlenné rady lze vystopovat argumenty ilustrující myšlenkový vývoj lidstva od odůvodnění socialismu až po návrat do doby jeskynní – a dokonce až po příčiny válek.

Autor silně a vtipně nadsazuje; razantní dějová kostra, během níž se několikrát otáčí kolo dějin, má obdobu snad pouze v jeho raném románu *Satan v Goraji*. Gronan Vůl totiž začne mít problémy, když Chelmským uštedří výprask svatební hosté z přilehlé vesnice. Rada mudrců řeší situaci prohlášením, jež vyvolá vzpouru. Opozice sestaví revoluční program. Střídají se vůdci i režimy. Ironie graduje v závěru: příslušnice něžného pohlaví vyrazí do ulic s transparentem hlásajícím „Chelmské drbny, spojte se!“ a nastává tyranie žen, jež se jako jediné mužů nikdy nebály, což dokazovaly nepřetržitým jakotem a kousavými připomínkami. Gronan Vůl končí u mytí nádobí a své perspektivy soustředí do závěrečné věty: „Je zde naděje, že svět bude jednoho dne jeden obrovský Chelm.“

Ať už svět jednou bude, či nebude jeden obrovský Chelm, je nutno zdůraznit, že Singer psal pro děti nesmírně rád a ze svého vztahu k nim se mimo jiné vyznal i ve statí nazvané *Proč píšu pro děti* (Why I Write for Children) z roku 1978. Jelikož lze předpokládat, že podobných kvalit si cenil také u svých dospělých čtenářů, ocitujme alespoň následující pasáž:

„Existuje pět set různých důvodů, proč jsem začal psát pro děti, ale abych ušetřil čas, zmíním se jenom o deseti:

1. Děti čtou knihy, nikoli recenze. Kritici je vůbec nezajímají.
2. Nečtou proto, aby našly svou identitu.
3. Nečtou, aby se zbavily viny, aby ukojily svůj hlad po rebelii nebo aby ze sebe setřásly pocit odcizení.
4. Nestarají se o psychologii.
5. Nesnášejí sociologii.
6. Nepokoušejí se pochopit Kafku ani Plačky nad Finneganem.
7. Věří ještě v Boha, rodinu, anděly, d'ábly, čarodějnice, skřítky, logiku, jasnost, interpunkci a další podobně zastaralé věci.
8. Milují poutavé příběhy, a ne komentáře, návody nebo poznámky.
9. Když je kniha nudí, otevřeně zívají a nestydí se – nemají strach z autorit.
10. Nepředpokládají, že jejich oblíbený spisovatel spasí lidstvo. Třebaže jsou ještě malé, vědí, že to není v jeho silách. Takové dětinské iluze mají pouze dospělí.“

Bernard Malamud

Bernard Malamud se narodil 26. 4. 1914 v newyorském Brooklynu jako starší ze dvou synů ruských židovských imigrantů Berthy Fidelmanové a Maxe Malamuda. Oba rodiče usilovně pracovali, aby si mohli zařídit večerku s potravinami. Později svůj obchůdek několikrát přestěhovali, až nakonec zakotvili na McDonalldově avenue, kde bydleli přímo nad svým krámkem (viz posléze tak příznačná lokalita autorových próz). Pro své dítě si přáli lepší budoucnost, a tak Bernard ukončil své vzdělání roku 1942 na Kolumbijské univerzitě, kde obhájil diplomovou práci o recepci poezie Thomase Hardyho ve Spojených státech a získal titul M.A. Krátce pracoval ve vládním úřadě ve Washingtonu, záhy se však vrátil do New Yorku, kde učil na večerní škole (a právě tam měl možnost odposlouchat jak nejrůznější přistěhovalecké přízvuky, tak afroamerickou angličtinu) a zároveň se pokoušel psát. V roce 1945 přesídlil se svou ženou, italskou katoličkou Ann, do bohémské čtvrti Greenwich Village. O čtyři roky později se i s rodinou (měl dvě děti) přestěhoval na západní pobřeží, kde začal učit na Oregonské státní univerzitě – mohl však vést jenom úvodní kurzy zabývající se kompozicí a psáním esejů, protože pro literární kurzy na vyšší úrovni neměl požadovaný titul Ph.D. V roce 1961, již jako uznávaný autor, zahájil svou učitelskou dráhu na slavné Bennington College ve Vermontu – tam si již samozřejmě směl své semináře vybírat.

Kolem roku 1950 se Malamudovy povídky začaly objevovat v časopisech – a protože to byla doba „předtelevizní“, kvalitní rodinné časopisy se četly opravdu masově. V roce 1952 kritika příznivě přijala autorovu knižní prvotinu, román *Smolař*, celonárodní pozornost však přivábila až o šest let později první sbírka povídek nazvaná *Kouzelný soudek*, která v roce 1959 autorovi vynesla Ná-

rodní knižní cenu. Dodnes nejslavnějším spisovatelovým dílem ovšem patrně zůstává *Správkař*, svého druhu historický román, z roku 1967, který se volně opírá o proces z roku 1913 s Mendelem Beilisem, ruským židem obviněným z rituální vraždy křesťanského dítěte, a který byl o rok později oceněn jak Národní knižní cenou, tak Pulitzerovou cenou v kategorii próza.

Spolu se Saulem Bellowem a Philipem Rothem se Bernard Malamud nejvíce zasloužil o vysoké uznání americké židovské literatury nejen ve Spojených státech, ale i ve světě. Jeho ohromné zásluhy dobře ilustruje také skutečnost, že v letech 1979 až 1981 působil jako prezident amerického PEN klubu. A přestože z tohoto „triumvirátu“ zemřel jako první (18. 3. 1986), jeho zásluhy jsou dodnes nezpochybnitelné. Malamud totiž vynalezl a zdokonalil nový literární idiom, tzv. židovský styl, což znamená více než pouhé začlenění slov či frází z jidiš nebo použití špatné, jidiš ovlivněné angličtiny – tzv. židovským stylem navazuje na vývoj amerického hovorového stylu, který jako živoucí literární prostředek zavedl Mark Twain. Je to hlas, který s sebou nese jisté etnické rysy, zvláštní druh citlivosti a kvalitu cizího jazyka, a přesto zůstává srozumitelný a výřečný i pro většinu Američanů. A jak pravil jistý významný kritik, evokuje se jím buď tragická důstojnost, nebo komická hloupost, nebo – zázračně, obojí najednou. A tak se ostatně po formě dostáváme i ke stručné charakteristice obsahové stránky Malamudových děl: klíčové je pro spisovatele téma smysluplného utrpení, které se pojí s hledáním morálního kodexu a seberealizace. Opět je však třeba zdůraznit uplatnění humoru, který paradoxně zároveň utrpení vyjadřuje a uvolňuje – stejně jako u ruských klasiků lze i u Malamuda použít zavedený termín „smích skrz slzy“.

Bernard Malamud byl výhradně prozaik, věnoval se však jak kratší, tak delší formě. Jeho povídková tvorba sestává z padesáti pěti titulů – začíná povídkou *Příměří* (Armistice), kterou napsal v roce 1940, a končí dílky *V botanické zahradě* (In Kew Gardens)

a *Vykoupená Alma* (Alma Redeemed) napsanými v polovině 80. let, kdy autor experimentoval. Za spisovatelova života vyšly ve Spojených státech čtyři autorské výbory – roku 1958 *Kouzelný soudek* (The Magic Barrel), roku 1963 *Idioti mají přednost* (Idiots First), roku 1969 *Fidelmanovy obrazy: Výstava* (Pictures of Fidelman: An Exhibition) a roku 1973 *Rembrandtova čapka* (Rembrandt's Hat). Čeští čtenáři se donedávna mohli seznámit pouze s necelou polovinou Malamudovy povídkové tvorby – v časopiseckých překladech a především v knižních výběrech *Idioti mají přednost* (Odeon, 1966) a *Život je lepší než smrt* (Life is Better Than Death, Akropolis, 1995). V roce 1999 však pražské nakladatelství Rybka Publishers vydalo – s poněkud nešťastně zvoleným názvem *Pták židák* (The Jewbird) – sebrané povídky Bernarda Malamuda, které představují první kompletní české vydání spisovatelových krátkých próz.

Literární kritici Malamudovy povídky zpravidla dělí do následujících skupin: na newyorské příběhy s židovskými postavami a s magickými prvky – *Kouzelný soudek*, *Stříbrná koruna* (Silver Crown), *Anděl Levine* (Angel Levine) aj., které jsou obecně považovány za nejlepší, na newyorské příběhy s židovskými postavami a bez magických prvků – například *Prvních sedm let* (The First Seven Years), *Účet* (The Bill) nebo *Půjčka* (The Loan), na newyorské příběhy bez židovských postav a bez magických prvků – *Vězení* (The Prison) a *Čtení na léto* (A Summer's Reading) a na příběhy italské, kam kromě série o Fidelmanovi patří třeba *Jezerní paní* (The Lady of the Lake), *Ejhle, klíč* (Behold the Key) či *Služčiny střevíce* (The Maid's Shoes) – zde je rovněž vhodné připomenout, jak obohacen se spisovatel cítil tím, že jeho manželka je křesťanka italského původu, a sám se dle vlastních slov považoval za kosmopolitu. Pokud hledáme autorovy literární vzory, v první řadě je třeba zmínit jidiš spisovatele Šoloma Alejchema, od něhož Malamud převzal motivy chudoby a neštěstí a následně je povznosl na alegorickou rovinu – jeho hrdinové již nejsou pouhými dětmi ghetta, ale stávají

se jakýmisi moderními „kdožkolivěky“. Autor se však rovněž učil u ruského klasika Antona Pavloviče Čechova, v jehož povídkách pečlivě vysledoval jednotlivé symbolické plány, u Sherwooda Andersona, který uměl několika tahy načrtnout mocný obraz odcizení, a u Nathaniela Hawthorna, jenž dovedl mistrně zkombinovat realitu a sen, věci skutečné a věci nadpřirozené. A svou roli hrají samozřejmě další neméně významné faktory: silné vědomí evropské tradice židovského folklóru (projevující se zejména v rozličných variacích na typické postavy *šadchena*, *šlemíla* a *šlimaizla*), důkladná znalost Tóry a Talmudu (ve stavbě souvětí, odstavců i celých povídek se velice často odráží talmudická argumentace, jež vždy váží všechna pro i proti) a zručné zacházení s prvky jidiš v anglickém textu (příchuť jidiš se tu nepromítá jen do výběru slov či spojení, ale i do neotřelé větné struktury, což v důsledku znamená, že autor občas zní jako imigrant z večerní školy, který se pokouší překládat proroky – vzniká tedy zvláštní napětí mezi obsahem, tj. tím, co se říká, a formou, tj. tím, jak se to říká). V neposlední řadě je třeba říci, že každá autorova povídka vzniká jako črta, nenápadně však záhy přeroste v jakousi morální vizi – svým zájmem o morálku se tak Malamud řadí k typicky americké linii, začínající u Stephena Cranea a vrcholící u Ernesta Hemingwaye.

Malamudovi židé patří obvykle k první nebo druhé generaci přistěhovalců do Nového světa a svůj zápas o existenci zpravidla vedou v nepříliš asimilovaném ghettu, tj. na okraji společnosti. Takovým místem byla v době hluboké hospodářské krize 30. let newyorská čtvrť Lower East Side, jež se tehdy přímo hemžila nejrozumnějšími lidskými typy. Určující znak Malamudovy tvorby, ono pověstné židovství, se ovšem promítá i do próz, v nichž židé buď přímo nevystupují, nebo se pohybují v nežidovském prostředí. Nejvýrazněji to lze vidět na Fidelmanovi, protagonistovi celého uzavřeného cyklu příběhů, jenž s pověstnou arogancí Američana v Evropě chce od života všechno – krásné ženy a umění (viz tzv. mezinárodní téma

v dílech Henryho Jamese, který se cíleně zabýval konfrontací kultur a zejména střetem mezi americkou „neviností“ a evropskou „zkušeností“). Tento hrdina musí nejprve značně omezit své ambice, přinést nejednu oběť a zakusit bolest dosud nepoznanou – až poté, co se smíří se svým údělem, ho autor vypraví do další životní etapy, v níž „se živil jako sklář a miloval muže i ženy“. Ve srovnání s ním Henry Levin, postava z povídky *Jezerní paní*, opakovaně odmítne přijmout osudové limity svého já, a je tudíž potrestán ztrátou toho nejcennějšího – lásky.

Zdá se, že láska je nejen příznačným příslibem spásy (například v *Prvních sedmi letech* nebo v *Kouzelném soudku*), ale intenzita citů obecně umožňuje hrdinům jakýsi skok za jejich determinaci (viz *Idioti mají přednost*). Protagonisté jsou často zachyceni v tíživých představách osamění, přičemž ubohý krámek či malý pronajatý byt připomínají až vězení a svým způsobem představují jak hranice vlastní identity, tak konečnost lidské existence, jejíž nedílnou součástí je též smrt. Důvěra a dobro se tak střetávají s tlaky reálného světa (třeba v povídce *Půjčka s chudobou*) a výsledkem není nikdy zázrak – před hrdinou i čtenářem se rozprostírá pouze možnost. Bernard Malamud navíc věřil, že každé osvobození je vždy jen částečné, a proto mají závěrečné obrazy jeho povídek jen stěží uchopitelný význam. V *Kouzelném soudku* autor opouští své postavy ve chvíli, kdy se Leo dychtivě vrhá s kyticí k patřičně oděné Stelle, zatímco Salzman za rohem odříkává kadiš (modlitbu sirotků), a v budoucnu se tedy může stát cokoli. *Mluvící kůň* (Talking Horse) – spolu s *Ptákem židákem* tvořící dvojici zcela unikátních bajek – končí touto ambivalentní větou: „Opouštěje půdu cirkusu klusal přes měkce travnaté pole do tmavého lesa – svobodný kentaur.“ A ultimativním básnickým řešením, tj. metaforou, jsou završeny i prózy další: v *Kajícnicích* (The Mourners) Kessler, chudý prosvěcovač vajec, a pan Gruber, bohatý vlastník nemovitostí, spolu v atmosféře nevýslovného smutku recitují kadiš, zatímco v *Soucitu*

(Take Pity) stojí zoufalá Eva Kalishová za oknem svého dobrodince, který spáchal sebevraždu...

Nejlepší Malamudovy povídky jsou co do atmosféry, dějové osnovy i charakteristiky hrdinů založené na unikátní směsi země se držícího realismu a v oblacích se vznášejícího fantastična, přičemž prvky faktické a bájně jsou buď velmi pečlivě vyváženy, nebo se jejich rozdíly nenápadně stírají. Mnozí kritici se dokonce domnívají, že takové texty lze interpretovat v zásadě ve třech různých rovinách – v rovině reálné, nadpřirozené a alegorické, a Malamudův styl nazývají „lyrickým realismem“. V povídce *Anděl Levine* se tak Manishevitzovi, drobnému krejčíkovi trpícímu bolestmi zad, zjeví „boží posel“ v podobě černocho jménem Alexandr Levine. A až po řadě překvapivých setkání a zvratů přivede spisovatel starostmi předčasně zestárlého Manishevitze k pasáži, v níž kulminuje jeho vývoj šokem poznání nejen vnějších jevů, ale i sebe sama. „Myslím, že jste anděl boží,“ prohlásil přeskakujícím hlasem, ale v duchu si říkal: „Kdyžs to vyřknul, tak je to vyřknutý. Kdyžs tomu uvěřil, tak to musíš říct. Když tomu věříš, tak tomu věříš.“

Bernard Malamud tedy postupuje od karikatury k alegorii, přičemž téměř každou povídku lze číst symbolicky i naturalisticky. Není totiž vůbec pravda, že by se vyhýbal společenským problémům doby – velmi osobitě reaguje na rozměr rasový, např. výše zmíněný *Anděl Levine* nebo povídka s výmluvným titulem *Moje nejmilejší barva je černá*, (Black Is My Favorite Color), na sociální nerovnosti – zde by nejrepresentativněji posloužily *Služčiny střevíce* či *Rajtky* (Riding Pants), na střet různých zvyků a kultur (viz opět „italská“ série) a také na holocaust. První Malamudova povídka *Příměří* z roku 1940 popisuje bezprostřední pocity, jež se zmocnily amerických židů poté, co Hitlerova vojska obsadila Paříž, hned několik povídek se zabývá otřesenou vírou a pochybami (*Anděl Levine* či *Stříbrná koruna*), *Jezerní paní* z roku 1958 zachycuje odlišný vztah k minulosti u evropských a amerických židů, *Pták židák* z roku 1963

poukazuje na kořeny antisemitismu a konečně *Německý uprchlík* (The German Refugee) z téhož roku přesvědčivě zobrazuje tzv. trauma přeživšího. Malamud se sice téměř vždy chrání všudypřítomným štítem ironie, ovšem v žádném případě tím závažnost dilemat nijak nesnižuje. A máme-li se vrátit k četným epizodám připomínajícím anekdoty či k humoru vůbec, nutno spolu s americkým filozofem Georgem Santayanou poznamenat, že komická reakce přináší úlevu také v situacích, které jsou příliš chmurné i na tragédii – humor totiž nabízí jakýsi bezpečnostní ventil pro tlaky, které by jinak mohly otrást rozumem. Zcela v duchu tohoto výroku přetavuje Malamud ve svých povídkách bolest v humor, který se vzápětí mění zpět v bolest, avšak v bolest odlehčenou poznáním.

Prvním Malamudovým románem se stal *Smolař* (The Natural) z roku 1952, který se česky objevil až o šestnáct let později. Patrně proto, že židovská americká literatura v té době ještě neměla dlouhou tradici, není hlavní téma židovské, ale typicky americké – je jím baseball a *Smolař* je tak po prózách Ringa Lardnera prvním vážným románem o baseballovém hráči v americké literatuře. Roy Hobbs patří k typickým hrdinům tzv. amerického sportovního úspěchu, přesto však v textu rezonují i staré řecké mýty (zejména Homér) a již zde se projevuje Malamudův zájem o symbolický rozměr příběhu. Zatímco anglický titul se vztahuje k protagonistově přirozenému (a místy až zázračnému) talentu, česká verze vystihuje zejména typ literárního hrdiny, který Roy představuje a který má svůj původ už ve folklórních jidiš příbězích, přičemž obě varianty názvu jsou pro interpretaci stejně důležité. Tímto románem tedy spisovatel nejen vzdal hold dominantnímu americkému kánonu, ale také se vůči němu do jisté míry vymezil natolik, že v dalších dílech se jeho židovství vyskytuje ve zcela nezakryté podobě.

Když se jednou Bernarda Malamuda kdosi ptal, čím jsou jeho postavy – kromě vlastních jmen a prostředí – tak výrazně židovské,

odpověděl: „Svémi židovskými kvalitami, širokým záběrem vize, zvláštním osudem, morálkou a životem; svým vědomím, odpovědností, intelektuálností a etikou; svou láskou k lidem a Bohu.“ Podle autora lze tedy nazvat židem každého člověka, který trpí a touží stát se lepším. A židem se nejen symbolicky stává též jediný nežidovský hrdina Malamudova románu *Příručí* (The Assistant, 1957), který česky poprvé vyšel roku 1972.

Autorovi přinesl slávu a uznání ve Spojených státech i ve světě, neboť v této knize Malamud „našel“ sobě vlastní témata. Jsou to sice ta takzvaně věčná, ale jím jedinečně uchopená témata – otázka svobody či přijetí závazku, zločinu a trestu, citu a vykoupení, meditace a činu, pouta lásky a nenávisti.

Frank Alpine, ústřední „pochybná existence“, se náhle ocitne uprostřed chudé židovské rodiny vlastníci ubohý krámk se smíšeným zbožím. Alpine je jaksi podivně přitahován nejen rodinnou soudržností a krásnou dcerou, ale především samotným majitelem Morrisem Boberem, který se neustále zmítá na pokraji krachu. Přesto z něj vyzařuje určité vnitřní bezpečí a síla charakteru. Jakkoli je původním Alpinovým plánem vykrást Morrisův obchůdek a později jej „oloupit“ o poslední naději a pýchu, již je mu jediné dítě, postupně se mezi oběma protihráči probouzí hluboký vztah, dosahující rozměrů emocí mezi učitelem a žákem či otcem a synem, a jejich dialogy tvoří myšlenkovou kostru románu. Franka přitom po celou dobu provází jeho „horší já“ – bývalý přítel Ward Minogue, s nímž na začátku obchodníka Bobera přepadl; onoho „polopřízraku“ se Alpine zbaví až ve chvíli, kdy – především pod jeho špatným vlivem – Helen v podstatě znásilní a její chování k němu prudce ochladne. Zoufalý protagonista se tedy poté, co Morris těžce onemocní, rozhodne pokračovat v jeho započatém díle a hodlá Helen umožnit, aby vystudovala, čímž by se vyplnilo její i otcovo největší přání. Zdá se, že se snaží nejen odčinit křivdu, kterou jí způsobil, popřípadě získat zpět její lásku, ale především

chce získat důstojnost před sebou samým a závěrečná obřízka je tak logickým vyvrcholením jeho myšlenkového zrání.

Tím, jak na konci *Příručího* Malamud upozorňuje na věčné opakování lidského údělu, nepřivádí čtenáře do stavu vytržení nad zázraky – spíš ukazuje, že podobné možnosti obrození má víceméně každý. Mistrně ilustruje to, čemu sám věřil: mystické spojení s Bohem nelze navázat v asketické izolaci, nýbrž pouze běžným vykonáváním obyčejných aktivit každodenního lidského bytí. Jeho hrdinové, jak kdysi řekl Philip Roth, žijí „v čase bezbřehé depresi a v bezbřehé čtvrti Lower East Side“, a Malamudovo dílo navzdory velice konkrétním detailům nabývá rozměrů univerzálního mýtu.

Další svůj román, *Nový život* (A New Life) z roku 1961, napsal Bernard Malamud v duchu angloamerického univerzitního románu, přičemž klíčovým je zde americký motiv cesty na západ. Třicetiletý S. Levin, životní ztroskotanec, opouští New York a míří na západní pobřeží, kde se má stát učitelem angličtiny. Román zachycuje rok, kdy Levin čerpá zkušenosti v pseudoakademickém prostředí, a končí v okamžiku, kdy míří ojetým automobilem s manželkou vedoucího katedry, která s ním čeká potomka, a jejími dvěma adop-tovanými dětmi do San Franciska. Jak napovídá již samotný název, protagonista může doufat v jakési znovuzrození – jeho cizoložství je totiž „svaté“ cizoložství, neboť směřuje od lásky tělesné (*erós*) k lásce duchovní (*agape*), lásce jednoho Božího tvora k druhému. Je třeba zmínit, že tu kromě britských „rozhněvaných mladých mužů“, členů významného literárního hnutí 50. let bouřícího se proti zavedeným pořádkům, ovlivnil autora i Izák Babel (a to zejména jak pojetím hříchu a vykoupení, které převzal z ruské literatury, a hořkou komedií slovesnosti v jidiš, tak jejich vzájemnou kombinací v rámci moderní evropské literatury).

V následujícím románu *Správkař* (The Fixer, česky až 1985) odpovídá autor roku 1967 na bolestné dědictví holocaustu tím, že zpracovává jeden historický případ perzekuce žida. Podobně

jako předchozí hrdinové i Jákob Bok touží po novém životě, je však velice neochotný žid nevěřící v Boha, a chce se tedy těšit svobodě gójů. Opouští svou náboženskou tradici a naději, že se k němu vrátí jeho bezdětná žena, opouští svůj rodný *štetl* a vydává se do Kyjeva, přičemž na cestu ho vyprovází pouze tchán, starý žid, který si sice stěžuje na životní strasti, avšak zůstává hluboce věřící. Jákob se tak vydává na fyzickou i duševní cestu, na níž odmítne a posléze opět přijme svou identitu.

Se široce rozšířenou lidovou pověrou, že součástí kabalistických rituálů fanatických židů je vraždění křesťanských chlapců, se Bok poprvé setkává ve chvíli, kdy ho přes Dněpr převáží postava připomínající Chárona, a tím je předznamenán i celý příběh. Zaměstnání si ve městě hledá a najde mimo židovské ghetto, a logicky proto skrývá své židovství. Když je však nalezeno tělo mladého hochy a „znalec“ z Kyjevského anatomického institutu prohlásí, že z něho byla patrně z náboženských důvodů vysáta krev, je Jákob automaticky jako hlavní podezřelý uvězněn. V žaláři pak vystupují i další důležité postavy: otec Anastáz, zástupce ortodoxní pravoslavné církve a samozvaný expert na judaismus, jakož i vyšetřovatel Bi-bikov, racionální muž, který se také zajímá o učení Spinozy (Jákob si Spinozu četl ještě ve *štetlu*, a třebaže nechápal všechny nuance teorií tohoto velkého filozofa, intuitivně si osvojil alespoň základy).

Ve chvíli, kdy Bibikov Jákobovi sdělí, že skutečným vrahem je hochova matka, zlodějka Marfa, ale společensky žádoucí je obvinít žida, začíná hrdinův smysluplný odpor. Dva a půl roku stráví na samotce, kde je neustále mučen a ponižován, ale doznání výměnou za svobodu nepodepíše – ví totiž, že kdyby to udělal, bylo by toho okamžitě využito a zneužito proti židům. Bok si tak uvědomí, že utrpení je sice součástí života, ale člověk si může zvolit a dát tomuto utrpení smysl: on sám trpí více, aby jiní mohli trpět méně. Celý román končí epizodou, v níž Jákob jede v kočáře na svůj proces.

Výsledek procesu je samozřejmě nejistý, ale pro vyznění románu nepříliš podstatný. Jákob totiž dokázal pochopit svobodu tak jako Spinoza – těší se vnitřní svobodě, a tu jeho nepřátelé nemají.

Román *Nájemníci* (The Tenants, česky vyšel roku 1997) Bernard Malamud publikoval ve Spojených státech v roce 1971 a podobně jako v některých povídkách je i zde hlavním tématem soužití židovských Američanů s Američany černými. Konfrontace mezi dvěma nájemníky, kteří mají navíc oba spisovatelské ambice, se odehrávají v rozpadající se budově v New Yorku a jejím okolí. Zatímco židovský hrdina tvoří ukázněně a systematicky, jako student poučený tou nejlepší spisovatelskou tradicí, černošský protagonista hledá s jakousi až primitivní silou svůj vlastní originální styl. Boj se však odvíjí nejen v umělecké rovině, tj. o to, kdo se stane lepším autorem, ale také v rovině osobní, tj. soupeří se o dívku, a Malamud si neustále pohrává s poměrně zavedeným stereotypem protikladu židovského intelektu a černošské smyslnosti.

K plnému pochopení textu je nutné připomenout si alespoň ve zkratce historii vztahů mezi židy a černochoy v Americe. Zatímco černí otroci se na základě čtení bible identifikovali s pronásledovanými a trpícími Izraelity, na počátku hnutí za občanská práva mnoho židů soucítilo s diskriminovanou černou menšinou. Radikální zlom ve vývoji nastal v 2. polovině 60. let, kdy Afroameričané začali odmítat sympatie a porozumění a židy povětšinou ztožňovali s ekonomickou situací ve svém ghettu. Extrémní nenávisť černých muslimů šla dokonce tak daleko, že jisté militantní skupiny otevřeně hlásaly přesvědčení, že nutně dojde k násilí a přežijí buď bílí, nebo černí. Patrně i toto historické pozadí reflektuje autor v závěrečné scéně, kdy oba nájemníci spolu bojují doslova na život a na smrt – a jelikož rvačka je, jak už bývá u Malamuda obvyklé, zachycena finálně v obraze, v němž se protichůdné síly právě ve své opozici fixují, mnohoznačnost zde vrcholí.

I v *Dubinových životech* (Dubin's Lives, česky 1999), románu, který vyšel o osm let později, se ústředním tématem zdá být vztah mezi životem a uměním, byť v jiné podobě. Protagonista William Dubin, životopisec zejména slavných spisovatelů, se stejně jako hrdina dřívější povídkové sbírky *Fidelmanovy obrazy* zoufale zmítá ve snaze dovést k dokonalosti buď svouездеjší existenci, nebo literární tvorbu, nejlépe však obojí. Poznává však, že toho bez značných obětí a bolesti dosáhnout nelze. A třebaže závěrečná scéna, kdy „Dubin běžel po měsícem osvětlené cestě, v ruce poloztopořený penis, na pozdrav své ženě“, je – jako ostatně u Malamuda vždy – více než mnohoznačná, Dubinovi již není dopřáno zažít onen záblesk nekonečna, ono bytí bez hranic, kdy by se nacházel na prahu nekonečných možností s absolutně ničím neomezenou svobodnou vůlí. Jeho vypěstovaný smysl pro odpovědnost ať už k rodině, či k práci je brzdou ve všech jeho zásadních krocích a navíc si je palčivě vědom fyzických možností vlastního stárnoucího těla.

Poslední řádek knihy naznačuje, že závěrečným Dubinovým dílem je biografie Anny Freudové, kterou napsal spolu s dcerou Maud. Ta – když ji měl čtenář možnost spatřit naposledy – čekala coby svobodná matka s letitým (a navíc černým) mužem dítě. Ani naprostá tečka Dubinových životů tedy nenabízí žádné snadné východisko – jako by Malamud napovídal, že všichni a všechno dospělo k jistému kompromisu, což je na tohoto autora morální vize značně nezvyklá. Nicméně s požitkem lze sledovat, jak si spisovatel vyhrál se stylem – co začne v ich-formě, dokončí v er-formě, a ustavičně zápasí o co nejadekvátnější výraz. Zatímco u autora-Dubina je to samozřejmě svého druhu profesionální deformace, u jeho tvůrce jde o opravdové řemeslné mistrovství.

Žánrově výjimečným v kontextu Malamudovy tvorby je jeho poslední dokončený román s titulem *Boží milost* (God's Grace, česky 1995), jenž ve Spojených státech vyšel roku 1982. Autor se zde totiž opírá o konvence jak dobrodružného románu, tak sci-fi, aniž by však

opomněl načrtnout další ze svých ohromujících vizí. Protagonistou je oceánograf Calvin Cohn, jenž jako jediný člověk přežil jadernou katastrofu a následnou potopu, kterou na zemi seslal rozezlený Bůh. Doprovázen šimpanzem se dostane na opuštěný ostrov, kde po vzoru Defoeova Robinsona zajišťuje své základní životní potřeby (jeskyně, sběr ovoce atd.). Jako správný realista zajistí vše potřebné a jako příslušník vyvoleného národa se cítí okolnímu prostředí nadřazen – věnuje se proto výuce svého společníka a posléze dalších šimpanzů a snaží se je zformovat k obrazu svému (mluvící a do určité míry též myslící zvířata se účastní pravidelných hodin pod tzv. školním stromem). Krom občasných hlasitých debat s otcem, vzpomínek na jeho neochvějnou víru či rozporuplných vnitřních meditací tak Cohnovi plyne život celkem uspokojivě.

Nicméně idyla nemá dlouhého trvání – od samotného počátku ji narušuje přirozený instinkt šimpanzů-pánů, toužících po sexuálních radovánkách, a „láska“, jíž jediná šimpanzice zahoří ke Cohnovi. Další komplikaci způsobí příchod zubožených pavíánů, kterými šimpanzi neskonale opovrhují – probudí se v nich lovecké pudy a k nesmírnému Cohnovu zděšení začnou tento nižší druh vybíjet, ilustrující tak Darwinovu teorii o přirozeném výběru. Calvin až pozdě pochopí, co v dobré víře spáchal. Odejme opicím řeč, ale jeho dřívější přítel ho přesto za němého přihlížení gorily (která v samotném závěru zpívá kadiš) vleče na horu, aby jej – v jakési až zvrácené variantě biblického příběhu o Abrahamovi a Izákovi – obětoval nyní rovněž němě přihlížejícímu Bohu. Zdá se tedy, že opět zvítězila hrubá síla nad rozumem, jenž zvažuje nejen vlastní prospěch, ale i obecnější blaho (v této souvislosti nelze nezmínit román *Pán much* Williama Goldinga). Obecně lze říci, že Malamud celou svou tvorbou vede jakýsi spor s Bohem, zde však poprvé zvolil formu sporu přímého. Pohrává si s odpověďmi na otázky, které si klademe při četbě Starého zákona: nač má být člověk dobrým, není-li dobro odměňováno, jak může věřit, přestože jeho víru nic

viditelného nepotvrzuje, proč musí milovat navzdory tomu, že odpovědí na lásku je jen posměch a násilí. Jeho teze nejsou ani v tomto případě jednoznačné, ale logicky zřetelnější a zřejmější, což se dle některých kritiků poněkud podepsalo i na celkovém uměleckém dojmu.

Před nedávnem, roku 1989, vyšel ve Spojených státech rovněž nedokončený Malamudův román nazvaný *The People*, přičemž toto mnohoznačné slovo bychom do češtiny patrně přeložili jako *Národ*. Tento prozaický fragment zůstal nedokončený hned ve dvou ohledech – chybí mu závěr, v jehož napsání autorovi zabránila smrt, a po stránce formální představuje jen jakousi skicu, neboť Bernard Malamud podle vlastních slov všechna svá díla minimálně dvakrát přetvářel a vybrušoval. Třebaže je text významný myšlenkově (hrdinou je žid, jenž putuje mezi severoamerickými indiánskými kmeny a posléze se rozhodne vést jejich organizovanou revoltu proti záboru půdy), jeho otištění spolu s autorovými „nesebranými“ povídkami vyvolalo v USA diskuse týkající se nerespektování osobnosti umělce a jeho kréda. České publikum se s tímto autorovým epilogem tedy patrně vůbec neseznámí.

Bylo již zdůrazněno, že pochyby a víra se staly jedním z hlavních Malamudových témat. Nutno ovšem dodat, že obdobně rozporuplné pocity prožíval i samotný autor, pokud jde o smysl literatury na sklonku 20. století. Závěrem proto ocitujme pasáž z jeho přednášky nazvané *Spisovatel v moderním světě* (The Writer in the Modern World), neboť následující úvaha se týká nejen spisovatelů, ale také – byť nepřímou – čtenářů: „... Jako člověk, jenž se pokouší mizejícím pravítkem měřit sen, ani spisovatel se uprostřed tvůrčího úsilí neubrání a klade si (třebaže tiše) zoufalé otázky: Jak jsem se sem dostal a co vlastně dělám? Co dokážu sdělit, aby to někomu na tomto širším světě přišlo užitečné nebo zajímavé? Jak si dovoluji být dnes a denně do noci přikován k židli v maličkém pokoji, v době, kdy hrozí, že civilizace zničí sama sebe?... Jak se mohu jen vzdáleně

snážit vynaleznout drama, které nás všechny osloví, ve světě, jenž křičí tragédií? Jak smím soutěžit s životem o emoce?... Proč vůbec píšu? Čí spásu nebo zatracení tvořím, pokud ne vlastní? Svedu ještě říct něco pozitivního?... Hysterie, nebo mi selhaly nervy? Stěží – jen normální tvůrčí proces v nenormální době. Jedním z triumfů současného spisovatele je podle mě to, že píše dál.“

Saul Bellow

Rodiče Saula Bellowa emigrovali v roce 1913 z Ruska do Kanady, kde se jim v roce 1915, v městě Lachine v provincii Quebec, narodilo nejmladší ze čtyř dětí, Saul Bellow. Do autorových devíti let žila rodina v jedné z nejhudších čtvrtí Montrealu a v roce 1924 se přestěhovala do Chicaga – tam Bellow strávil dětství a mládí. Vzdělání získal nejprve na Chicagské a poté na Severozápadní univerzitě, kde v roce 1935 dokončil studia antropologie a sociologie. Stal se učitelem a spisovatelem na volné noze a několik let, jak sám přiznává, vedl bohémský způsob života.

Antropologický zájem přivábil Bellowa do Mexika (avšak nikdy ne do Afriky) a v roce 1955 žil autor nějaký čas v indiánské rezervaci v Nevadě, kde také napsal novelu *Ani den!* Většinu života ovšem strávil ve velkoměstech, v Chicagu a v New Yorku, a jeho pozici a identitu stejnou měrou ovlivňuje jak zkušenost imigranta, tak ohromné urbanistické komplexy moderní Ameriky. Saul Bellow je otevřený vůči americké flexibilitě, nicméně zároveň kritizuje její nebezpečí a často se nelichotivě vyjadřuje o rozpínavém a bezcitném stavu blahobytu, který spolykal lásku, povinnost, principy i význam. V několika rozhovorech dokonce citoval svou matku, která o lidech, kteří se rychle domohli bohatství, říkala, že „spadli do jámy plné tuku“ (starou jidiš metaforou *schmaltz-grub*). Sám pak dodával, že tato jáma se nyní rozrostla v bažinu a šťastní jsou možná ti, kteří ještě neochutnali ovoce prosperity. Dle Bellowa nás materialismus spolu s věcmi a špatně chápaným pojmem pokrok utiskuje a brání tak lidskému duchu v jeho přirozené touze po svobodě a opravdových hodnotách.

Hovoříme-li o Bellowových literárních vzorech, lze je rozdělit zhruba do tří skupin. Prvním silným vlivem je ruská literatura a její

snaha zobrazit celou společnost, ukázat, jak se její síly střetávají s lidskými potřebami. U Tolstého Bellow viděl, jak takzvaný pokrok nakonec „vysaje“ z lidského života význam a smysl, a podobně jako Dostojevskij i Bellow odmítá ideál osvícení, tj. „dělat něco jen ve svém zájmu“. Sám Bellow přiznává vliv Dostojevského především ve svých raných dílech – na rozdíl od Dostojevského postav však jeho hrdinové nezůstávají v „podzemí“, nýbrž směřují k jakémusi potvrzení svého bytí.

Druhým výrazným vlivem je samozřejmě literatura psaná v jidiš a americká židovská literatura. Saul Bellow recenzoval díla Šoloma Alejchema a sám do angličtiny přeložil povídku *Hlupák Gimpl* Isaaka Bashevis Singera, čímž svého kolegu doslova uvedl do širšího kontextu americké literatury. Na textech psaných v jidiš obdivoval především lehkost, s jakou se pohybují od „kuchyňských“ záležitostí k problémům metafyzickým, a tato směs „vysokého“ a „nízkého“ je podle něj příznačná i pro moderní život. Z jidiš folklóru pak převzal také postavu *šlemíla*, nevinného hlupáka (viz Singer) neboli blázna, který se však tím, že ve svém bláznovství setrvává, stává (jak podotkl William Blake) moudrým, a tato postava se v různých variacích vyskytuje ve většině Bellowových próz. Pokud jde o americkou židovskou literaturu, čerpal autor z tradice vykreslující židovskou zkušenost v americké metropoli, která sahá zpět až k roku 1917 a románu *Vzestup Davida Levinského* (The Rise of David Levinsky) Abrahama Cahana, zakladatele této vývojové linie. Ovlivnil jej ovšem také Clifford Odets, levicový dramatik velké hospodářské krize 30. let, a další američtí spisovatelé židovského původu tohoto desetiletí: Henry Roth a Nathanael West.

Konečně lze také konstatovat, že na Saula Bellowa zapůsobila americká literární tradice datující se od poloviny 19. století. Autor vidí Spojené státy americké podobně jako Walt Whitman, otec americké poezie: je optimista co do možností, avšak pesimista co do skutečnosti. Sní si svůj americký sen o nové společnosti

a novém svobodném jednotlivci. Velkou roli tu samozřejmě sehráli i další američtí spisovatelé zabývající se vztahem mezi jednotlivcem a společností: Mark Twain a jeho *Huckleberry Finn*, Herman Melville s *Písařem Bartlebym* a Henry James se svými protagonisty. Opomenout však nelze ani americké spisovatele moderního velkoměsta, přičemž zvláště výraznou inspirací se stal Theodore Dreiser a jeho popisy Chicaga jako města, kde je vše neustále v pohybu, pořád se mění, přeskupuje a vyvíjí (viz Dreiserův román *Sestřička Carrie* a ústřední konflikt mezi individuální svobodou a determinismem).

Pro Bellowa je zkušenost bídy opravdu zkušeností osobní a promítá se pravidelně do nejkrásnějších stránek jeho knih: i v *Herzogovi* patří líčení hrdinova dětství v nuzných poměrech k nejpůsobivějším místům románu. V autorově filozofické konstrukci zastupuje toto dětství – zabydlené primitivními lidmi, kteří jsou však cele sami sebou – „přirozený stav“, ohrožovaný čím dál výrazněji jednak nadbytkem „velké společnosti“, jednak prohlubováním lidského intelektuálního vědomí, jež problematizuje jistoty i hodnoty. Bellow tu odkazuje na francouzského filozofa Jeana Jacquese Rousseaua, který konstatoval, že původní plán přírody je pokažený, a jako ideál stavěl před své čtenáře hypotetický stav „přirozený“ – ne náhodou tedy autor jako spoluzakladatel pojmenoval jistý významný literární časopis *Vznešený divoch* (The Noble Savage), tj. názvem výrazně rousseauovským. A táží-li se Bellowovi hrdinové po smyslu svého bytí, co jsou a kam směřují, formulují též odpovědi: člověk musí být *straight*, přičemž toto klíčové anglické slovo je možné překládat různě. Může znamenat „rovný“, „přímý“, „pravý“, „řádný“, „poctivý“, ale také „nepokažený“, a snad je zde přesný poslední význam, což je výraz z Bellowova „rousseauovského“ pojmosloví a značí totéž co „přirozený stav“.

Saul Bellow je autorem četných literárních studií a polemických článků a několika neúspěšných divadelních her, klíčem k jeho

tvorbě je však próza: romány, novely a povídky. Jeho typickým protagonistou je jakýsi antihrdina (anglickým termínem *antihero*), jedinec polemizující s ideou amerického snu, u něhož – podobně jako u Shakespearova Hamleta – převládá meditace nad činem. Již jeho první publikovaná próza z roku 1941 nese v tomto smyslu až prorocký titul *Dva ranní monology* (*Two Morning Monologues*) a co do formy je skutečně sérií impresivních monologů. Navíc se tu představují dva pro Bellowa charakteristické typy: nezaměstnaný člověk a hráč. Spojuje je to, že se oba odcizili obecně přijímaným hodnotám a normální rutině, která existuje všude kolem nich, a ani jeden z nich tento okolní svět nepřijímá. Oba si zachovávají vlastní individualitu, rozdíl však spočívá v tom, že zatímco jeden vše pasivně odmítá, druhý věcmi kolem manipuluje. S variacemi na tyto dva lidské typy se u Bellowa budeme setkávat i nadále.

I další Bellowovy prózy nejsou autobiografie vyprávěné v první osobě, ale téměř výlučně zůstávají v jednom vědomí – jak v *Rozkolísaném člověku* (*Dangling Man*, 1944), tak v *Oběti* (*Victim*, 1947; česky 1971) píše Bellow v akademické linii Henryho Jamese, přičemž značnou podobnost vykazují i Bellowovi a Jamesovi protagonisté. Výrazně se v tomto smyslu liší až *Dobrodružství Augieho Marche* (*The Adventures of Augie March*, 1954; česky 1984), román pikareskní. Všechna díla však spojuje prostředí a čas, tj. imigrantské komunity od konce 1. světové války přes dobu deprese a 2. světovou válku až po současnost, explicitní nebo i skryté reference k holocaustu, jehož stín se nad námi stále vznáší, a vykreslení městské urbanistické krajiny od New Yorku po Chicago (pod nohama duní podzemní dráha, v znečištěném ovzduší se tyčí mrakodrapy). Spojuje je též postava hlavního hrdiny – podobně jako kdysi Marcel Proust řekl, že všechny Dostojevského romány by se mohly jmenovat „Zločin a trest“ a všechny Flaubertovy romány „Citová výchova“, zrovna tak by se všechny Bellowovy prózy mohly jmenovat „Rozkolísaný člověk“. Bellowovi hrdinové totiž nezapadají

do světa tak, jak si to přeje jejich okolí, ale zároveň postrádají onu egocentričnost či šílenství romantického hrdiny, které by vedlo k vytvoření alternativního světa. Autorovi váhaví protagonisté pouze chtějí v současném chaosu najít pořádek, kontrolovat ho.

V prestižních antologiích americké literatury (Norton, Heath) se nejčastěji objevuje Bellowova novela *Ani den!* (Seize the Day; česky 1966), dílko, které v USA poprvé vyšlo knižně spolu se třemi povídkami v roce 1956. Snad právě v této novele ukazuje Bellow nejpřesvědčivěji strašlivou moc peněz, které jsou doslova všude a zasáhly už i lidská srdce – mezilidské vztahy nahlodaly až do bodu, kdy finanční úspěch či neúspěch určuje vztah otce k synovi nebo ženy k muži. Protagonista Tommy Wilhelm začal svůj nezávislý život jako rebel, avšak v závěru se mění v oběť, přičemž tíhu světa pro něj ztělesňují otec, manželka a podvodník. Jeho život se záhy stal pouhou sérií chyb, přičemž každá ještě více omezila jeho svobodu – ke konci je proto zcela vyčerpaný, zahnaný do kouta a doslova se dusí. Podle Tommyho je svobodný pouze úplný boháč nebo úplný chudák, avšak ne člověk v jeho postavení (tj. příslušník střední třídy), a třebaže se sám od světa peněz nedokáže oddělit, alespoň ho nepřijímá. Je bývalý herec, nyní nezaměstnaný, příliš se spoléhá na jídlo, coca-colu a prášky a snaží se bojovat se světem alespoň svým zevnějškem – nosí klobouk a kouří doutník, je to však jenom maska. Chce zjistit, co má člověk milovat, neboť ví, že to nesmějí být peníze.

Jeho protějškem je doktor Tamkin, pseudofilozof, jenž z Tommyho vyláká posledních sedm set dolarů – a v této souvislosti je naprosto nutné podotknout, že Bellowa vždy fascinovali lidé, kteří uměli mluvit, ať už to byli filozofové, nebo podvodníci (oba si totiž umějí vytvořit svou identitu pouhými slovy, třebaže podvodníci jsou jen zkorumpovanou parodií skutečné imaginace a talentu). Tamkin si Tommyho získá směskou fantastických příběhů a filozofických pojmů, přičemž občas vyznívá jako veliký americký

transcendentalista Emerson. Hlásá, že není minulosti ani přítomnosti, a proto je nutné „uchopit den“, nicméně jak člověk v současném New Yorku uchopí den? I Tamkin nakonec „uchopí“ pouze Tommyho peníze, přesto je však moudrý, psychologicky přesný (například hovoří o cyklu viny a agrese, pozná, kdy Wilhelm přemítá o smrti svého otce, a říká mu, že v sobě nese hodně viny) a v konečném efektu též zodpovědný za Wilhelmovo osvícení. Vztah Tamkina a Tommyho je tak ironickým portrétem psychoanalytika a pacienta, což ještě zvýrazňuje skutečnost, že pacient obětuje vše, co má, jenom aby se o sobě dozvěděl pravdu. Navíc i samotný pacient (Tommy) je v hodnocení svého psychoanalytika (Tamkina) značně rozpolcen – je to šarlatán, nebo génius a peněžní praktik v jedné osobě? (viz rovněž Rothův *Portnoyův komplex*, který také výborně ilustruje dobový zájem o psychoanalýzu v nejrůznějších možných podobách).

Dalším klíčovým tématem v novele *Ani den!* je vztah mezi otcem a synem, či v duchu freudovské koncepce přesněji rebelie spíše duchovně založeného syna proti brutálnímu, agresivnímu otci. Obdobné napětí koneckonců popisuje i Franz Kafka v *Dopisu otci*, kde vykresluje rodinnou situaci typickou pro židovskou kulturu v jejím zápase o přežití – patriarcha se vzdává své důstojnosti, neboť se až nábožně věnuje obchodu, a jeho protějškem se stává matka, jejíž jedinou zbraní proti nepřátelskému nežidovskému prostředí (a snad i proti otci) je něha. Právě matka pak vštěpuje tuto spornou ctnost svým mnohdy až příliš chráněným dětem, a ne náhodou je tak jednou z klíčových scén v novele okamžik, kdy otec zapomene datum smrti své manželky a Tommy nad touto skutečností hořce přemítá. (Jako paralelní s Kafkou však lze označit i ty situace, kdy Wilhelm žádá otce o radu a starý muž ho jen ponižuje a zlobně mu vysvětluje, proč se stal úspěšným – i Kafkův otec dětem vyčítal, že žijí v klidu, míru, teple a dostatku a že jim díky jeho tvrdé práci nic neschází.) V psychoanalytické interpretaci díla je tak mrtvý muž

v rakvi symbolickým naplněním dvou alternativ – přáním zničit nenáviděného otce a přáním být zničen, jež je dáno sadomasochistickou povahou každé oběti. Jelikož se však Tommy Wilhelm v závěru rozpláče a vzdává se své vlastní smrti, prochází procesem, v jehož průběhu se s žijícím otcem smíří.

S Tommym stráví čtenář téměř celý jeden den (od snídaně ráno v hotelovém pokoji až do jeho přítomnosti na pohřbu úplného cizince odpoledne), prostřednictvím vzpomínek se však leccos dozví i z Wilhelmovy minulosti. Tommy vždy chtěl být svobodný, volný, chtěl se zbavit svého determinismu – i proto si vlastně v době, kdy toužil po kariéře u filmu, změnil jméno z Wilhelma Adlera na Tommyho Wilhelma, čímž se zároveň hodlal vymezit oproti svému otci. Až v samotném závěru novely se veškeré tlaky a negativní emoce fyzicky uvolní. Wilhelm pronásleduje Tamkina, když vtom ho dav posune do pohřebního ústavu, do smuteční síně, a náš hrdina se při pohledu na mrtvého člověka rozpláče. Pláče kvůli sobě i kvůli lidstvu, neboť si najednou uvědomí hodnotu života mimo říši peněz, třebaže otázkou zůstává, zdali taková úleva není pouze dočasná. Přesto však Tommy v daném okamžiku pochopí, že svému vlastnímu já ani smrti neuteče, a dostane se tedy jistým způsobem nad svou určenost, aniž by jí samozřejmě zcela unikl. I jemu je tak dopřáno vzácné chvíle smíření s lidským údělem.

Zásadní přelom v Bellowově vypravěčské strategii znamená román *Henderson, král deště* (Henderson the Rain King), který byl v USA vydán roku 1959 (česky 1999). Autor tu vyšel z metody Henryho Jamese, klíčového amerického prozaika přelomu století, a po jeho vzoru zbavil svého protagonistu hmotných starostí – Henderson své miliony zdědil, a má tudíž jedinečnou příležitost ukázat, jak je schopen svobodně naložit se životem. Jelikož ke své americké vlasti a jejím lidským produktům zaujímá kritický postoj a je přesvědčen, že jeho generaci je souzeno, aby vyšla do světa a snažila se najít moudrost života, vydá se na dobrodružnou cestu

do nitra Afriky. Takto se náš hrdina, robustní muž středního věku s velkým nosem (což je patrně jakási žertovná kompenzace toho, že nemá židovský původ), zbavuje společenské determinace a zahajuje své putování, aniž by byl čímkoli omezen.

Svým výletem na černý kontinent se Henderson řadí k typicky romantickým hrdinům, s nimiž ho ostatně kritikové též velmi často srovnávají – několikrát byl připodobněn k Donu Quijotovi, Tarzanovi a Huckleberrymu Finnovi a občas byl zmíněn i Odysseus, kapitán Achab, Yankee z Connecticutu, Gulliver, či dokonce středověký Kdožkolivěk. Jelikož ovšem Henderson svůj příběh vypráví v horečce a sám hovoří o svém blouznění, není vždy jasné, zda popisuje symbolickou, a tudíž interpretovanou realitu, nebo přeludy, a podobně jsou ztvárněny též ústřední motivy, které se tak stávají směšnohrdinskými – kupříkladu celou cestu mu znepříjemňuje nejen abstraktní břemeno západní civilizace, ale i velice konkrétní, stále špinavější a špinavější spodky. Rovněž výsledek výletu je otevřený a úmyslně nejednoznačný – Henderson se vrací tam, odkud prchal, viditelně obohacen jen malým lvíčkem, a loučíme se s ním v okamžiku, kdy na letišti drží za ruku ztraceného chlapčka. Jasně se tak před ním otvírají možnosti nové odpovědnosti a nových spojení, zdali však budou realizovány, to nechává Bellow na čtenářích.

Pro Hendersona je důležité samotné putování, méně už jeho cíl (což je zcela v souladu s myšlenkami souběžně tvořící tzv. beat-nické generace). Protagonista ke své cestě využívá prostředku technického pokroku, tj. letadla, a plně si uvědomuje, že teprve 20. století vyneslo lidstvo nad mraky a umožnilo mu zcela jiný „fyzický“ pohled na svět. Zároveň však sní o návratu k přírodě a přirozenosti – není to ovšem návrat naivní, neboť záhy zjistí, že v dnešní době i Dahfu, budoucí král relativně izolovaného kmene, studoval medicínu, a třebaže se podřizuje domácím tradicím a rituálům, horlivě vyznává vědu a studium. Kromě ideálu však Henderson hledá i pravdu

a tu nakonec vskutku najde v následujícím Dahfuově konstatování: „Víceméně tentýž strach, víceméně tatáž touha po tisíce generací. Dítě, otec, otec, dítě dělají totéž. Bojí se stejných věcí. Touží po stejných věcech.“

Henderson upřímně touží po vznešenosti čistého ducha, ve světě věcí se však často projevuje jako naprosto průměrný Američan v tropech vybavený přilbou, a soutěživý americký duch v něm nejednou vítězí – kupříkladu Dahfua, obřadně lovícího lva Gmila, do něhož se údajně převtělil král-otec, povzbuzuje jako při baseballu. Ani role těla není v textu vůbec zanedbatelná – ačkoli Hendersonův hlas, jenž ustavičně opakuje „já chci, já chci“, nelze přímo ztotožnit s chtíčem, protagonista s radostí vzpomíná na časy, kdy mu při milostných hrátkách s druhou ženou Lily nevadila ani její menstruace. Henderson dokonce říká, že „existuje spojitost mezi pravdou a úderem do hlavy“, neboť primárního osvětlení, tj. přání vymanit se ze svého prostředí, došel, když mu při štípání dříví rozbilo polínko už výše zmíněný nos. Bellow tak neustále obratně udržuje rovnováhu mezi aspiracemi ducha a potřebami světa hmotného, což je jedno z poznávacích znamení jeho mistrovství.

V roce 1964 vyšel ve Spojených státech román *Herzog* (česky 1968) a po Salingerově próze *Kdo chytá v žitě* (*The Catcher in the Rye*) se v Americe stal patrně nejúspěšnějším bestsellerem z oblasti vážné literatury. Příběh je zářámován Herzogovým venkovským sídlem, kde se v hrdinově mozku odehrává celý děj, a dá se tak říci, že Moses E. Herzog nosí nejdůležitější realitu v hlavě. Jeho aktivní kontakt s tím, co je mimo vlastní vědomí, je minimální, přesto však po kontaktu se skutečností až zoufale touží – což se projevuje zejména hektickou korespondencí, určenou (ve chvíli, kdy krize vrcholí) nejen slavným a často již mrtvým filozofům, ale také samotnému Bohu. Jelikož však „chybí“ adresát a Herzog navíc své dopisy nikdy neposílá, komunikace prostě nefunguje a mučivé vzpomínky protagonistu přivedou na hranici úplného nervového

vyčerpání a šílenství. Po období vnitřního utrpení ovšem nenastává rezignace, ale rozhostí se klid a mír – Herzog nepodléhá, nýbrž vědomě přijímá svůj úděl.

Pokud chceme *Herzoga* zařadit žánrově, jde – patrně opět pod vlivem ruské literatury a podobně jako u Thomase Manna – o román idejí (anglickým termínem *novel of ideas*), přičemž nejbližším literárním typem by tu byl Gončarovův Oblomov. Bellow zde vynalézavě pracuje s epistolární formou, oblíbenou hlavně v době viktoriánské, a celý román v dopisech vytváří navíc velice osobitou formu zpovědi (v americké literatuře viz též román *Barva nachu* Alice Walkerové). Nelze však opomenout ani americký literární kontext 60. let, kdy se jedním z dominantních vyprávění stal takzvaný příběh nemoci (anglický termín *illness story*), tj. příběh hypersenzitivního jedince trpícího vnitřní neurózou i působením tlaků ze strany společnosti (jako klasický příklad se tu uvádí román Sylvie Plathové *Pod skleněným zvonem*). Literární teoretik maďarského původu George Lukács dává přednost francouzskému termínu *malaise* a zdůrazňuje, že moderní literatura se lidské subjektivitě věnuje na úkor objektivní reality, což je do značné míry oprávněná výtka – mezi Herzogem a externí skutečností se opravdu žádné dialektické střety neodehrávají. Přesto se však Bellow cíleně vyslovuje k mnoha dilematům moderního bytí: 1) jeho hrdinové jsou osamoceni, zdůrazňují však hodnotu přátelství, 2) jsou odcizeni od společnosti, a přesto sní o ideální komunitě, 3) chtějí být svobodní, a přesto touží po jasné identitě. A podobně jako samotný Saul Bellow ve své tvorbě i jeho protagonisté, jedinci uprostřed masy, hledají nové, pozitivní hodnoty.

Dalším významným Bellowovým tvůrčím počinem je román *Planeta pana Sammlera* z roku 1970 (Mr. Sammler's Planet, česky 1998). S panem Sammlerem tu prožijeme v New Yorku a okolí pouhé dva dny, prostřednictvím vzpomínek a úvah však obsáhne me daleko širší časoprostor – více než sedmdesátiletý protagonista

si totiž velice dobře pamatuje na stále dosti nedávnou minulost nacisty ovládané Evropy a díky svému anglickému pobytu a přátelství s H. G. Wellsem často přemítá o budoucnosti lidstva a dalších možných horizontech. Jelikož kdysi v podstatě „vstal z mrtvých“ (v nacisty okupovaném Polsku se mu podařilo doslova vyhrabat z masového hrobu a posléze se skrývat na hřbitově), dávno ztratil zájem o svou osobu a věnuje se jen pozorování jak zbývajících členů své rodiny, tak vlastně celé planety. Toto pozorování pak výrazně ovlivňuje hned několik faktorů: jeho mezní životní zkušenosti a nezvyklá intelektuální i emocionální hloubka. Panu Sammlerovi navíc v mládí, den před zamýšlenou popravou, mučitelé vyrazili pažbou pušky jedno oko a naturalisticko-realistická povaha jeho zranění nepozorovaně přerůstá v mocnou metaforu. Mezi slepými, tedy nemyslicími bytostmi bez historického povědomí či ambicí týkajících se obecného dobra, je jednooký králem a vidět věci optikou pana Sammlera je vskutku fascinující: místopis města se nepozorovaně mění v místopis srdce a tam, kde bezvýhradní stoupenci technického pokroku spatřují automobily, vidí jeho oko bez nostalgie či sentimentu „stroje na odjezdy“, zatímco naopak smyslnými obrazy se jeho jazyk překvapivě jen hemží. Pokud protagonista něco odmítá, pak nezodpovědnost za dějinný vývoj ve stylu 60. let – studentští aktivisté a radikálové se mu jeví jako chabě vzdělaní, zarostlí a špinaví ignoranti bez jakékoli osobitosti (čímž se dostává do ostrého rozporu s převažujícím euforicky kladným hodnocením tohoto v mnoha směrech opravdu klíčového desetiletí americké historie).

Pan Sammler tak představuje jakési ztělesněné svědomí světa, třebaže jeho vlastní tělesná schránka opatřená kouřovými brýlemi je záležitostí značně tragikomickou. Obdobně tragikomický je i ústřední motiv celého románu, jímž je hrdinova cesta za umírajícím příbuzným – ačkoli touží dojet do nemocnice včas, zabrání mu v tom série bizarních setkání a náhod točících se převážně

okolo elegantního živočišného černocho kradoucího v autobusech, zcizeného rukopisu učeného Inda a jistého podivného studenta. Osudově se zdrží a jeho synovec-dobrodinec umírá sám, přičemž jako lékař po celou dobu chápe, že umírá, právě tak jako pan Sammler po celou dobu jakousi podvědomou intuicí tuší, že dorazí pozdě.

Protagonista tak představuje moderní verzi putujícího Žida (anglickým termínem *wandering Jew*), člověka, jemuž není dopřáno setkání s blízkými, které upřímně miluje. Co do obsahu se celý román vyznačuje zejména úzkým propojením konkrétních detailů s abstraktními koncepty, co do formy zhuštěnou syntaxí a dlouhými, komplikovanými souvětími, jež naznačují hloubku zpytování sebe i světa. *Planeta pana Sammlera* však přesto není filozofickým traktátem – na základě příběhu nás nutí uvědomit si podmínky a pomíjivost, jakož i podstatu a význam lidské existence. Ilustruje rozdíl mezi slovem přežít (viz opět narážka na holocaust), pasivně přežívat a smysluplně žít.

Výrazný odklon od jádra Bellowovy tvorby představuje novela *Krádež* z roku 1989 (Theft, česky 1998). Jak již napovídá samotný titul, jde o svého druhu detektivku a žánru se musela podřídít i vypravěčská technika a celá forma. Čtenářskému očekávání se vymyká též ústřední postava – je to žena nikoli židovského původu a nikoli intelektuálka. Clara Veldeová pochází z amerického maloměsta, jako manažerka tiskového koncernu má obrovský profesionální úspěch a coby matka tří dcer žijící ve čtvrtém manželství není dozajista nerozhodná. Jejím jediným problémem se zdá být bývalý, avšak stále přetrvávající milostný vztah k záhadnému Ithielovi. Paní Veldeová také o svých pocitech často hovoří a jako postava tak podrývá výrok Normana Mailera, který kdysi prohlásil, že „Saul Bellow vykresluje jednotlivce, ne však vztahy mezi nimi – alespoň zatím ne“. Clara navíc konverzuje s ženami níže postavenými (typu domovnice či posluhovačky) či s „etnicky jinou“ čínsko-americkou

Newyorčankou Wongovou, čímž se vytváří několik úhlů pohledu. Pokud jde o kulisu metropole, osciluje mezi atmosférou luxusní Park Avenue a Clařinými představami o nástrahách španělského Harlemu, a celé dílko je vůbec nezvykle akční. Jeho zcela zásadním distinktivním rysem je ovšem skutečnost, že na rozdíl od (pro Bellowa tak příznačného) volného řazení představ v mysli hrdiny má následnost scén dramatickou nutnost.

Zatím předposledním Bellowovým dílem je útlý svazek nazvaný *Realista* (The Actual, 1997; česky 2000) a už samotný titul klade znalcům autorova díla hned několik otázek: Nakolik se tu promění onen typicky hamletovský poměr mezi meditací a činem ve prospěch konání a je protagonista opravdu realista, tedy osoba pohybující se ve skutečném světě a zabývající se záležitostmi zcela aktuálními? Hrdina Harry Trellman je muž na konci středních let, „víceméně na odpočinku“, a netrápí ho sebemenší materiální starosti. Může se tudíž, spolu se staříčkým milionářem, s nímž se velice sblíží, plně věnovat pozorování ostatních a oba pánové studují především (podobně jako před nimi slavný americký spisovatel Henry James) společenské chování své vlastní vrstvy. A jak je pro Bellowa již charakteristické, nevyhýbají se ani tělesným potřebám, zastoupeným především nevázaným chováním sexuálním.

Dějovou kostru novelky tvoří příběh Amy, Harryho veliké, ne zcela naplněné lásky, a z tohoto bodu se zpravidla odvíjejí jednotlivé, víceméně nahodile poskládané epizody textu. Řada z nich se odehrává v automobilech, jimiž Harry, Amy či přítel milionář projíždějí ulicemi Chicaga, zatímco venku vládne značně nevlídné počasí. Harry s Amy se vozem dopraví i na hřbitov, kde Amy musí znovu pohřbít svého bývalého manžela, a v tomto nepravděpodobném prostředí, po sedmdesáti devíti stranách a v posledním odstavci knihy, žádá citově probuzený Harry aktivní Amy o ruku. Zdali bude jeho nabídka přijata či jaké důsledky přivodí jediný protagonistův skutek, jehož jsme svědky, to se nedozvíme – typicky otevřený ko-

nec nám otvírá všechny možnosti, nenabízí však žádné řešení (viz Bernard Malamud a jeho „záblesk nekonečna“). Navzdory tomu, že kolem Amy se rozvíjí i jakási pseudodetektivní zápletko, nejintenzivnější vazbou *Realisty* je patrně vztah Harryho a milionáře – koneckonců právě ten vyše Harryho na hřbitov a po celou dobu hraje (v duchu židovské tradice) roli mentora. Postava Amy je daleko méně přesvědčivá a opět se – stejně jako v *Krádeži* – potvrzuje, že vykreslení ženských hrdinek není autorovou doménou. Amy je rovněž asi tou nejvlastnější příčinou, proč *Realista* nedosahuje takové myšlenkové hloubky a tvárné komplexnosti jako spisovatelova stěžejní díla – jako by příklon k pozitivnímu náhledu na život prostě nešel Bellowovi od srdce.

Velké pozornosti médií se Saul Bellow dočkal předloni¹, kdy se stal v pětadesáti letech otcem. V roce 2000 ovšem také vyšel ve Spojených státech jeho třináctý román nazvaný *Ravelstein*, který se o dvě léta později dostal i k českým čtenářům. Titulní hrdina je modelován podle filozofa Allana Blooma, jenž se stal osobností světového formátu, poté co na Bellowovo naléhání napsal v roce 1987 mimořádně úspěšnou knihu *Konec americké mysli*. Autor sám v díle vystupuje jako starší spisovatel Chick. Próza nemá děj v klasickém slova smyslu, je spíše meditativním portrétem přátelství a pohybuje se na pomezí literatury memoárové. Nechybějí tu ani témata, která autora pronásledují od samotného počátku tvůrčí dráhy (antisemitismus, Hitler a holocaust, masová kultura), ale tentokrát se v zakuklené podobě seznamujeme i s detaily intimní povahy. V *Ravelsteinovi* je poprvé otevřeně poukázáno na Bloomovu homosexualitu a poprvé Bellow pracuje též se svým soukromím. (Připomeňme, že co do pocitů je ostatně autobiografická drtivá většina jeho děl a že jako materiál využíval lidi kolem sebe, tj. příbuzných a přátel, i dříve.) V tomto směru ovšem spíše naopak

1 V roce 1999 se narodila jeho dcera Naomi Rose. Pozn. red.

otvírá dveře dokořán nejrůznějším dohadům: nejednoho čtenáře nutně dráždí otázka, zda Chickova rumunská manželka Vela a později mladičká partnerka Rosamund mají své stoprocentně reálné protějšky. Dohadům tu mohou učinit konec jen případné Bellowovy paměti či autorizovaný životopis, jehož se určitě záhy dočkáme.

Saul Bellow obdržel v USA za svou tvorbu mnoho významných ocenění: třikrát Národní knižní cenu (v roce 1953 za *Dobrodružství Augieho Marche*, v roce 1964 za *Herzoga* a v roce 1970 za *Planetu pana Sammlera*) a v roce 1976 rovněž Pulitzerovu cenu (za *Humboldtův dar*). V témže roce byl poctěn nejvyšším uznáním světovým, Nobelovou cenou za literaturu. Saul Bellow vždy velice ostře vystupoval proti tomu, co sám nazýval idiocií ortodoxního optimismu, zároveň však odmítal opačný extrém. Jeho hrdinové nazírají sami sebe i veškeré časoprostory značně kriticky, nikoli však beznadějně. Vnímají skutečnost s přiměřenou dávkou skepse, přičemž zavedené pořádky a pohodlí všedních dnů běžného občana narušují mocnou ironií a sebeironií. „Existence sama o sobě je ošklivá, nekomunikuje, nemá jasný význam či zvláštní identitu – prostě je pouze tady,“ píše autor. Uvědomují si to všichni jeho protagonisté. Připomínají nám, že k naplnění lidského osudu nestačí pouze existovat, ale být opravdu sám sebou.²

2 Saul Bellow zemřel 5. dubna 2005. *Pozn. red.*

Chaim Potok

Chaim Potok se narodil 17. února 1929 v newyorském Bronxu. Oba rodiče, otec Benjamin Max a matka Mollie, pocházeli z chasidského prostředí Haliče, a pokud jde o sourozence, bratr se stal rabínem a obě sestry se za rabíny provdaly. Samotný Chaim Potok v deseti letech projevil malířské nadání, otec a učitelé ho však odradili, a tak v šestnácti letech začal psát beletrii. O rok později poslal svůj první příspěvek do časopisu *Atlantic Monthly*, který sice neotiskli, ale od redaktorů obdržel děkovný lístek s dotazem, zda nepíše román. Matka chtěla, aby se stal neurochirurgem, neboť by mohl zachránit mnoho lidí před smrtí a vydělat si hodně peněz, na to ale mladý Chaim odpověděl: „Mami, já nechci zachraňovat lidi před smrtí – chci jim ukázat, jak žít.“

Vyšší vzdělání Potok hledal nejprve na Yeshiva University, kde roku 1950 získal titul B.A. v oboru anglické literatury, a poté studoval v americkém konzervativním Židovském teologickém semináři. V roce 1954 se stal rabínem a v letech 1955–1957 působil jako duchovní v americké armádě v Koreji, přičemž často navštěvoval Japonsko (včetně Hirošimy). Stejně tak ovšem toužil po špičkovém vzdělání světském a v roce 1965 ukončil titulem Ph.D. postgraduální studium filozofie na Pensylvánské univerzitě. Jeho manželka Adena Sara (dívčím jménem Mosevitzsky) je sociální pracovnící v oboru psychiatrie. V letech 1973–1977 pobývala celá rodina v Jeruzalémě. Potokovi vychovali tři dcery v tudorovském domě na filadelfském předměstí Merion, kde Chaim Potok 23. července 2002 po těžké nemoci zemřel.

Za nejsilnější literární vliv na svou tvorbu autor považoval *Portrét umělce jako mladého muže* irského spisovatele Jamese Joyce, který byl právě tak součástí jeho dospívání jako Talmud a Tóra.

Tento román na něj dle vlastních slov zapůsobil „jako zjevení“, a stal se tudíž součástí jeho nejvlastnějšího, nejhlubšího já. Většina jeho děl má zřetelně autobiografické prvky, a pokud Potok odpovídal na dotaz, se kterou ze svých postav se nejvíce identifikuje, uváděl vždy Ašera Leva – v době, kdy psal poslední kapitolu románu *Jmenuji se Ašer Lev*, tj. na počátku 70. let, sám namaloval obraz *Brooklynské ukřižování* a doufal rovněž, že o Ašeru Levovi napíše i třetí knihu. Než se však budeme podrobně věnovat románové tvorbě Chaima Potoka, je třeba zmínit i další literární aktivity tohoto univerzitního profesora, myslitele a šéfredaktora *Židovské nakladatelské společnosti*.

Chaim Potok přispíval četnými kritikami a články do mnoha významných amerických periodik – uved' me alespoň časopisy *Esquire* a *Commentary* či kulturní přílohy novin *The New York Times Book Review* a *The Philadelphia Inquirer*. Soustavně pojednával zejména o tvorbě svých židovských amerických kolegů (recenzoval povídky Saula Bellowa či Šoloma Alejchema, příběhy pro děti I. B. Singera a romány Philipa Rotha), avšak vyjádřil se i ke Gabrielu Garcíovi Márquezovi nebo Salmanu Rushdiemu. Je rovněž autorem předmluv k publikacím *Poslední stopy – ztracené umění z Osvětimi*, *Židé v Americe*, *Muzeum holocaustu ve Washingtonu* či *Chasidské příběhy* Martina Bubera. Věnoval se také literatuře faktu (v češtině vyšel roku 1999 titul *Brány listopadu*, angl. *The Gates of November*, 1996) a tvorbě pro děti – roku 2001 se k nám dostala útlá kniha *Zebra a jiné povídky* (*Zebra and Other Stories*, 1998).

Ve svých prózách Potok čerpá ze svého vlastního dědictví ortodoxního judaismu. Snaží se řešit otázku, jak by se měl věřící člověk pohybovat v moderní kultuře, což je podle něj centrální problém jakéhokoli systému víry ve světské společnosti. Potokovy romány pojednávají o konfrontaci „základu se základem“, přičemž západní civilizaci a její základ tvoří myšlenky Descarta, Spinozy, Kanta, Hu-mea, Hegela, Nietzscheho, Darwina, Freuda, Picassa, Stravinského,

Kafky aj. Ať už pak člověk vyrůstá v prostředí židovské rodiny, klanu, městečka, čtvrti či sousedství (a podle toho, jak je vychován, si interpretaci skutečnosti, do níž se narodil, uvědomuje buď hluboce, nebo alespoň periferně), dnes se vlivem médií a cestování dříve nebo později setká s myšlenkami pramenícími přímo ze srdce světské zastřešující civilizace, v níž nyní žijeme všichni. Potok si pak typicky vybírá postavy, které právě dospívají, neboť právě to je věk, kdy na jednotlivce z určité kultury mohutně působí myšlenky pocházející z kultur jiných. Výsledkem tohoto kulturního šoku, kdy se konfrontuje menšinová přistěhovalecká židovská subkultura se zastřešující kulturou západního světského humanismu, je tudíž příznačně jakýsi mezičlověk, člověk mezi dvěma světy (německým termínem *Zwischenmensch*, anglicky *in-between person*) – mimochodem, podle Potoka je i romanopisec výborným příkladem „člověka-mezi“, protože zprostředkovává kontakt mezi sebou a čtenáři, mezi minulostí a přítomností, mezi skutečností a imaginací. Takový hrdina nechce ztratit svou původní identitu a zároveň nechce odmítnout současnost – je to postava dialektická, neustále se vyvíjející, a trpí tlaky z obou stran. A zatímco v raných Potokových dílech protagonista dosáhne vnitřního klidu a smíru, v pozdějších prózách je jasné, že tato citlivá rovnováha je pouze dočasná.

Klíčovým Potokovým tématem je tedy kulturní konfrontace a filozofické otázky s ní spojené, jakož i psychologie vztahů mezi lidmi – zejména mezi otci a syny, mezi učiteli a žáky a mezi mladými muži navzájem. Úlohou židovských otců je samozřejmě předat svým synům tradici. V tradičním judaismu lze autoritu rodičů dokonce srovnat s důrazem na Boha jako krále, soudce a otce a odtud pramení láska založená na úctě, kterou synové k rodičům chovají. I když pak generační pnutí může vyústit až v rebelii proti otci, výsledkem nikdy není výhradně negativní prezentace otce ani úplné zprětrhání rodinných svazků. Stejně důležitá je také úloha učitelů, ať už v *ješívě* nebo na univerzitě. Všichni berou svou profesi

nesmírně vážně a ve své roli náhradního otce fungují jako mentoři vzdělávání nebo psychologického a duchovního růstu svých nadaných studentů. Ovlivňují tak samozřejmě jak jejich studia, tak osobnostní vývoj. A k poslednímu často se opakujícímu motivu nutno dodat, že typická je forma hlubokého přátelství mezi dvěma velice citlivými a talentovanými mladíky. Nezřídka navíc pocházejí z různých židovských prostředí, oba na svou výchovu reagují a oba chtějí sami objevit svět – autorovi tak umožňují poukázat na rozdílné názory uvnitř daného kulturního prostředí.

Potokovou románovou prvotinou jsou *Vyvolení* (The Chosen) z roku 1967 (česky 1993), dílo, které se zabývá konfrontací s darem pocházejícím ze samotného srdce západního humanismu – s darem, který obecně nazýváme Freudovou psychoanalytickou teorií. Podle této teorie ve světě neexistuje žádný „vrozený“ význam a žádný smysl nemá ani lidské konání, neboť většina našich akcí má svůj původ v podvědomí, což my všichni jen matně tušíme. Jak se dá potom Sigmund Freud použít ve světě náboženství? Pro zbožného člověka jsou jeho myšlenky nepatřičné, ale co se stane, když k vám některé jeho ideje přímo mluví? Protagonista Danny se nakonec s Freudem smíří tak, že jeho psychoanalýzu využije k léčení lidské bolesti a utrpení a k výzkumu, avšak nikdy se neztotožní s Freudovým pohledem na lidstvo.

Titul románu ovšem pracuje v několika rovinách – Židé se považují za vyvolené k určitému poslání, nicméně stejně tak jako si oba protagonisté *Vyvolených* musí zvolit svoji životní cestu sami, může si ji zvolit také každý člověk. Daniel byl předurčen, aby po svém otci převzal pozici *rebeho*, ale zvolil si jinou cestu. Titul navíc naznačuje, že oba hoši si zvolili jeden druhého za přítele, vyvolili se. Když se však ke konci 2. světové války odehrává v Brooklynu baseballový zápas mezi dvěma *ješivami*, setkává se tu nejen Danny Saunders a Reuven Malter, ale též ortodoxní a konzervativní židovský svět, a celým románem tedy zaznívají i četné historické ozvěny.

Bezprostředně po smrti Franklina Delano Roosevelta má Reuven (podobně jako tehdy většina amerických židů) pocit, že Bůh zemi opustil, přestože z dnešního pohledu je jasné, že tento americký prezident ani zdaleka neučinil vše, co by pro záchranu evropských židů udělat mohl. Rodiny Dannyho i Reuvena se nejprve zdráhají uvěřit holocaustu, posléze však na něj reagují naprosto odlišně – zatímco reb Saunders nemůže jinak než přijmout holocaust jako zkoušku Boží, víra Maltera-otce, talmudického učence, je silně otřesena. Podobně rozporuplně přijímá americká židovská komunita zrození státu Izrael – Reuvenův otec aktivně podporuje sionistické hnutí, avšak reb Saunders myšlenku židovského státu založeného lidmi odmítá tak zásadně, že synovi zakáže přátelství se starším, a dokonce i mladším Malterem. Klíčová pro porozumění celého textu je i skutečnost, že reb svého syna vychovává mlčením, což se zásadně liší od principů americké výchovy – a i běžné židovské výchovy, podle nichž se má dětem vše vysvětlovat, a román tedy poukazuje i na rozpory a napětí mezi většinovým americkým chováním, židovskou výchovou a zvyky určité části židovské menšiny.

Zajímavé je, že Bildungsroman *Vyvolení* se dostal též na filmové plátno. Na projektu začal pracovat jistý Roger Harrison, fundamentalistický metodista z New Orleansu, který chtěl ukázat světu, že existují i američtí hoši, kteří berou studium, své rodiny i celý svět vážně, a že ne každý americký mladík touží po drogách a sexu. Právě tento člověk sehnal peníze a nechal napsat scénář, a jak několikrát poznamenal Chaim Potok, on mu věřil. Společně vybrali lidi, kteří už za sebou měli produkci mimořádně kvalitních filmů – a opět vše fungovalo na bázi důvěry. Autor byl s výsledkem velmi spokojený, a sám dokonce zazářil ve vedlejší roli profesora.

Další Potokův román se nazývá *Slib* (*The Promise*) a ve Spojených státech vyšel roku 1969. Autor se tu opět zaměřuje na konfrontaci mezi tradičním židovstvím a darem civilizace, přičemž tentokrát se tímto darem stává vědecká textová kritika. Tato metoda byla

vyvinuta v 19. století na západoevropských univerzitách. Text je považován za historickou kompilaci různých pramenů. Metoda pracuje s moderními výzkumy archeologickými, s filologií, se starými jazyky a vůbec s poznatky, které dnes máme o kulturách starověkého světa, a problém se samozřejmě vynoří v okamžiku, kdy prostřednictvím dané metody zkoumáme stěžejní texty západní civilizace, mezi něž patří i Písmo svaté, Bible. V tradičním judaismu jsou texty Bible dané Bohem a pro ortodoxní židy je tato metoda nepřijatelná. Židovský zákon vychází z předpokladu, že celé židovské učení – Tóra, tedy i hebrejská Bible, byla předána Mojžíšovi na Sinaji. Logicky je tedy zakázáno se takového textu vědecky dotýkat, protože jakmile začnete s textem pracovat a zpochybňovat slova, otřesete všemi zákony a pácháte tak násilí v samotném jádru tradice. Zbožný vědec Reuven Malter samozřejmě hledá řešení, které by pro něj bylo intelektuálně poctivé, a rozhodne se, že tuto metodologii použije pouze při studiu textu Talmudu.

O tři roky později, v roce 1972, vydal spisovatel titul *Jmenuji se Ašer Lev* (My Name is Asher Lev, česky 1996) a žánrově tu poněkud zostřil svůj záběr – máme před sebou totiž nejen klasický Bildungsroman, ale přímo Künstlerroman. Řeší se zde nikoli intelektuální, nýbrž estetický problém a spolu s hrdinou přemítáme nad malířstvím jakožto závažnou otázkou uvnitř židovské tradice. Jelikož se židovská tradice vyčlenila oproti pohanství a základem pohanství bylo modlářství, tj. zobrazování bohů také v lidské podobě, staví se tradice proti zobrazování lidí, a také proto se až donedávna žádný zbožný Žid nepodílel na tvorbě moderního umění. V této situaci se objevuje Ašer Lev, narozený v chasidské komunitě v Brooklynu, a přichází čas, kdy touží malbou vyjádřit city vůči své matce a jejímu utrpení. Zoufale hledá vhodný motiv, a jelikož žádný dostatečně silný motiv nenajde uvnitř své tradice, obrátí se k ústřednímu tématu utrpení v tradici křesťanské – k ukřižování (podobně jako Picasso, jehož první milenka umírala v sanatoriu u Paříže na tuberkulózu,

a když se umělec po jedné z návštěv vrátil k sobě do ateliéru, i on namaloval ukřižování).

V očích většiny Židů však ukřižování okamžitě navozuje představu židovské krve, neboť v průběhu staletí tisíce a tisíce Židů umíralo jen proto, že byli křesťany absurdně obviňováni z Ježíšova ukřižování. Ašer Lev víceméně ví, jak bude jeho komunita reagovat, avšak pokud by ukřižování nenamaloval jen proto, že by se této reakce obával, dříve nebo později by se ocitl tváří v tvář podobné volbě. A pro umělce, který musí hledat svou vizi světa, by takový kompromis znamenal začátek konce. Ašer Lev tedy zaplatí vysokou cenu a svou židovskou komunitu na výzvu jejího *rebeho* opouští. I nadále však zůstává zbožným Židem, protože v určité konkrétní situaci je možné vykládat židovský zákon i tak, že může být dána přednost umělcově motivaci. Pak tedy můžete namalovat, kolik ukřižování chcete, pokud je nemalujete za účelem zbožnění. Ve svých vlastních očích tedy Ašer Lev překročil jen neviditelnou estetickou hranici.

Po dokončení tohoto románu se Chaim Potok dle vlastních slov sám sebe zeptal, zda existuje intelektuální konfrontace, která by neměla řešení. A jednu takovou skutečně našel – v knize nazvané *Na počátku* z roku 1975 (At the Beginning, česky 2001) proti sobě postavil Písmo svaté, Bibli, a jeho vědeckou textovou kritiku, která se v průběhu 19. a na počátku 20. století stala na univerzitách západní Evropy součástí institucionalizovaného antisemitismu (tím, že napadala židovský text, napadala samozřejmě také židy). Příběh vypráví o chlapci, který vyrůstá v New Yorku v době, kdy zde panuje poměrně silný antisemitismus, a kterého přesto zaujme daný vědecký pohled na Bibli. Je si plně vědom antisemitismu, obsaženého v této metodě, zjistí však rovněž, že se v ní skrývají mocné pravdy – a co si s nimi má počít? David Lurie se tak ocitá v podobné situaci jako Danny Saunders čelící učení Freuda, na rozdíl od Ašera Leva však nečeká na vyzvání a sám svou komunitu opouští. Ví, že

žádná ortodoxní komunita by se s kritikou Bible nesmířila, a svým odchodem tak platí nejvyšší cenu.

Dalším Potokovým románem je *Kniha světél* (The Book of Lights, 1981), svazek, který končí otázkami, a nikoli odpověďmi. Název odkazuje jak na vnitřní světlo, duchovní zdroj židovského mysticismu, tak na ničivé světlo moderní vědy, která vyvinula atomovou bombu a použila ji v Hirošimě a Nagasaki, a celý román se opírá o autorovy osobní zážitky z Asie. Otec a učitelé Chaima Potoka učili, že pohanství je svou podstatou hrůza a hnus, a přitom právě v Japonsku a Koreji viděl spisovatel krásu, o jaké se mu nikdy ani nesnilo – ironicky se tak krásu světa Božího naučil vnímat v „pohanské“ zemi. Otec jej učil, že Židé hledají morální vizi světa a jako předvoj lidstva mají největší ztráty, a jejich utrpení má tudíž smysl (Potokův otec bojoval v 1. světové válce a rád používal vojenskou terminologii). Na Dálném východě se Chaim stal svědkem utrpení, jaké si předtím nedokázal ani představit, a toto utrpení mu nedávalo vůbec žádný smysl – lidé byli vyvražďováni jen proto, že se ocitli v cestě velmocem. Navíc si Chaim Potok při jedné procházce ulicemi Kjóta uvědomil, že se pohybuje ve světě, kde neexistuje antisemitismus, a když vešel v Tokiu do šintoistické svatyně, spatřil tam modlícího se starce s dlouhým bílým vousem. Stařec měl v rukou knihu a pohyboval se dopředu a dozadu a ihned mu připomněl starce v synagoze, jak je znal z dětství. Intenzita jejich modliteb byla stejná a autor tak na vlastní kůži pocítil dramatickou konfrontaci kultur. Jak si vybavil později, sám sebe se tehdy ptal: „Naslouchá Bůh, k němuž se modlím já, i modlitbě toho starce? Proč ne?“

Až doposud si Chaim Potok pro svou prózu vybíral ústřední mužské postavy. Zásadní zlom zde znamená *Davitina harfa* (Davita's Harp, 1985) – anglický název zachycuje jak odkaz na harfu Davidovu, tak na píšťaly, z nichž vyluzuje tóny samotné proudění vzduchu, což čeština neumožňuje. Toto dílo zachycuje svět Potokovy manželky a její zkušenost včetně toho, že kdysi přišla o školní cenu za nej-

lepší výsledky ve studiu Talmudu jen proto, že byla dívka. I zde je ústředním tématem konfrontace, a to sice konfrontace mezi dvěma fundamentalismy: světským fundamentalismem představovaným marxismem, stalinismem a komunismem a náboženským fundamentalismem extrémní pravice ve vlastní Potokově tradici. Oba fundamentalismy spojuje to, že dokážou hluboce zranit jedince, kteří se jim zcela oddají, a Potok tu ukazuje, jak se lidé s touto bolestí následně vypořádávají. Hana Davita je protagonistkou i vypravěčkou vyrůstající v New Yorku koncem 30. a na začátku 40. let. Její rodiče nejsou věřící a v době španělské občanské války bezvýhradně podporují republikány, zatímco mladou dívku přitahuje ortodoxní judaismus. Brzy však se zklamáním zjistí, že se jako žena nemůže podle svých představ plně podílet na náboženském životě – není jí například dovoleno odříkávat veřejně *kadiš*, když jí v Guernice zemře otec. S něčím takovým nemůže souhlasit, což je ovšem pro ni „svatý nesouhlas“. Rozhodne se stát spisovatelkou, a danou ortodoxní komunitu tedy opouští, avšak nadále zůstává zbožnou židovkou.

V roce 1990 se Chaim Potok vrátil ke svému oblíbenému hrdinovi a napsal *Dar Ašera Leva* (The Gift of Asher Lev, česky 1999), za nějž rovněž v USA obdržel Národní židovskou knižní cenu za literaturu. V tomto volném pokračování se Ašer Lev dočasně vrací ze svého dvojnásobného exilu v Paříži do New Yorku a zápleтка je postavena na skutečnosti, že ladovský rebe nemá ve své chasidské komunitě nástupce. Děj pak vrcholí v okamžiku, kdy rebe i Ašerův otec tančí v synagoze a Ašer jim symbolicky odevzdává svého syna Avrumela, zatímco sám se krátce poté vrací do Francie. Tam prožívá „týdny smutku a samoty – dvou Múz přejících tvorbě“, zatímco manželka s dětmi zůstávají v lůně komunity v Americe. Ašer Lev si tedy opět dočasně zvolil svůj „dar“, tj. talent, zatímco syna „daroval“ předkům. Takto vyřešil obecně platné dilema, které kdysi zformuloval irský básník William Butler Yeats v obratu „život, nebo umění“ – onu volbu nelze obejít, neboť mít obojí zároveň je nemožné.

Významná je rovněž skutečnost, že současnost a blízká budoucnost je v *Daru* nazývána novým obdobím chaosu, což má svou paralelu i v reflektovaném světě postmoderní kultury, kdy (jak praví ústřední hrdina) „umění nemá svého krále“. Snad i proto začíná Ašer Lev hlouběji chápat nutnost kontinuity ladovské komunity a sám sebe vnímá jako morálního učedníka nejen malíře Jákoba Kahna, ale též samotného rebeho.

O dva roky později se spisovatel beletristicky vrátil ke své korejské etapě a vydal román *Jsem hlína* (I Am the Clay, 1992). Oproti *Knize světla* zde však hlavní důraz neklade na konfrontaci, nýbrž pohlíží na zjevně nesmyslné utrpení Korejců zevnitř, z perspektivy tradiční korejské společnosti. Postava vojenského rabína tu v běhu událostí hraje jen podružnou roli, zatímco korejskou společnost nepatřící k judeokřesťanské tradici ničí během války v Koreji technologie Spojených států. Válkou devastovanou krajinou utíká dvojice starých lidí, jež s vědomím rizika a s velkým úsilím zachrání těžce zraněného malého chlapce a spolu pak všichni cestují ve tmě, přičemž je ustavičně pronásleduje smrt. Titul *Jsem hlína* se vztahuje k několika biblickým textům a celý román tak lze číst jako moderní alegorii o lidském utrpení a přežití, což ještě podtrhuje skutečnost, že tři ústřední hrdinové jsou bezejmenní, nazýváni pouze univerzálními slovy „stařec“, „stařena“ a „chlapec“. Dlouhou a pozoruhodnou románovou řadu autora pak uzavírá svazek *Staří muži o půlnoci* (Old Men at Midnight) z roku 2001.

Z tvorby pro děti je nutné vyzdvihnout již výše zmíněný útlý svazek *Zebra a jiné povídky*, z něhož krátká próza *Moon* autorovi vynesla roku 1999 prestižní cenu O'Henryho. Všechny povídky jsou programově nazvány buď jmény, nebo přezdívkami chlapeckých či dívčích protagonistů, a všichni protagonisté jsou navíc nežidovského – nebo spíše neurčeného – původu. Vždy se setkávají s věcmi novými, dosud neznámými (ať už je to autonehoda, sex, násilí, smrt, zprostředkované vzpomínky na válku ve Vietnamu či pro Ameriku

příznačná konfrontace kultur dvou různých etnik) a velice často se v reakci na šokující zkušenost uchylují do jakýchsi alternativních mikrokosmů (kreslení, hudba nebo snění). Potok se tak detailně zabývá fantazijními světy svých dětských hrdinů, což mu nabízí značné možnosti na poli imaginace. Pracuje rovněž s romantickou představou nevinnosti, podle níž dítě není zasaženo předsudky a konvencemi, které s sebou nese pokročilejší věk. V tradici zasvěcení do světa odpovědnosti tak navazuje na bohatou americkou literární tradici od *Huckleberryho Finna* Marka Twaina až k Salingerově románu *Kdo chytá v žitě*, přičemž často ve svých povídkách odkazuje i na Ernesta Hemingwaye (zejména cyklus povídek o Nicku Adamsovi) a Williama Faulknera (novela *Medvěd*). Nemálo kritiků se proto domnívá, že podobně jako díla právě uvedených autorů je i svazek *Zebra* určen dětem i dospělým.

Zejména pro nezasvěcené americké čtenáře především židovského původu pak autor napsal *Brány listopadu* (The Gates of November, 1996; česky 1999), dílo patřící do žánru non-fiction neboli literatury faktu. *Brány listopadu* jsou kronikou života ruské židovské rodiny Slepakových, pravdivým příběhem, který na základě faxů, magnetofonových pásků, videonahrávek rozhovorů a záznamů telefonátů zachycuje období zhruba jednoho století. Manželé Potokovi se o Slepakově rodině a jejím boji o výjezdní víza doslechli v 70. letech a rozhodli se, že Sovětský svaz navštíví, a v roce 1985 se skutečně s touto rodinou v Moskvě setkali. A třebaže i zde stojí v centru pozornosti napjatý vztah mezi otcem a synem, pohybujeme se ve zcela světském prostředí – na úkor židovství se do popředí dostává bezmezná „zbožnění“ komunismu v případě otce a posléze odpor syna k tomuto totalitnímu režimu.

První část knihy nazvaná *Otec* je po stránce ryze informativní velmi zajímavá, neboť nás zavádí do „levičáckého“ New Yorku i na Dálný východ a do Číny v opravdu bouřlivém období. Druhá část *Syn* však působí na českého čtenáře značně nepřesvědčivě – není zcela

jasné, jak a proč se z této privilegované rodiny stali disidenti a kdy přesně se u jejích členů obrodilo židovské cítění natolik, že rozhodně zatoužili emigrovat do Izraele. Již v prologu je Moskva charakterizována tak, jak lze očekávat: v metru se „rozléhaly neurčité a vzdálené zvuky: strašidelné praskání, kradmé kroky neviditelných tvorů“, a co se vodky týče, všichni vždy vyprázdní „sklenky do dna“. Prvoplánové navození atmosféry se vkrádá do celého textu – Slepakovi mladší vedou idylicky soukromý život, po večerech pořádají intelektuální debaty s přáteli a v létě pak v lůně přírody „postavili stany, zůstali na místě den dva, koupali se, slunili, rybařili, chodili do lesa na jahody...“. S údivem se hovoří o paradoxech socialistického systému, jako je například nesmyslná distribuce knih, a morální dilema zároveň občas nahradí špatně skrývaný patos. Třebaže se zde Potok skvěle zhostil úlohy politického aktivisty, o čemž svědčí velký ohlas knihy v USA, stalo se tak – z pohledu postsocialistických zemí a osobních zkušeností tamních čtenářů – na úkor obecných uměleckých kvalit.

Chceme-li zhodnotit význam a přínos Potokovy tvorby, nelze zamlčet, že někteří kritikové Chaimu Potokovi vyčítají přílišnou jednoduchost stylu, nepřirozené dialogy, nedostatek ironie a humoru a nepřítomnost sofistikovaných her s jazykem. Samotný autor ovšem na obdobné výpady odpovídal tak, že hodlá zvýraznit komplexnost svých témat, a proto usiluje o maximální formální prostotu. Chce dosáhnout bodu, kdy je jazyk nejkomunikativnější, a konečná podoba textu je u něj vždy výsledkem mnoha přepisování. Potokova široká popularita se pak často vysvětluje v duchu psychologie Carla Junga: jeho postavy a situace jsou archetypální, univerzální, neboť čerpají z kolektivní zkušenosti celého lidstva, a jsou tudíž relevantní pro všechny kultury – všichni se můžeme identifikovat s archetypálním hledáním identity nebo kořenů, jakož i s nacházením místa ve světě a čehosi smysluplného. Spisovatel

pouze tento vzorec hledání, tj. cestu od nevinności ke zkušenosti, naplnil velice konkrétními detaily, které lze poté zpětně převést na obecnou zkušenost. Sám Potok v této souvislosti rád citoval svého oblíbence Jamese Joyce, který prohlásil: „Pokud se dostanu k srdci Dublinu, dostanu se k srdci všech měst na světě.“ Autorovy romány navíc zpravidla končí mírně optimisticky, což je dáno hned dvěma faktory: jsou americké, a jejich protagonisté jsou tudíž ovlivněni étosem amerického snu, a optimismus je vlastní i židovské tradici filozofického idealismu (podle níž se sice na tomto světě může zdát, že život nemá smysl, úlohou člověka je však tento smysl hledat).

Zároveň je nutno zdůraznit, že právě téma hledání identity bylo ve 20. století dramaticky podtrženo 2. světovou válkou (zejména holocaustem a rovněž svržením atomových bomb na Hirošimu a Nagasaki). Takové dosud nevídané a nepředstavitelné hrůzy volaly po radikálním přehodnocení lidského údělu a traumatické následky těchto událostí se promítají do všech Potokových děl. Nezajímají ho pouze trýznivé stavy postav, ale také teologické a filozofické problémy soustřeďující se na nezodpověditelnou otázku, proč Bůh dovolil, aby ve světě, který stvořil, existovalo takové fyzické a morální zlo. Reb Saunders se po holocaustu ptá Boha, jak mohl něco takového dopustit, třebaže dodává, že Boží vůli musíme přijímat za všech okolností. Proti Bohu rebeluje Ašer Lev, jelikož jeho přítel Lucien Lacamp, spravedlivý „gój“, zemřel při bombovém útoku na pařížskou židovskou restauraci. Samotný Potok pak v roce 1992 navštívil Osvětim a často je citován jeho výrok, že „Osvětim je místem, kde nikdy nebyl Bůh“.

Pokud se Potok v přednáškách zabývá otázkami přítomnosti a budoucnosti, zdůrazňuje, že je důležité střetávat se s myšlenkami pocházejícími z oblastí mimo vaši kulturu, ale ne se jimi nechat zahltit. Nejlepší způsob, jakým toto střetávání může probíhat, je zůstat pevně ukotven v kultuře, z níž pocházíte, a se světem se setkávat na bázi znalosti a odpovědnosti, nikoli ignorance. Potok

si vůbec nemyslí, že by fundamentalismus musel nutně tvrdit, že je jediným možným způsobem, kterak interpretovat lidskou zkušenost, ba právě naopak – buď se jako lidstvo naučíme naslouchat, nebo jako druh zmizíme. Zásadní téma, kterému se musíme věnovat v 21. století, pak zní, jak vytvořit myslící, morální bytosti tváří v tvář tomu, co se patrně stane bytostně technologickým věkem. To ovšem neznamená, že umění v technologickém věku zmizí – podle autora je hlad po umění základem lidského vyjádření, jedním z nejdůležitějších prostředků lidské komunikace a jedním z klíčových způsobů, kterým naše zkušenost získává smysl.

Byl-li Chaim Potok v rozhovorech žádán, aby se sám vyslovil ke svému dílu, přiznával, že za Ašera Leva zaplatil vysokou cenu. Jeho vlastní komunita hrdinu vůbec nepřijala vlídně, avšak podle autora spisovatel má být upřímný, a on se již v šestnácti letech rozhodl, že bude vždy pracovat dle svých nejlepších schopností. A třebaže v centru Potokových děl stojí židovští hrdinové a typicky židovské náměty, autor tvrdě odmítal nálepku „židovský“ (nebo ještě důrazněji „etnický“) spisovatel, jelikož takové termíny jsou podle něj svou povahou reduktivní. Sám sebe vnímal jako amerického spisovatele, který má své vlastní téma a teritorium – americký judaismus a jeho střetávání se s 20. stoletím. A zrovna tak bychom jej patrně měli vnímat i my.

Philip Roth

Philip Roth se narodil 19. 3. 1933 v Newarku ve státě New Jersey. Na rozdíl od Malamuda, Singera i Bellowa vyrůstal v asimilované rodině, náležel k střední třídě a bydlel na bohatších amerických předměstích. Univerzitní vzdělání zakončil roku 1955 na Chicagské univerzitě titulem M.A. a poté vstoupil do armády, roku 1956 byl však zraněn a armádu opustil. Působil na několika univerzitách, kde učil anglickou literaturu a později také tvůrčí psaní. V roce 1959 uzavřel sňatek s Margaret Martinsonovou, už od roku 1963 však žili odděleně a roku 1968 Margaret Martinsonová zemřela při automobilové nehodě. Mnoho let pak žil s anglickou herečkou Claire Bloomovou, s níž se před několika lety³ za velké pozornosti tisku a dalších médií rozešel.

Skandály však přitahoval a přitahuje nejen Rothův život, ale i jeho tvorba. Když bylo spisovateli kolem dvaceti, literatura mu byla něčím jako náboženským posláním, jakýmsi druhem svátosti, což je, jak sám později poznamenal, pro marnivé mladé autory docela běžné. V jeho případě musíme ještě připočítat etiku židovské výchovy a spasitelský étos literatury 50. let, tedy desetiletí plného propagandy, studené války, Korey, Joea McCarthyho a masového vlivu reklamy. O to silnější byla Rothova revolta v 60. letech, v demytologizujícím desetiletí kontrahistorie a kontrakultury, kdy se rozhodl popisovat své židovské hrdiny se všemi slabostmi a nedostatky a tím odmítl poměrně široce sdílený názor, že po holocaustu je nutno židy vykreslovat buď jako hrdiny, nebo jako mučedníky. Židovství Roth chápe spíše jako psychické břímě, které ve svých dílech podrobuje opakovanému zkoumání a zvažování, a jeho

3 V roce 1995. *Pozn. red.*

ústředním tématem se stává konflikt mezi současným americkým světem a tradiční židovskou kulturou. Mnoho kritiků dokonce zastává názor, že Roth v podstatě zobrazuje klíčové problémy amerického života a ukazuje, jak se odrážejí na životech židovských postav, tj. že univerzální konflikty se u něj stávají specifickými.

Jako prozaik se Philip Roth představil v roce 1959 svazkem nazvaným podle úvodní novely *Sbohem, město C.* (Goodbye, Columbus, česky 1966). Pokud jde o formální vyzrálост těchto próz, rázem byl označen za zázračné dítě (*wunder-kind*), samotná díla však byla konzervativci i mnoha rabíny označena za nebezpečná, nečestná a nezodpovědná, protože poukazovala na vnitřní pnutí v židovské komunitě. (Inspirací byl Rothovi zjevně autor románu *Kdo chytá v žitě* J. D. Salinger a jeho senzitivní adolescenti, kteří ironickými hlasy komentují nedokonalý okolní svět.) Nejméně kontroverzí vyvolala titulní novela, která vykresluje „amerikanizaci“ židovského Newarku – mladý knihovník Neil Klugman s prostou tetou a továrnická rodina Patimkinových už přestali být nejen stejnými židy, ale také stejnými lidmi, a místo milenců tu čtenář proto vidí umírat lásku, jelikož oba partneři pocházejí z naprosto odlišných prostředí a vyznávají zcela rozdílné hodnoty. Rozmazlená a bohatá Brenda věří, že vše se dá pořídit za peníze (včetně plastické operace jejího židovského nosu), a stává se tak prototypem celé řady postav, jež se v sociologii a literární typologii nazývají „židovská americká princezna“ (anglickým termínem *Jewish American princess*, zkratka JAP – odtud ostatně rovněž pramení i výhrady feministické kritiky nejen k Philipu Rothovi, ale k americkým židovským spisovatelům a jejich portrétům žen v podobě karikatur vůbec).

Svazek obsahuje dalších pět povídek. Lze říci, že všechny spojuje komický impulz, realistický styl, jasné morální poselství a vykreslení postav – Rothovi židé totiž mají jak svědomí a racionální kontrolu, tak chutě a touhy, a autor tedy zřetelně odmítá jakékoli dichotomie typu černošský sexuální pud versus židovské duchovno. Podobné

jsou i ústřední konflikty, které lze charakterizovat jako střety mezi konformitou a individualitou, etnickou solidaritou a asimilací, veřejnou identitou a intimními touhami, materiálním úspěchem a spirituálním selháním a konečně mezi morálním činem a bariérami americké společnosti. Zatímco za slabší z povídek se obecně považují *Konverze židů* (The Conversion of Jews) a *Podle písně nepoznáš zpěváčka* (You Can't Tell the Man by the Song He Sings), další tři podnítily v literárních a náboženských kruzích v USA bouřlivé diskuse. Je proto nutné rozebrat je poněkud podrobněji.

Povídka Epstein se opírá o příběh, který Philip Roth slyšel ve čtrnácti letech u večere a který jeho otec podal humorně a se soucitem zároveň. Zápletka je založena na předpokladu, že být židem v Americe 50. let znamená patřit mezi střední třídu, mít protestantskou pracovní morálku opřenou o píli, tvrdou práci a úsilí a konečně být dobrým manželem a otcem, tzv. rodinným typem (zapadajícím do schématu, v němž manželky vychvalují a ochraňují své muže, matky obdivují své syny a sestry milují a podporují své bratry). Epsteinova rebelie proti svazujícím konvencím vrcholí v okamžiku, kdy hrdina stojí nahý před svou manželkou a dítětem s genitáliemi zjevně poskvrněnými pohlavní chorobou – jeho cizoložství tak končí odkrytím nahoty otce, což je podle 3. knihy Mojžíšovy provinění.

Jak řekl samotný autor, povídka se jmenuje *Epstein*, protože námětem je Epstein, a nikoli židé, a zachycují se zde postoje, jaké vůči sňatku, rodinnému životu, rozvodu a cizoložství židovský muž Epsteinova typu a s Epsteinovým zázemím může mít. Skutečnými tématy povídky jsou povinnost, odpovědnost, vina a skryté touhy. Přesto však Roth obdržel od svých čtenářů řadu rozhořčených dopisů, z nichž také později rád citoval a úryvky sám komentoval. Uvedme alespoň jednu takovou pasáž: „Otázka čtenáře z Detroitu: Je myslitelné, aby muž ve středním věku zanedbával obchod a trávil den se ženou středního věku? Odpověď zní ano. A pak se ptá: Je to židovský rys? Odpověď zní: A kdo říká, že je? Anna Kareninová se

dopustila cizoložství s Vronským s důsledky mnohem strašnějšími než u Epsteina – a kdo se ptá, zda je to charakteristicky ruský rys? Rozhodně je to lidská možnost. I když nejprísrnější zákaz v tomto směru – ať už z jakýchkoli příčin – vydal Bůh pro židy, je cizoložství cestou, na níž lidé všech vyznání a náboženství hledali rozkoš, svobodu, pomstu, sílu, lásku nebo ponížení...”

A podobným způsobem hájil spisovatel své pojetí židovských hrdinů i později, kupříkladu v roce 1963 v časopise *Commentary*: „Flaubertova Emma Bovaryová je nezapomenutelná postava díky své životnosti a hloubce, a nikoli nutně proto, že by představovala francouzské ženy střední třídy své doby; zrovna tak mé postavy nejsou zamýšleny jako typický vzorek židů, třebaže spadají do rámce židovských možností.“

Odpovídat však Roth musel i rabínům – kupříkladu rabín Seligson po něm chtěl „vyrovnaný obraz židů tak, jak je známe“. Autor z toho však vyvodil, že rabín se stále bojí, co si pomyslí lidé, nebo ještě přesněji co si pomyslí gójové, a zareagoval takto: „Kolik židů tak, jak je známe, téměř zabilo nožem svého jediného syna, protože věřili, že to od nich žádá Bůh? Příběh Abraháma a Izáka je silný ne proto, že je to běžný, snadno rozpoznatelný a každodenní jev, ale proto, že má hloubku, význam.“

Další dvě povídky *Obránce víry* (Defender of the Faith) a *Fanatik Eli* (Eli the Fanatic) se pak od příběhů ze židovského života, na nichž vyrůstala bezprostředně poválečná generace (tj. od příběhů, kde židy perzekuuje majoritní společnost), liší ještě radikálněji – jsou to totiž dva příběhy o židech, v nichž jeden žid perzekuuje druhého. Stejně radikálně tedy museli čtenáři změnit navyklý způsob, jak reagovat na židovskou literaturu. *Fanatik Eli* je povídka, která výborně ilustruje, co znamená být židem v Americe, která zdůrazňuje úplnou asimilaci, materiální hodnoty a sekularismus. Právnické Eli žije na předměstí příznačně pojmenovaném Woodenton a v okolním spirituálním prázdnu postrádá jakýkoli smysl nebo identitu, dokud

se v sousedství neobjeví *ješiva* představující alternativní životní styl. Moderní woodentonští židé se však chtějí ve své čtvrti zbavit všeho, co není „normální“, tj. i uprchlíků a přeživších židů z Evropy. Eli v závěru přestane hájit zájmy „své“ komunity a na protest se převleče do chasidského šatu, nicméně „konverze“ je to asi jen dočasná – pod vlivem manželky, dítěte a přátel bude patrně nakonec opět „normální“, neboť ve Woodentonu se jakýkoli hrdinský čin dříve nebo později nutně změní v pouhou frašku.

Povídka *Obránce víry* si pohrává s myšlenkou židovské etnické solidarity, hraničící až s konspirací, na konci 2. světové války – pro mnohé rabíny byla tudíž nejen nepřijatelná, nýbrž i antisemitská. Jeden nejmenovaný rabín ji dokonce přirovnal k situaci, kdy někdo křičí „Hoří!“ v přeplněném divadle, a Rothovi vzkázal, že ji měl uveřejnit v hebrejštině a v izraelském časopise nebo novinách – jediné tam by podle něj byla posuzována výhradně na základě literárních kritérií. Samotný autor ovšem toto prohlášení považoval za patetické a to, že někdo „sedí v New Yorku 60. let a zbožně se dovolává šesti milionů, aby odůvodnil vlastní strach“, chápal rovněž jako urážku mrtvých. Velice ho těšilo, že dostával pozvání od rozmanitých amerických židovských organizací a spolků různé velikosti i důležitosti, což podle něj naznačovalo, že v moderním světě existují oblasti citů a vědomí, které lidé potřebují „víc než rabínské kázání plné sebevychvalování a sebelítosti“. Tyto názory pak rozvedl v knize rozhovorů, esejů a článků nazvané *Jak čtu sám sebe a druhé* (Reading Myself and Others) z roku 1979, do níž začlenil také svou přednášku *Několik nových židovských stereotypů* (Some New Jewish Stereotypes) z roku 1961. Třebaže nemusíme se všemi předkládanými závěry souhlasit, text je to natolik závažný, že je nutné nastínit jeho hlavní obrysy.

Philip Roth se zde vymezuje především oproti dvěma spisovatelům. Prvním z nich je Leon Uris se svým dílem *Exodus* a autor tvrdí, že představa žida jako patriota a bojovníka většinu amerického publika

zcela neuspokojuje – Leon Uris totiž v interview pro list *New York Post* uvedl, že jeho představa žida je mnohem blíže pravdě než představy o židech u jiných amerických židovských spisovatelů, přičemž doslova řekl toto: „Existuje celá škola židovských amerických spisovatelů, kteří svůj čas tráví proklínáním vlastních otců, nenáviděním matek, lomením rukama a podivováním se, proč se vůbec narodili. To není umění ani literatura. Je to psychiatrie... Ve skutečnosti jsme (my židé) bojovníky.“ Tím ovšem podle Rotha postavil nový stereotyp žida oproti starému, který hlásal „chovej se slušně, synáčku, neodmlouvej a neper se“. A ještě spornější je pro autora Urisovo poselství: židé se o sebe postarají sami a nemusíme se o ně bát.

Druhým tehdy nesmírně oblíbeným spisovatelem, kterého Roth napadá, je Harry Golden se svým vykreslováním vřelých rodinných vztahů. Jak autor píše, Golden kupříkladu zobrazuje mladé židovské hochy, kteří nezávidí svým nežidovským protějškům relativní nečinnost rodičů, jež jim umožňuje sexuální dobrodružství, a z jeho tvorby tudíž plyne, že i v ghettu byli židé šťastní a plni optimismu (nikoli smutní, pesimističtí, xenofobní atp.). Američtí čtenáři jsou tu poprvé fascinováni židovským teplem a citovostí (stejně jako černošským rytmem a smyslovostí) a myslí si, že je to lichotivé a že je to navíc pravda. Ať si už o jednotlivých prohlášeních Philipa Rotha myslíme dnes cokoli, obecně se uznává, že ve své době odhalil židovské stereotypy v literatuře podobně razantně, jako to učinil před ním v roce 1952 Ralph Ellison v románu *Neviditelný* (*Invisible Man*), pokud jde o stereotypy o Afroameričanech.

Dalším vpravdě skandálním a dodnes stěžejním Rothovým dílem se stal *Portnoyův komplex* (*Portnoy's Complaint*) z roku 1969 (česky 1992). Tento román vznikl částečně jako pokus vymanit se z osidel vážného psychologického realismu a částečně jako reakce na atmosféru nepokojných a horečnatých 60. let. Sklidil senzační úspěch a považuje se za jeden z nejreprezentativnějších kultovních produktů své doby, a navíc patří k nejkomičtějším v americké litera-

tuře – těží jak z národní humoristické tradice (viz *Huckleberry Finn* Marka Twaina vyprávěný v první osobě), tak z etnického folklóru, který byl původně tradován v jidiš a s prohlubující se americkou židovskou zkušeností vykrytalizoval i v angličtině.

Jak vzpomíná samotný autor, když si pohrával s myšlenkou na *Portnoyův komplex*, učil na Pensylvánské univerzitě zejména Franze Kafku a díla jako *Zločin a trest*, *Zápisky z podzemí*, *Anna Karenina* a *Smrt v Benátkách* – a kdyby měl daný seminář pojmenovat zpětně, volil by název „Studie viny a perzekuce“. Tehdy začal pracovat na autobiografické próze popisující jeho vlastní výchovu v New Jersey, pro niž si zvolil žánrový titul *Portrét umělce* (variace na Jamese Joyce), a příbuzní protagonisty bydlící o poschodí výš se jmenovali Portnoyovi (modelováni byli na dvou až třech skutečných rodinách). O něco později Roth vedl kurzy tvůrčího psaní na univerzitě v Iowě a dostalo se mu do rukou množství studentských příběhů o kladném židovském chlapci, který výborně prospívá ve škole a je slušně vychován, přičemž ho neustále sleduje matka, zatímco otec v pozadí pracuje nebo spí. Tehdy si uvědomil, že příběh o židovském chlapci není jen záležitost folklórní, ale je součástí americké židovské mytologie, a začal pracovat na divadelní hře s předběžným titulem *Hodný židovský chlapec* (původní anglická fráze zní „nice Jewish boy“). Od tohoto projektu však záhy upustil. Portnoyův hlas a naslouchající ucho doktora Spielvogela, tj. narativní techniku psychoanalytického monologu, objevil až v okamžiku, kdy přišel s dalším pracovním titulem *Židovský pacient zahajuje svou analýzu*. Syn Alexandr, promlouvající ke svému psychoanalytikovi, je verze dřívějších ostře sledovaných židovských synů s jejich sexuálními sny o nežidovkách v době, kdy Bohem byl Freud.

Philip Roth hledal metodu, která by mu umožnila psát i o intimních, erotických podrobnostech, a to jazykem sexuálně explicitním. Myšlenka psychoanalýzy se mu proto zdála nesmírně vhodná, neboť to je situace, kdy byste měli vše otevřeně říci, zatímco v jiném

kontextu než kontext pacient–lékař by i jemu takový materiál a jazyk připadal pornografický, exhibicionistický a obscénní. Proč byla tedy kniha takovým hitem i skandálem zároveň? Za prvé, reagovala na touhu po syrové pravdě, která dominovala Spojeným státem v období posledních let války ve Vietnamu. Za druhé, Portnoy je postava, jejíž psychický klid byl narušen Amerikou 60. let, avšak navíc je žid – přiznává se k „zakázaným“ sexuálním aktivitám (masturbace aj.) a přestupkům vůči rodinnému řádu i obecné slušnosti v době, kdy Spojené národy odsoudily izraelskou agresi a v černých komunitách v USA sílil antisemitismus. Pocit nejistoty a odcizenosti byl proto u mnoha židovských Američanů mnohem výraznější než v nedávné minulosti a *Portnoyův komplex* nepředstavoval dílo, které by si dokázali vychutnat, nebo alespoň tolerovat. Jak Roth v roce 1969 podotkl v jednom rozhovoru, věděl, že „uražení se nad knihou budou cítit židé i nežidé“.

Portnoyův komplex je typickým románem 60. let, ale připomíná rovněž imigrantskou školu židovské americké literatury. Protagonista vše židovské odmítá a chce být součástí světského, liberálního světa, přesto však nemůže uniknout tradici, které už nevěří. Jeho bitva s židovským dědictvím končí nerozhodně, někde napůl, a Portnoy se tak stává typicky moderním hrdinou. Je velice inteligentní, avšak vlastní znalosti Freuda a Marxe mu nepomáhají, a zároveň je sebestředný, proto své okolí nevnímá objektivně a nemá sám od sebe odstup. Čtenář si tedy není nikdy jist, zdali je Alexandr spolehlivý vypravěč – chce polemizovat, mstít se, nebo touží po katarzi? Podobně neurčitý je i žánr: je to protestní román, nebo psychologický román? A může jít o Bildungsroman, když doktor Spielvogel na konci prohlašuje, že teď léčba teprve začne?

V jakési „přechodné fázi od judaismu do předměstí“ se však nacházejí i Alexovi rodiče. Víra u paní Portnoyové přetrvává jen v zkarikované podobě (příkazy týkající se jídla se scvrkly v obsesi, pokud jde o maso v hamburgrech, a Sophie se rovněž zvýšenou

měrou zajímá o druhý konec procesu, tj. o vyměšování), zatímco otec Jake Portnoy je jako pojišťovací agent zcela v duchu amerického snu pyšný na svůj úspěch (nutno podotknout, že Rothův otec byl rovněž pojišťovacím agentem). Nesnáší sice povrchní snoby, avšak svého anglosaského nadřízeného chová v úctě, a Alex ho tudíž vnímá jako slabocha, který podléhá zaměstnavatelům i manželce a nemá vlastní osobnost. Pojem židovského patriarchy tak patrně též vlivem amerického feminismu 60. let zcela ztrácí svůj smysl.

Ve své zpovědi si Alex vybavuje nejen odvrácenou tvář židovství (nejvýraznějším příkladem předsudků, nedostatku tolerance a židovské nadřazenosti je zde případ bratrance Heschieho, který se chce oženit s Polkou, což však otec zakáže a Heschie posléze padne ve válce), ale i šťastné chvíle z dětství (kupříkladu když šel s otcem kdysi v létě plavat). Je politicky naivní, neboť věří v práva lidu v SSSR, ale pokud jde o racionalismus a ateismus, je zcela otevřený a neochvějný. Náboženství je podle něj „opiem davu“, protože církve hájící své ekonomické zájmy se snaží zachovat řád v neměnném stavu, a náboženství je tudíž směsicí předsudků, pověr a tmářství. Má jasný názor a podává ho naprosto přesvědčivě, avšak sám se sebou se vypořádat nedokáže (zdánlivě mu chybí víra). Chce se těšit absolutní sexuální svobodě, avšak sexuální promiskuita je utopický projekt – lidé, a tudíž i on sám, totiž kromě volnosti potřebují citovou jistotu, stabilitu a zázemí a Alexovy ženy cítí, že jsou vykořisťovány, zachází se s nimi jako s předměty a neberou se v úvahu jejich emoce. Alex touží zejména po nežidovských dívkách, které se pro něj stávají symbolem – sám totiž skrytě stále trpí komplexem méněcennosti, protože v USA patří k menšině. Navzdory svým výbojům ironicky sám sebe nakonec vnímá jako slabého žida, této slabosti podléhá a začíná ji chápat jako historický fakt – nikoli jako fázi, kterou lze překonat. Proto je u doktora Spielvogela tak hysterický – zdá se mu, že jeho život jen potvrzuje všechny stereotypy, kterým se tak vášnivě bránil.

Zdá se, že prostřednictvím sexuálních excesů se Alexandr hodlá osvobodit i od svého židovství. Nikdy se mu to však nepodaří, neboť je nemá čím nahradit – ani ideologií, ani vírou. Jeho pohled na život je racionální, obecně liberální a obecně trochu doleva, postrádá však systém, a Portnoy se navíc iracionálních reakcí a sentimentů nikdy zcela nezbaví. Z ne zcela jasných pohnutek se vydá i do Izraele, kde poslušně navštíví všechna posvátná místa a nasává atmosféru židovské vlasti, ale nic necítí, s ničím se neidentifikuje. Izrael je pro něj zklamáním, protože tam selže i jako muž, a biologický kruh masturbace – zuřivá sexuální aktivita – impotence se zdánlivě uzavírá.

Literární kritikové reagovali na *Portnoyův komplex* různým způsobem. Irving Howe se domníval, že Roth v románu pojednává o židovském životě jen povrchně a nezkoumá například skutečnou hloubku osobnosti paní Sophie Portnoyové. Chceme-li tvrdit, že Philip Roth není pouze Woody Allen, tj. není v prvé řadě klaun, kde se pod nánosem humoru a komiky skrývá morální poselství? A vezmeme-li v úvahu delikátní strukturu monologu, lze vůbec hovořit o růstu a vývoji hrdiny a potažmo celé knihy?

Kritik Stanley Cooperman tvrdil, že i když je Roth židovský autor, nezabývá se náboženským materiálem, ale látkou spíše společenskou. Z toho dále vyvozoval, že Rothovi hrdinové nemají dimenzi tragického hrdiny ani tragické oběti a odtud pak plyne reduktivní kvalita jeho děl. Oproti tomu Philip Roth již v roce 1961 uveřejnil v časopise *Commentary* stať, v níž prohlásil, že Malamudovi židé jsou pouze metaforami, tj. jsou tolik zatíženi břemeny Mýtu, Univerzálnosti, Pravdy, Spravedlnosti a Tradice, že konkrétní podmínky jejich skutečných životů se nakonec této alegorii podřizují nebo se zcela ignorují. A když posléze učil na Iowaské univerzitě, nesnášel symboly a metafyzické otázky – po studentech žádal, aby pochopili současný svět, definovaný 20. stoletím a materialistickými Spojenými státy, a jeho umělecký smysl. Alexandr Portnoy chce v tomto světě dosáhnout svobody prostřednictvím orgasmu, a pro-

tože se mu to nepodaří, nezůstanou mu vůbec žádné iluze – jeho morální volbou je proto neuróza.

Když se *Portnoyův komplex* stal bestsellerem a prodával se více než kupříkladu jakékoli dílo Bellowa, kritik Harry Roskolenko jízlivě poznamenal: „Nikdy se za masturbaci neplatilo tak dobře.“ Mnoho jiných kritických hlasů však tvrdilo, že Roth je přese všechno satirik, třebaže on sám tvrdil, že jeho komedie satirické nejsou, jelikož nevolají po společenské nebo kulturní reformě a ani nevývádají instrukce, pokud jde o morálku. Podle nich právě Roth poukázal na rozdíl mezi zdáním a realitou, mezi vnějším idealismem a maskovanou vulgaritou – prostě dosvědčil, že Amerika je pokrytecká země. (Někteří konzervativci ho naopak dokonce obvinili z antiamerikanismu a použili stejnou argumentaci, jakou by bylo tvrzení, že Dickens je antianglický.) Kritik Joseph Epstein pak dodal, že pokud je Berkeley to, co se v 60. letech přihodilo americkým univerzitám, a Andy Warhol to, co se přihodilo výtvarnému umění, pak *Portnoyův komplex* je to, co se přihodilo židovské americké literatuře – padla veškerá (a zejména sexuální) tabu.

Z dnešního hlediska se nezdá, že by se Roth věnoval sexuálním scénám více než jeho současníci jako John Updike, Norman Mailer či jakýkoli představitel beatnické generace. Mentálně nevyrovnaný Alex, jenž leží na psychoanalytiově pohovce a přitom verbálně vybuchuje, se navíc dá přiřadit k dobově příznačnému žánru tzv. *illness story* (příběh nemoci, viz též Bellow). Rovněž nelze tvrdit, že se Roth vysmívá pouze židovským stereotypům – podobně zobrazuje i své bílé anglosaské protestanty (anglickým termínem WASP) jako osoby chladné, zdvořilé a rezervované. Přesto však stále do jisté míry platí jeho úvaha z eseje nazvaného *Jak si představovat židy* (Imagining Jews), uveřejněného roku 1974:

„Divočet na veřejnosti je to poslední, co kdo od žida očekává – ať už je to on sám, jeho rodina, židovstvo vůbec nebo celá komunita křesťanů, jež ho často toleruje jen matně... Nebo tak alespoň

argumentuje historie a hluboce zakořeněný strach. Od žida se neočekává, že se bude exhibovat... a rozhodně ne tím způsobem, že si bude pouštět hubu na špacír stran svých sexuálních úlovků.“

K dalším významným Rothovým prózám z 60. let patří jeho první rozměrný román *At' se děje, co se děje* (Letting Go) z roku 1962 (česky 1968) a román *Když byla hodná* (When She Was Good) z roku 1967, jediný autorův titul s nežidovskou tematikou, jenž se zaměřuje na ženskou protagonistku z malého městečka na středozápadě. Na počátku 60. let napsal Roth také dnes již klasický kritický esej *Jak se píše americká próza* (Writing American Fiction), v němž mimo jiné konstatuje, že američtí romanopisci v polovině 20. století mohou i s použitím té nejdivočejší fantazie jen stěží konkurovat „neuvěřitelnosti“ americké reality. Tento předpoklad autor v roce 1971 potvrdil politickou satirou na Richarda Nixona nazvanou *Náš klan* (Our Gang), přičemž později jeho fikci daleko překonaly skutečné události kolem aféry Watergate. Další politickou satirou pak byl *Velký americký román* (The Great American Novel) z roku 1973, který se zaměřil na baseball a jeho status americké kulturně-společenské instituce.

Další skupinu Rothových próz tvoří romány, jejichž hrdinou je profesor literatury: *Ňadro* (The Breast) z roku 1972, jakási kafkovská metamorfóza, v níž Kepesh žije život ženského prsu, a *Profesor touhy* (The Professor of Desire) z roku 1977 se stejným protagonistou a také kafkovskou inspirací. Román *Žít jako muž* (My Life as a Man) z roku 1974 jde ještě o krok dál – nejenže zkoumá vztahy mezi životem a literaturou, ale rovněž zahajuje celou sérii děl, kde se protagonistou stává spisovatel (a většinou má četné autobiografické rysy). Následuje trilogie s postavou Nathana Zuckermana: *Elév* (The Ghost Writer) z roku 1979 (česky 1985), *Odpoutaný Zuckerman* (Zuckerman Unbound) z roku 1981, *Hodina anatomie* (The Anatomy Lesson) z roku 1983 (česky 1991) a jakýsi dovětek nazvaný *Pražské orgie* (The Prague Orgy) z roku 1984 (česky 1988). Hlavním tématem je hledání smyslu tvorby pro autora, čtenáře i lidskou zkušenost vůbec.

Román *Kontraživot* (The Counterlife) z roku 1986 zahajuje linii tzv. extremistické fikce v praxi, jež je hned v dalším díle, pamětech nazvaných *Fakta* (The Facts) z roku 1988, definována slovy jedné z postav následovně: „Jak má člověk vědět, co je u takového spisovatele skutečné a co vymyšlené?“ A tématem prózy *Milostné rozmluvy* (Deception) z roku 1990 (česky 1993) je pak doopravdy, jak vypovídá název originálu, klamání v různých rovinách. Jedinou výjimku tu představuje *Odkaz* (Patrimony) z roku 1991 (česky 1995), kniha, jejíž podtitul zní „Skutečný příběh“ a která je v amerických knihovnách řazena nejen pod heslem Philip Roth, ale i biografie, rodina, otcové a synové. V *Odkazu* zcela mizí výsměšný postoj k židovské rodině i dříve až výbušný jazyk a hlavním organizačním principem se stává paměť, a to nejen vzpomínky na otce, ale i jakási paměť rodová, neboť otec i syn vzpomínají také na své prarodiče (a otcovo vzpomínání v některých scénách přerůstá až v kmenovou paměť židovstva). Za vrchol Rothovy extremistické fikce se dodnes považuje *Operace Shylock* (Operation Shylock) z roku 1993 (česky 1999), text zabývající se stavem státu Izrael v době procesu s Johnem Demjanjukem, nechvalně pověstným „Ivanem Hrozným“ z koncentračních táborů. Tato próza si pohrává jak s žánrem literatury faktu (non-fiction), tak s žánrem špionážního románu, a výsledkem je brilantní postmoderní koláž zachycující paranoidní pocity strachu ze ztráty vlastní identity v dnešním světě médií a nadnárodních společností, kde jako by se spikli všichni proti všem. Roth se zde však zabývá i tzv. velkými společenskými tématy – především se pokouší řešit otázku židů v diaspoře a vede dlouhé filozofické meditace nad vzájemně propletenými osudy židovských a arabských osadníků.

Philip Roth je stále neuvěřitelně plodný spisovatel⁴, který byl v minulém desetiletí schopen „vyprodukovat“ až jeden titul ročně.

4 Zemřel 22. května 2018. Pozn. red.

Zlé jazyky tvrdí, že má podepsánu mimořádně výhodnou smlouvu se svým nakladatelstvím a že mnohdy rychlost tvorby jde na úkor kvality. Někteří kritici se navíc domnívají, že samotný Roth upadl do osidel stereotypů, proti nimž kdysi tak vehementně brojil (viz kupříkladu opakující se postava východoevropské vnímavé milenky), a že jeho experimenty s míšením fikce a reality se staly samoúčelnými. Na druhé straně je však nutno podotknout, že i v 90. letech se Rothovi dostalo velkých uznání – za román *Americká idyla* (American Pastoral) dokonce obdržel Pulitzerovu cenu a značnou reputaci má i jeho doposud poslední dílo nazvané *Boží skvrna* (God's Stain)⁵.

Závěrem je třeba zdůraznit, že Philip Roth se významnou měrou zasloužil o propagaci a šíření současné české a polské literatury v zahraničí. Jak sám tvrdí, často se ptal, co by s ním bylo a jakým by se stal spisovatelem, kdyby jeho prarodiče nepocházeli z východní Evropy. Snad i proto léta pracoval jako šéfredaktor série nakladatelství *Penguin* nazvané *Spisovatelé z té druhé Evropy* a napsal mimo jiné také úvod ke *Směšným láskám* Milana Kundery. Za zásluhy na tomto poli ho po právu ocenil prezident Václav Havel, Společnost Franze Kafky a český PEN klub, který spisovateli udělil Cenu Karla Čapka. Philip Roth naši zemi navštívil mimo jiné také krátce po „sametové revoluci“ a při této příležitosti vedl s Ivanem Klímou rozhovory, které ve Spojených státech vyšly 12. 4. 1990 v periodiku *The New York Review of Books* (česky Evropský kulturní klub, Praha 1990). Spisovatelé spolu hovořili o literární kultuře samizdatu a cenzuře, o Milanu Kunderovi, Franzi Kafkovi a Václavu Havlovi, o tzv. oficiálních autorech, systémech a mimoliterárních funkcích literatury i o vlivu židovské kultury ve střední Evropě a specificky Praze. Znovu se v nových souvislostech připomněl Rothův patrně nejslavnější výrok, který pronesl poté, kdy se po své první ná-

5 Lidská skvrna. Pozn. red.

vštevě Československa počátkem sedmdesátých let vrátil z Prahy do Spojených států a porovnal situaci českých spisovatelů s jejich americkými kolegy slovy: „U nich není nic možné, ale všechno má význam, u nás je možné všechno, ale nic nemá význam.“ Oba autoři však nejen zasvěceně glosovali minulost a přítomnost, ale též varovali před nebezpečím kultury peněz, spotřební společnosti, komerční televize a zábavního průmyslu dlouho předtím, než si všechny důsledky volného trhu uvědomila i velká většina vzdělané české veřejnosti. V tomto směru byly dané úvahy až prorocké a dodnes neztrácejí, stejně jako cenné postřehy o atmosféře doby před rokem 1989, svou platnost.

Americké židovské spisovatelky

Hovoříme-li o amerických židovských spisovatelkách, nutně se musíme nejprve zmínit o židovském feminismu. Obecně lze říci, že židovský feminismus (hlavně v USA) se zaměřuje na tři body:

- plnohodnotně zapojit do náboženského života také židovské ženy,
- umožnit židovským ženám, aby vyjádřily svou zkušenost (v životě i v umění),
- zdůraznit jazyk, představy a rituály, které už v židovské tradici existují a týkají se žen.

Židovský feminismus se tedy snaží změnit nebo zrušit ty aspekty židovského zákona, zvyků a učení, které ženám zabraňují v dosažení pozice rovnoprávné s muži. Tyto snahy zahrnují jak nové interpretace uvnitř judaismu, které lze poměřit s jakýmkoli jinými reformami, přes radikální přehodnocení, jež tvrdí, že pokud Tóra udržuje ženy v podřadném postavení, pak je buď Bůh zlomyslný, nebo je Tóra pouhým vynálezem patriarchální společnosti a má udržet ženy na svém místě, až po teorie hlásající, že židovskou teologii je nutno zcela opustit a židovskou víru revidovat na světenském základě.

Radikální židovské feministky vycházejí zejména z učení francouzské filozofky Simone de Beauvoir, která ve svých dílech ukázala, že ženy se tradičně chápou jako „ty druhé“ neboli „jiné“, a nemají tudíž příležitost samy sebe definovat jinak než oproti mužům – její práce *Druhé pohlaví* (Second Sex) se objevila v anglickém překladu již v roce 1952. Podle nich je judaismus založen na stejné struktuře – viz například podřadné postavení žen v synagoze či představa judaismu o Bohu jako otci a králi v protikladu k ženám, jež podléhají zákonům týkajících se čistoty (a navíc se jako „nečisté“ vnímají opět jen ve vztahu k muži). Umírněné femi-

nistky reprezentované kupříkladu významnou literátkou Cynthií Ozickovou ovšem tvrdí, že Tóra považuje za nejzákladnější princip spravedlnost, a pokoušejí se tak setrvat v judaistickém rámci (čímž se ale nevysvětluje, proč, když je Tóra slovo Boží, není spravedlivý a správný každý její aspekt).

Alfred Kazin, uznávaný literární kritik, ve svém životopise popisuje, jak matčina schopnost a vůle pracovat ovlivnila jeho život. Tato žena pracovala celý den v kuchyni, protože zákonem jejího života byla práce a bez práce by pro ni život neměl smysl, a když malý Alfred viděl maminku, jak na kolenou drhne před šábesem podlahu jídelny, pocítil najednou něhu ke všem předmětům v domácnosti. Oproti tomu Anzia Yezierska ve svém románu *Dárkyně chlebě* (viz dále) zobrazuje zdroje, z nichž pramení úzkost přistěhovalecké matky, těžký život v nuzných podmínkách a nikdy nekončící práci – dcera se tudíž rozhodne, že se do podobné situace nehodlá nikdy dostat. V těchto dvou textech očividně funguje – pokud jde o představu matky a o vztah, jaký k ní dítě má – faktor *genderu*.

Američtí židovští spisovatelé obecně jsou dětmi imigrantů, kteří nebyli ani obzvláště zbožní, ani obzvláště učení (viz tzv. třetí přistěhovalecká vlna z východní Evropy). Také americké židovské ženy, které psaly v angličtině, nebyly až na výjimky přísně nábožensky založené a vysoce vzdělané v židovské tradici. Přesto lze říci, že v jejich vědomí i podvědomých kořenech chování a citových životů silně působí zbytky náboženské tradice. I ty židovské ženy, které se jen zřídka podílejí na židovských zvycích a nepatří institucionálně k žádné židovské komunitě, vědí, že ortodoxní židovští muži děkují ve svých ranních modlitbách Bohu za to, že je nestvořil jako ženy, vědí, že v synagogách musejí ortodoxní židovské ženy sedět na galerii, tj. na odděleném místě, vědí, že židovský zákon nepřijímá svědectví ženy, dítěte a otroka atp. V tomto smyslu tedy chápaly židovskou tradici tak, že židovské ženy umlčovala, jelikož jejich hlasy nebrala v potaz – odepřela jim formální náboženské vzdělání

i duchovní autoritu, neboť je neuznávala jako osobnosti, ale pouze relativní bytosti, jejichž zkušenost je důležitá pouze do té míry, do jaké ovlivňuje muže. Navíc byly židovské ženy na veřejnosti vnímány jako „nebezpečné pokušení pro muže“, a jelikož si židovské matky zvykly samy sebe vnímat v těchto tradičních dimenzích, na úrovni komunity byly víceméně neviditelné (třebaže mohly být mimořádně aktivní a hovorné jak doma, tak na trhu). Právě ty činnosti, které byly židovskou kulturou nejvíce ceněné, byly vyhrazeny pro muže – a role ženy navíc vyžadovala, aby muži podíl na těchto činnostech umožňovala.

Když americké židovské ženy začínají ve 20. století vyprávět svůj vlastní příběh, snaží se o perspektivu, z níž by viděly samy sebe jako ústřední – a nikoli podřízenou – postavu v rodinné sáze. Nutně se tedy střetávají se zbytky tradičních imperativů, které ji umlčely a postavily do pozice pomocnice mužů a dětí. Průkopnicí v tomto směru je Anzia Yeziarska, klíčová americká židovská prozaička dvacátých a třicátých let 20. století.

Samotná autorka ustavičně žila v napětí a nejistotách, které ohrožovaly její vývoj jako ženy i spisovatelky: dvakrát se vdala, ale nebyla ochotná žít ani s jedním manželem, a měla dceru, o kterou se sama nedokázala postarat, třebaže ji velice milovala. Ústředním tématem jejích děl je touha po uznání a všechny tituly jsou do určité míry fiktivní verze jejího vlastního životního příběhu. Kronikou toho, jak funguje tradiční židovský patriarchát v etnické americké kultuře nižší střední třídy a jak se bouří dcery přistěhovalců, se stal již první román, ironicky nazvaný *Dárkyně chlebě* (Bread Givers) z roku 1925.

Otec reb Smolinsky ví, že „modlitby dcer neplatí, protože Bůh ženám nenaslouchá. Nebe a příští svět jsou jenom pro muže. Ženy se do nebe mohou dostat, protože jsou manželkami a dcerami mužů. Ženy nemají na studium Boží Tóry mozek, ale mohou sloužit mužům, kteří Tóru studují. Jenom pokud mužům vaří a perou

a neodsekávají jim nebo je kletbami nevyhánějí z domů, pokud nechají muže v klidu studovat Tóru, pak se snad do nebe spolu s muži dostanou, aby jim tam posluhovaly.“. Duševně závislé tradiční ženy tedy mají posluhovat patriarchovi, který studuje a bude za ně mluvit před Bohem, který ztělesňuje to, po čem ženy touží a co samy postrádají. Reb Smolinsky vyžaduje poslušnost a využívá práce svých dcer (kontroluje jim mzdy), dokud ho v jejich životech nenahradí manželé.

Nejmladší dcera Sára svého otce proti své vůli v mnohém napodobuje, i když ho nenávidí – chce studovat a touží po jeho uznání. Odmítne nápadníka, který je příliš materialisticky založený a její snahy o vzdělání si necení, nicméně i otec ji odmítne uznat coby samostatnou, silnou osobnost. Přichází k ní, aby ji vydědil, nikoli aby ji uznal jako studentku, spisovatelku nebo ženu, a plísni ji: „Největším štěstím je stát se muži manželkou, matkou mužových dětí. Ty nejsi vůbec ani člověk.“ Situace Sáry Smolinské připomíná v mnoha aspektech vlastní situaci autorky – obě byly znevýhodněny chudobou a neznalostí jazyka a amerických zvyků. Dalším prvkem ve vývojovém dilematu hrdinky je pak matka, která si vše (včetně lásky) stále idealizuje. Matka v *Dárkyních chlebů* manžela škádlí, stěžuje si na něj, a občas dokonce podkopává jeho autoritu, nicméně v prvé řadě ho obdivuje, neboť je „tím druhým“, někým, kým se ona sama nikdy stát nemůže. Idealizuje si manžela, který ztrácí svou pozici patriarchy, uvrhne rodinu do bídy a promarní životy svých tří dcer. Stále ho uznává jako autoritu, čímž svým dcerám naznačuje, že ona sama se nikdy takovou autoritou nestane.

Sára se obrací proti svému otci-tyranovi ze „staré země“, kde jedinými lidmi byli muži – ne náhodou zní podtitul románu *Boj mezi otcem ze Starého světa a dcerou Světa nového*. Opouští fyzické a duchovní ghetto svého dětství, hledá však lepší život, a nikoli křesťanského manžela jako Jessica (dcera Shylocka z dramatu *Kupec benátský* Williama Shakespeara). A třebaže lze k literárním

kvalitám románu mít výhrady, výborně ilustruje jak konflikt generační, tak rodový a židovské feministky v USA ho dnes vnímají jako text naprosto základní.

Jak již bylo konstatováno, protagonistky děl Yezierské – stejně jako samotná autorka – hledají uznání když ne u otců, tak u mužů, které nezatěžuje břemeno ortodoxie ani přistěhovalecké chudoby. Spisovatelka měla krátký, avšak nesmírně intenzivní poměr s významným filozofem a harvardským profesorem Johnem Deweyem, což je prototyp mileneckého vztahu, který udržuje celá řada jejích hrdinek. Najednou je někdo uzná a toto uznání změní jejich život – uvědomí si, že je někdo utvrdil v tom, že i ony jsou osobnostmi. Jak říká Fannyin učitel, mentor a milenec v jedné osobě z románu *Vše, čím jsem nikdy nemohla být* (All I Could Never Be), který vyšel roku 1932: „Toužíš být. A jsi – ale ještě úplně nevíš, že jsi. A já možná budu mít to štěstí, že ti pomohu uvědomit si, že jsi a kým jsi.“ Další román z téhož roku se nazývá *Salome nájemních bytů* (Salome of the Tenements). Podobně jako Anziu Yezierskou John Dewey přesvědčil, že má talent a měla by se stát spisovatelkou, zde Soňu její milenec přesvědčí, že je schopná vytvořit ze svého zevnějšku módní jemnou bytost (a získat si amerického protestantského milionáře).

Ve svých pozdějších vzpomínkách s názvem *Červená stuha na bílém koni* (Red Ribbon on a White Horse) z roku 1950 Yezierska vysvětluje, odkud pramení moc otce/mentora/milence, který doveďe svým pohledem přetransformovat ženu v její lepší já – když se setkala s osobou, která se v textu jmenuje John Morrow, říká: „Našla jsem někoho, kdo mě viděl, znal, ujistil mě, že existuju.“ V dílech autorky se však ozývá také pocit ztráty – i matky protagonistek prožily v raných fázích svého života něco krásného a cenného, avšak brzy se to vytratilo a zbyl jen záblesk příslibu a touhy. Velmi podobně pak danou situaci vnímají a vykreslují další autorky přistěhovaleckého příběhu: Mary Antinová v knize s příznačným názvem *Země zaslíbená* (The Promised Land) z roku 1912 nebo

básnířka a prozaička Emma Goldmanová v díle *Žít svůj život* (Living My Life) z roku 1931.

Zásadně jinou skupinu tvoří dcery německých Američanek, tj. židovky patřící ke střední třídě 20. a 30. let – v literatuře zastoupené zejména Ednou Ferberovou a Fannie Hurstovou. Obě toho o boji východoevropských imigrantek s chudobou a patriarchátem věděly jen velmi málo, a v jejich příbězích dcer se tudíž matky a důvody, kvůli nimž se opouštějí, s matkou a důvody Sáry Smolinské nedají srovnat. Ferberová a Hurstová pocházejí ze stejného etnického prostředí – vyrůstaly na středozápadě – a pokud jde o židovství a dodržování tradic doma a v synagoze, byly jen minimálně vzdělané. V dětství zažily projevy antisemitismu, a byly proto vychovány tak, aby se samy definovaly jako Američanky a s Američany se také společensky stýkaly. Přesto se také něčím lišily.

Ferberová vyřešila napětí mezi svou americkou a židovskou identitou prohlášením, že se navzájem doplňují – už v roce 1938 veřejně oznámila, že je na své židovství pyšná, a její židovské postavy jsou, třebaže jich není mnoho, neobyčejně silné. Jak sama tvrdila, svému židovskému dědictví vděčí za svou lidskost, morálku i uměleckou senzitivitu. Její hrdinka z románu *Fanny sama sebou* (Fanny Herself) z roku 1917 tím, že přijme své židovství, přijme i sama sebe a tak se seberealizuje. U Hurstové je však otázka židovství složitější. V autobiografickém díle *Vlastní anatomie* (Anatomy of Me) z roku 1958 vzpomíná, že jí otec výslovně nařizoval, aby byla na své židovství hrdá, avšak on sám zároveň nebyl schopen bránit své židovské kolegy, když byli napadáni; a otec měl také námitky, když si vzala východoevropského žida, jednoho z těch, které hanlivě nazýval „kikes“. (Nutno ovšem podotknout, že vztah jejího otce k východoevropským židovským přistěhovalcům byl mezi německými americkými židy poměrně obvyklý – oni sami už totiž nějakou dobu v Americe žili a jejich řeč, oděv i zvyky už nepůsobily cize.) Navíc je pravda, že v rané próze sama vykresluje židovské postavy

víceméně v negativních stereotypech – zdůrazňuje jejich jazykovou neohrabanost, vulgární chování a klaustrofobní prostředí přistěhovaleckých rodin. V jejím pojetí, jako například v *Humoresce* (Humoresque) z roku 1919, jsou židovské postavy typickými židy ghetta, čehož později ve své autobiografii velmi lituje.

Obě autorky se také liší v tom, jak se osobně a profesionálně vyrovnávaly s matkami. Nutno zdůraznit, že v době, kdy se bezvýhradně uznávala psychologie, považovali behavioristé matky za neschopné vlastního vývoje, a proto nebezpečné, a freudovci je chápali jako potenciální překážky ve vývoji vlastních dětí (podle Freuda spočívá individuální vývoj v procesu separace od matky a pouze tím, že se od matky odvrátíme, se konečně staneme dospělými muži a ženami). Zatímco příběhy Hurstové a její vlastní život se s touto představou o matkách shodují, Ferberová se z daných předpokladů vymyká – poté, co se stala spisovatelkou, rozhodla se žít s matkou „v tandemu“, což znamená, že s ní sdílela domov i společenský život navzdory matčiným zásahům do jejího soukromí, žárlivosti a dalším nárokům. S matkou se smířila a pochopila ji, jak ostatně píše i po matčině smrti v dopise své sestře:

„... vdala se ve dvaceti. Vzala si muže, kterého nemilovala. Nechtěla to tak. Nevěděla, jak tomu zabránit. Vzala si Jacoba Ferbera, slušného, hloupého a docela pohledného muže, protože i matka řekla, že musí. Milovala jistého Willa Englishe a on si ji chtěl vzít. Nebyl žid... a stal se svého času celonárodně známou postavou, byl bohatý a slavný. Jacob Ferber ve svém podnikání zkrachoval, oslepl, vše ztratil, zastavil zboží v obchodě i svou životní pojistku a měl s ní dvě malé dcerky. Julia Ferberová na sebe vzala jeho povinnosti; nebyl tu nikdo, na koho by se mohla obrátit s prosbou o pomoc. Její život byl od dvaceti až po sedmapadesátku tragickou záležitostí.“

Román *Fanny sama sebou* popisuje ženskou pout' k sebenaplnění jako proces, v němž dcery nejprve opouštějí domov a poté se domů vrací. Matka Molly Brandeisová je silná žena, která se dokázala

vyrovnat s manželovou slabostí i předčasnou smrtí, a k tvrdosti a sebezapírání vede i svou dceru. Obě se zavážou k obětem, které si vyžaduje kariéra Fannyina bratra – svazek mezi nimi upevňuje jak sdílené odpírání, tak úcta a láska. Napjatý vztah mezi matkou a dcerou, jenž může vyústit až odchodem, se velice výrazně projevuje i v pozdějším díle Edny Ferberové s nežidovskými postavami a prostředími (celkem napsala 14 románů).

Oproti Ferberové Hurstová odešla z domova a nikdy se nevrátila (třebaže se nad zpřetrhanými svazky rodinnými i etnickými posléze upřímně trápila). Autorčin vlastní vztah k matce proto vysvětluje, proč její protagonistky tak často opouštějí domov a posléze jen padají do další pasti představované milenci, manžely, dětmi nebo prací. Hrdinky Hurstové se sexuálně, citově i finančně odevzdávají mužům, kteří je odmítají, vykořisťují a opouštějí – například žena v *Zadní uličce* (Back Street) z roku 1930 téměř zemře hladu poté, co její milenec odjede se svou rodinou do Evropy, protože na jeho naléhání odešla z práce (ale nemůže po něm chtít peníze), zatímco hrdinka románu *Jakákoli žena* (Anywoman) z roku 1950 obětuje svůj život muži, který s ní zůstane jenom proto, že byl zraněn, stal se invalidou, a nemůže tedy utéci. (V dílech Hurstové je však často potrestána nejen dcera, ale také matka, a modelem je tu opět spisovatelčina vlastní matka, jež se stala materialistickou vyznavačkou konzumu a dětem se zcela odcizila.)

Vztah matky a dcery ovšem zůstává nosným tématem i u současných amerických židovských autorek. Významný mezník v této vývojové linii představuje především román *Opustit Brooklyn* (Leaving Brooklyn) Lynne Sharon Schwartzové z roku 1981 – ačkoli i tady hraje svou roli matka a touha opustit ji, dochází ke změně v nazírání. Kontinuita matky a dcery se chápe jako daná věc, třebaže zůstává problematická – protagonistka zjistí, že proces opouštění je vždy nedokončený, jelikož etnické i rodinné svazky přetrvávají. „Opustila jsem Brooklyn,“ svěruje se vypravěčka. „I teď

ho opouštím, každou chvíli. Protože ať ho opouštím, jak chci, on neopouští mě.“

Kulturně a historicky děj čtenáře zavádí do Brooklynu 50. let. Matka učí svou dceru vzorcům konvenčního chování a potlačování skutečných citů, ví, co se kdy hodí, a veškerá pravidla dceři ustavičně vysvětluje. Jelikož jí tak ovšem vypráví i svůj vlastní příběh, umožní jí odejít, aniž by se zpřetrhala všechna pouta, a vyprávěním víceméně také připouští, že dcera může vůči jejím požadavkům a očekávání rebelovat. Ústřední metaforou románu je dceřino oko poraněné brzy po narození, což zapříčinila nehoda, z níž dcera matku střídavě obviňuje nebo jí za ni děkuje. Zatímco to „dobré“ oko je hodné, poslušné, „brooklynské“, to „špatné“ oko touží po „nahé“ realitě – a protagonistka je tak schopna vidět dvě verze světa najednou a smířit je: tu matčinu i tu svou.

Dalším klíčovým tématem amerických židovských spisovatelek je přehodnocení znevážené role matky, které je v literárních dílech 60. let dán hlas. Toto desetiletí se obecně vnímá jako éra ženského hnutí mimo jiné i proto, že v roce 1963 vyšla *Ženská mystika* (Feminine Mystique) Betty Friedanové, v níž se poprvé problém žen-matek střední třídy označil za problém společenský, nikoli psychologický. A třebaže prózy Tillie Olsenové a Grace Paleyové se začaly objevovat už na konci 50. let, obě autorky vděčí danému hnutí za to, že jejich díla zviditelnilo a dalo jim šanci být slyšet. Vlivy na obě autorky však lze vystopovat mnohem dříve – obě totiž vyrůstaly v „radikálním židovském prostředí“.

Tillie Olsenová poznala útlak a revoluční tradici z první ruky – její rodiče bojovali proti ruskému carovi, v Americe spisovatelčin otec léta působil jako státní tajemník Socialistické strany a ona sama se v osmnácti letech stala členkou Komunistické ligy mládeže. Zнала nejen těžkosti pracující třídy a zejména frustrace žen, ale věděla také, jak silný je lidský hlas a jak to bolí, když se umlčí. Věděla, že hlasy hýbou ekonomickými i politickými koly, která otáčejí světem,

a věděla, že literární historie a současnost je plná temného mlčení a ticha. Právě z tohoto temného mlčení se vynořují hlasy pracujících matek, hrdinek jejích prvních próz.

V povídce *Znáš tu hádanku?* (Tell Me a Riddle) z roku 1956 umožňuje autorka jedné takové ženě, aby uslyšela svůj hlas, třebaže v textu je hlasů více – aby se totiž ozřejmil hrdinčin hlas, je nutné naslouchat i jejímu manželovi a dětem. Naslouchání se tak stává vůdčím tématem prózy, protože protagonistka, která nedoslýchá, může pouhým otočením knoflíku naslouchátka jistě hlasy buď přiblížit, nebo naopak ignorovat. Poprvé v životě se tak může rozhodnout, komu bude věnovat pozornost – od svého revolučního dětství v Rusku žila pro jiné a nyní se poprvé pokouší naslouchat hlasu své vlastní minulosti, který by jí měl říci, co nebo v čem je smysl jejího života. Ve změti jiných hlasů se pokouší naslouchat sama sobě – vypíná si naslouchátko, aby nemusela naslouchat požadavkům svého manžela, a po operaci se odmítne věnovat dětem i vnoučatům, čímž odmítne základní tradiční imperativ. Odmítá zvuky povrchního hovoru a televize a chce slyšet jenom hudbu. Vybaví si všechnu lásku i bolest v dětství, v revolučním mládí, jako zanedbávaná manželka i oddaná matka – a výsledkem je až jakási báseň. Svým hlasem Eva, třebaže již umírá, odporuje všem, kteří by ji v rámci rodiny zase zařadili na podřadné místo. Smysl nachází v tom, že přestože odmítla náboženskou tradici judaismu, v níž je ideál starosti o druhé zakořeněn, provázel ji tento ideál stejně po celý život.

Ve srovnání s Tillie Olsenovou vyrůstala Grace Paleyová v relativním komfortu – v rodině ruských židovských imigrantů, která byla socialistická a v níž se hovořilo více jazyky, v atmosféře ženského osvobození. Jak sama řekla, patrně prožila zdravé mládí: „V kuchyni mluvilo hodně žen a bylo tam slyšet dva výrazné jazyky; angličtinu a ruštinu, a jazyk mé babičky a dospělých na ulici, jidiš, který mi připomínal, kdo vlastně jsem – dítě pracujících lidí střední třídy,

zajištěná dcera štvaných poutníků, odpočívající po jednu generaci mezi dvěma jazyky.“ Stejně jako hrdinka jejích próz i autorka chápe, že na feminismus a judaismus je třeba občas pohlížet společně, protože židé i feministky používají jazyk jako prostředek odporu vůči utlačovateli. I ona zobrazuje potřebu matky najít cestu sama k sobě, ale její povídky přetvářejí mateřství v metaforu, ve způsob, kterak žít ve světě a radikálně se postavit proti patriarchálnímu militarismu a dominanci, jež ničí naši planetu.

Spisovatelka dosud dokončila a vydala tři povídkové sbírky: *Malá lidská vzrušení* (The Little Disturbances of Man) v roce 1959, *Ohromné změny na poslední chvíli* (Enormous Changes at the Last Minute) v roce 1974 a *Později téhož dne* (Later the Same Day) v roce 1985. Spojuje je postava hlavní hrdinky, která svůj hněv transformuje v lásku jak v rodině, tak ve světě přátel, práce a společenské odpovědnosti. Její směřující se hlas ničí tradiční hierarchickou vzdálenost mezi mocným mužem a ženou, zároveň jí však sebevědomí stoupá nebo klesá podle toho, jak je úspěšná v práci, jak sama zvládá výchovu svých dětí, jak ji muži varují, že stárne, nebo jak pohaní její kulinářské umění. Již její jméno signalizuje, že dokáže skloubit dva mocné způsoby, jimiž lze nazírat na lidskou zkušenost – zatímco anglické křestní jméno Faith (tj. víra) má svůj nejbližší český ekvivalent ve jménu Věra, příjmení Darwinová odkazuje na otce evoluční teorie o vývoji druhů.

Americké židovské spisovatelky 70. let jdou ještě o krok dále – ukazují nutnost zviditelnit nejen etickou zkušenost ženy, ale i fyzické a emocionální zážitky jako těhotenství, porod či péče o nemluvně. Ve světle feminismu vnímají židovskou tradici jako plnou úzkosti, strachu a odporu k ženské sexualitě a biologickým funkcím, o kterých se nemluví. Průkopnicí v daném směru je Adrienne Richová, která se sice veřejně k židovství přihlásila až v 80. letech, ale již v roce 1974 publikovala své a matčiny paměti nazvané *Zrozena z ženy* (Of Woman Born), v nichž vyjadřuje přesvědčení,

že ženy mohou najít k mateřství upřímný vztah, a žádá je, aby zkusily „nové životní cesty“. Toto její doporučení se odrazilo ve dvou dalších memoárech o několik let později: v *Mateřském uzlu* (Mother Knot) z roku 1976 Jane Lazarreové a *S dítětem* (With Child) Phyllis Cheslerové z roku 1979. Pro obě autorky znamená „novou životní cestu“ spojení výchovy dětí s udržením manželství, aniž by obětovaly své kariéry spisovatelky. Navíc obě odmítají všechna tabu týkající se biologických funkcí – otevřeně pojednávají o tělu těhotné ženy, o porodu, kojení i erotických tužbách.

Další americkou židovskou autorkou, která se rozhodla bořit tabu, je Erica Jongová. Její hrdinka z románu *Strach vzlétnout* (Fear of Flying) z roku 1973, Isadora Wingová, je českým čtenářům známá také z překladu z roku 1994, a ocitá se v pasti mezi dvěma způsoby bytí – mezi volbami, které musela učinit její matka, a alternativami, jež jí nabízí dnešní doba. Isadorina rudovlasá matka je energická žena, jejíž život, pokud jde o vlastní uměleckou kariéru, není naplněn. Proto svou dceru učí tomu, co její kultura naučila ji: nelze být zároveň umělkyní, manželkou a matkou. Isadora se však odmítne stát pouhou kopií své matky – vystřídá řadu milenců a projde mnoha analýzami a nakonec nalézá odvahu protiřečit matce i jiným autoritám, jež podkopaly ženskou sebedůvěru.

Mezi americké židovské spisovatelky 80. a 90. let patří také lesbické autorky. (I zde je jako průkopníci nutno zmínit Adrienne Richovou.) Významné jsou zejména autobiografické eseje Evelyn Tortonové Beckové, které výborně ilustrují, že ačkoli se osoby otevřeně deklarující svou homosexuální nebo lesbickou orientaci židovské komunitě vymykají, mohou si udržet pevné pouto k židovské kultuře. Tím, že hrdinka přiznává svou lesbickou orientaci, je schopná čelit i nejistotě plynoucí z jejího židovství – viz esej *Matka a dcera, židovka a lesbička* (Mother and Daughter, Jewish and Lesbian). Také tady je důležitá jistá kontinuita – třebaže její matka byla zcela závislá na heterosexuální idylce, naučila ji milovat ženy,

a cestu k neskrývanému lesbiectví jí ukáže vlastní dcera-lesbička: viz esej *Dcery a matky – tři generace* (Daughters and Mothers: Three Generations). Tyto a jiné eseje vyšly v roce 1982 ve sborníku ironicky nazvaném *Hodná židovská děvčata – lesbická antologie* (Nice Jewish Girls: A Lesbian Anthology).

Dalším dominantním tématem amerických židovských autorek se v posledních desetiletích stává také zvýšený zájem o židovskou tradici a liturgii, tj. tradičně mužské teritorium. E. M. Bronerová píše prózy, které směřují od světského feminismu k feministickému judaismu – kupříkladu její *Tkanina žen* (A Weave of Woman) z roku 1978 je jakousi feministickou vizí, utopií situovanou do Izraele, kde si ženy vytvářejí svou vlastní feministickou liturgii spolu s literaturou a mýtem. Bronerové ženy žijí v komunitě a vytvářejí si vlastní modlitby a zvyky, které jsou s těmi tradičními do jisté míry paralelní, avšak také odlišné, a zdůrazňují tedy ženskou židovskou kulturní identitu.

Stejně významnou autorkou je i Nessa Rapoportová se svou Judith Raphelovou, hrdinkou románu *Příprava na šábés* (Preparing for Sabbath) z roku 1981. Judith Raphelová je příkladem současné zbožné feministky, která se navzdory mnoha problémům rozhodne zůstat v lůně ortodoxie. Její duchovní zrání, které ovlivňují především ženy (od intelektuálně založené babičky přes pratetu, která ji seznámí s izraelským básníkem, až po mladou ženu, která ji přivede k chasidismu), čtenář sleduje od dětství přes dospívání až do dospělosti. Judith se vzdá romantického vztahu s nežidovským mužem, neboť je mimo oblast její náboženské a kulturní zkušenosti, a kdykoli přemýšlí nad svým společenským, duchovním nebo i sexuálním postavením, poměřuje ho s židovskými ideály. Její židovské vzdělání jí umožňuje bojovat za ženskou rovnoprávnost v rámci judaismu a učeně dokáže polemizovat například i s vyloučením žen z židovského náboženského života.

Závěrem tedy lze říci, že mezi feminismem a judaismem existuje v současnosti tvůrčí spolupráce. Nejnovější americké židovské protagonistky pojednávají se znalostí věci o židovských textech, liturgii a historii a nacházejí v zásadě dvě možnosti – zatímco hr-dinky Bronerové prozkoumávají alternativní a netradiční možnosti pro ženskou židovskou spiritualitu, protagonistka Rapoportové zjišťuje, jak je možné podporovat změny uvnitř judaismu.

Z dané oblasti byly u nás knižně vydány pouze romány Fannie Hurstové a Edny Ferberové, avšak s nežidovskou tematikou (viz bibliografie). Totéž lze říci o básnické tvorbě Adrienne Richové, z níž vyšly jen ukázky v antologiích.

Pokud jde o díla amerických židovských autorek s židovskou tematikou, vycházela u nás dosud pouze časopisecky. Z díla Tillie Olsenové se objevily dvě krátké prózy (*Mlčení/Silences* v překladu Libory Indruchové, *Aspekt* 2, 1995, č. 1, s. 24–25 a *Znáš tu há-danku?/Tell Me the Riddle* v překladu Dagmar Knittlové, *Světová literatura* 23, 1978, č. 3, s. 95–120) a z díla Grace Paleyové povídka (*Nejsilnější hlas/The Loudest Voice* v překladu Hany Ulmanové, *Světová literatura* 39, 1994, č. 6, s. 167–172).

Americká židovská literatura po a o holocaustu

Holocaust se v současné době obecně chápe jako termín pro perzekuci židů v nacistickém Německu v období let 1933–1945, nejprve v samotném Německu a poté v nacisty okupované Evropě, jež vyvrcholila vyhlazovacími tábory a zavražděním téměř šesti milionů židů. Vhodnější je však hebrejský termín *šoa* (totální destrukce, zničení), neboť řecké slovo *holocaust* znamená v překladu „zápalnou oběť“ (němečtí nacisté a jejich přísluhovači házeli živé děti do plamenů, nebyly to však jejich děti – a tedy oběti, nýbrž židovské děti – a tedy vraždy).

Chceme-li pochopit, s jak do té doby nepředstavitelnými obtížemi se potýkali literáti, kteří se s dědictvím holocaustu rozhodli vypořádat i ve své tvorbě, je nutné nejprve alespoň zčásti nastínit, jak zásadní otřesy tato obludná událost znamenala pro historii, filozofii a teologii, tedy pro tři oblasti lidského myšlení, s nimiž bylo písemnictví vždy velice těsně spjato.

Nahlédneme-li na holocaust z úhlu historického, objeví se před námi celá řada problémů. Přijmeme-li koncept bezprecedentnosti, vynoří se dvě otázky: Může se holocaust stát precedentem pro budoucnost a měl precedenty? Lze „konečné řešení“ srovnat s tureckou genocidou Arménů během 1. světové války či s masakrem severoamerických indiánů? Cožpak prostředky, pomocí nichž měl celý „projekt“ fungovat – a patří mezi ně především „vědecky přesná“ definice oběti, soudní a zákonné procesy zaměřené na úplnou eliminaci práv obětí, vyspělý technický aparát včetně transportů smrti a plynových komor a existující armáda nejen opravdových vrahů, ale i vědomých či nevědomých přísluhovačů (úředníci, právníci, bankovní manažeři, novináři, podnikatelé atd.) – nebyly

vskutku bezprecedentní? A lze holocaust vůbec historicky vysvětlit, tj. ukázat, jak je možné, že k němu došlo, stejně jako nějakou jinou událost?

Do slepé uličky se nad problematikou holocaustu dostává i filozofické myšlení. V Osvětimi se totiž ztratil i pojem smrti, smrti, jež se dosud chápala jako nezcizitelná svoboda, tj. možnost každého jedince rozhodnout se raději pro vlastní smrt. V koncentračních táborech ovšem neumíral jedinec, individuum, ale jen jistý „druh“ (ve smyslu *speciman*). Filozofické myšlení se však obrací i k nacistickým vrahům. Jak tvrdí Hannah Arendtová, lidská historie před holocaustem znala sadismus, morální slabost, ignoranci i radikální až démonické zlo, neznala ale banalitu zla praktikovanou nespočtenými bytostmi, jež se po 2. světové válce opět staly obyčejnými a úctyhodnými občany, aniž by jevíly známky morálních dilemat.

Na tomto místě se často argumentuje tím, že lidské bytosti se podřizovaly systému, okamžitě se však musíme ptát: Kdo vytvořil systém? Jak se z neznámého vojína stal esesácký vrah? Během holocaustu tak došlo k popření novověké filozofie, podle níž je člověk schopen neustálého zdokonalování – svět v Osvětimi naopak dokázal, že člověk může i nekonečně klesnout, a právě tento moment definuje kupříkladu Arthur A. Cohen jako zlomový.

Je však holocaust zlomem i v teologii? Do holocaustu se obecně přijímalo, že *Heilgeschichte* neboli svaté dějiny jsou vůči všem světským událostem imunní – například podle Franze Rosenzweiga se Židům od pochodu přes Sinaj až do příchodu Mesiáše nic zásadního nemůže stát. Podle Emila Fackenheimu ovšem holocaust není bezprecedentní pouze jako historická událost, ale i jako hrozba židovské víře, a to přinejmenším ze čtyř důvodů:

- holocaust nebyl jen gigantický pogrom, neboť nepřitelem tu nebyli opilí kozáci, nýbrž chladný, systematický program,
- holocaust nebyl jen další vyhnání a tedy, slovy Heinricha Heineho, další následné putování s Tórou jako „přenosnou vlastí“,

- nepřítel byl „idealista“ (v tom smyslu, že bezmezně věřil svým zvráceným ideálům), a nedal by se tudíž usmířit, dokud by nezemřel poslední Žid,
- a konečně holocaust nebyl výzvou židovskému mučednictví, ale naopak pokusem mučednictví provždy zničit; mučedník si totiž zvolí svou vlastní smrt, což bylo v lágrech v zásadě nemožné (viz výše).

Ve světle těchto faktů je pak židovský stát Izrael i podle názoru Elieho Wiesela výrazem šestsetčtrnáctého přikázání, které se zrodilo po Osvětimi: nedopřát Hitlerovi posmrtné vítězství.

Holocaust je však nejen problémem historickým, filozofickým, teologickým, emocionálním a v poslední době i politickým, ale také výchovným a uměleckým. Dosud není zcela jasné, jak ho učit na školách a připomínat kupříkladu ve formě památníků a jak s takovou katastrofou zacházet, aby se nestala pouhým klišé. Zatímco dřívější teorie zastávaly názor, že na holocaust neexistuje odpověď, současní intelektuálové se domnívají, že o holocaustu je třeba pojednávat stejně jako o jakémkoli jiném problému, jinak se přemění v pouhý mýtus. A zatímco kdysi převládalo mínění, že holocaust „patří“ především Židům, tj. že zejména Židé by na něj měli myšlenkově i tvůrčím způsobem reagovat, dnes se uznává, že holocaust v tomto smyslu patří v zásadě celému světu (viz americký spisovatel William Styron a jeho román *Sofiina volba*).

S holocaustem je spojena i celá řada literárních problémů. Otázkou zůstává, zda je možno slovy reprezentovat zejména fyzickou bolest, jak ji objektivizovat, jak sdělit nesdělitelnou zkušenost prostřednictvím jazyka a prostřednictvím imaginace. Z psychologického hlediska navíc přichází po nevýslovných hrůzách obvykle trauma, jež se projevuje tichem a mlčením, a i když se toto prázdno překoná, mezi spisovatelem a čtenářem zeje stále mezera. Hrůzu možná lze popsat, nelze ji však zrekonstruovat.

Další problém vyvstává při pokusu o adekvátní literární formu, žánr. Zatímco někteří spisovatelé se rozhodli navázat na válečný

román, jiní se pokusili o experiment a vyzkoušeli opravdu rozličné žánry – například komiks v USA nebo pohádky v Německu. Důležitým vývojovým krokem tu byl zejména *Plechový bubínek* německého autora Güntera Grasse, tedy jakýsi zparodovaný Bildungsroman – tento příběh trpaslíka je založen na kontrastu mezi groteskním tělem a ohromnou myslí, přičemž Oskar je v důsledku své deformace podroben i „zvláštnímu zacházení“ (německým termínem *Sonderbehandlung*). S tímto žánrem pracuje také Primo Levi, který razí jakýsi „Bildungsroman naruby“ – cílem jeho románu totiž není ukázat, jak se člověk vyvíjí, nýbrž jak je zbavován své osobnosti, a jak lze přesto literárně zprostředkovat lidský rozměr trpících.

Literární věda vůbec často tvrdí, že pokud jde o holocaust, očití svědkové své vzpomínky a spisovatelé své fiktivní příběhy nutně očišťují, myjí a jinak hygienicky ošetřují, tj. podrobují je jakési autocenzuře, abychom jim my dokázali naslouchat. A protože šest milionů je číslo, které se jakýmkoli literárním strategiím vymyká, je možná schůdnější vyprávět jen jeden příběh – za dnes již klasický se tu i v americkém kontextu považuje autentický *Deník Anny Frankové*. V literatuře o holocaustu se navíc i samotné vyprávění zpravidla stává tématem a snaží se odpovědět hned na několik otázek: Existuje jen jediná správná cesta, jak vyprávět? Včlenění-li se do vyprávění několik hlasů, získáme tak více perspektiv, a dojdeme tudíž k pravdě? Jak se dá takový příběh z holocaustu sdělit, k čemu se dá využít?

Také v americkém kontextu byl dlouho respektován výrok německého filozofa T. W. Adorna, že po Osvětimi není poezie. Konckoncků i Elie Wiesel identifikoval mlčení jako nejvyšší formu úcty, a přesto jeho vlastní literární dráha svědčí o naléhavé potřebě řeči. Obdobným vývojem pak prošli i američtí umělci a intelektuálové. Jejich bezprostřední reakce snad nejlépe ilustruje následující vyjádření Isaaka Rosenfelda z roku 1948:

„Pořád nechápeme, co se stalo evropským židům, a možná to nikdy nepochopíme. Máme knihy, časopisecké a novinové články,

líčení očitých svědků, dopisy, deníky, dokumenty o životě v ghettech a koncentračních a vyhlazovacích německých táborech. Teď už víme všechno, co lze vědět. Ale nepomáhá to – pořád nechápeme. Pro většinu z nás je to příliš bolestné – a kromě toho, kdo by chtěl chápat?”

A tentýž rok pravil vůdčí literární kritik Lionel Trilling, že navzdory rostoucím vědomostem o historii holocaustu je podle jeho názoru literární zpracování neadekvátní:

„Před tím, co víme, se mysl zastavuje – největším psychologickým faktem naší doby, který všichni sledujeme se zaraženým údivem a hanbou, je fakt, že na Belsen a Buchenwald nelze nijak odpovědět. Činnost mysli před nesdělitelností lidského utrpení kapituje.“ (Totéž se myslí pojmem „konec rozumu“.)

Alfred Kazin, další významný literární kritik, zase prohlásil, že holocaust napadl jeho vědomí – stal se mu noční můrou, která zpochybňuje i vše ostatní a bude ho pronásledovat, dokud bude dýchat. Podle něj evropská katastrofa zasáhla židy bez ohledu na to, kde se právě zdržovali, a i když nebyli nablízku, nutně je musela poznamenat.

Po dvě desetiletí tak literatura o holocaustu v americkém židovském kontextu zcela chyběla. Jedinou čestnou výjimkou je tu román Saula Bellowa *Oběť* (Victim) z roku 1947, který obsahuje sice pouze jednu explicitní náražku na holocaust, nicméně celá kniha se věnuje příbuznému tématu: antisemitismu. Ostatní američtí židovští autoři začali psát o holocaustu až po Evropanech – možná cítili, že nebyli účastni, a proto se tématem nemohou zabývat, možná také cítili, že je příliš brzy, neboť ještě nebyly publikovány žádné adekvátní historické analýzy, a konečně možná i proto, že ve 40. a 50. letech teprve pronikali do literárních kruhů a nechtěli být hned kontroverzní.

Změna nastala až v druhé polovině 60. let, a i když se téma teprve dostávalo do popředí zájmu, poměrně rychle vznikla celá

řada děl. Ke konci 60. let probíhal v Jeruzalémě proces s Adolfem Eichmannem a i v Izraeli nastal výrazný přechod od mlčení k veřejnému projevu. Navíc v roce 1967 zuřila izraelsko-arabská válka opřená ze strany Arabů o stejnou myšlenku – vyhlazení Židů. Jejím důsledkem byl rostoucí antisemitismus nejen v Evropě, ale i v USA, kde židé věřili, že jsou v bezpečí a asimilovaní – právě tak, jako tomu věřili například němečtí židé před půl stoletím. Logicky se tedy probouzel zájem vědců a umělců o holocaust a potřeba myslet a psát s vědomím holocaustu se zdála bytostně naléhavá.

Američtí židovští spisovatelé samozřejmě nezažili přímo ani ghetto, ani lágry, tato nezasaženost jim však neupírá právo psát o holocaustu. I když nesdíleli židovskou zkušenost v Evropě let 1939–1945, sdílejí historické břemeno židovských dějin a tradice od všech Židů vyžaduje, aby byli metaforicky přítomni na hoře Sinaj a přijali Tóru. Současní američtí židé tedy cítí, že bez ohledu na geografickou polohu byli v Osvětimi přítomni a nesou psychologické břímě všech nacistických táborů smrti.

Na pozadí holocaustu vznikla samozřejmě celá řada unikátních literárních postav, často klasifikovaných podle svých postojů nebo pracovního zařazení v hierarchii koncentračního tábora. Typickou literární postavou je v první řadě mentor, který přežil a zná, a může tedy poučovat americké židy v otázkách židovské historie, etiky a náboženských textů (u Malamuda a Ozickové) nebo vyučovat v náboženských komunitách (u Potoka a Ozickové), zatímco u Bellowa je postava přeživšího nemilosrdným soudcem a kritikem současného života. U Potoka, Malamuda i Ozickové pak tito přeživší mentoři připomínají typické postavy jidiš literatury a folklóru (*lamed-vov-cadikim* – skryté spravedlivé) nebo chasidské *cadiky* jako vzory spravedlnosti.

Židovská americká literatura o holocaustu se zaměřuje na židovské oběti nacismu a nacisty odsuzuje k verbálnímu zapomnění – tento výraznější zájem o oběti než o zločince odpovídá archetypální

tradici židovské liturgie, která oplakává mučedníky a o mučitelích se jen zmiňuje (viz liturgická tradice, podle níž se vymazávají jména nepřátel). Obecně lze říci, že americká židovská literatura věnuje zřetelně méně pozornosti popisu nacistické brutality než díla evropská a izraelská, zato však používá motiv paměti a noční můry a veškeré hrůzy popisuje právě jejich prostřednictvím. To, jak přeživší snášeli bolest a ponížení holocaustu, se čtenář dozvídá pouze retrospektivně (retrospektivně líčí Bellowův pan Sammler svůj útěk z masového hrobu a skrývání v lesích před polskými partyzány, kteří spíše než akceptovat židy v Polsku chtěli dokončit cíle nacistické genocidy, retrospektivně líčí Singer úkryt v kupce sena a Ozicková strach ve sklepě kláštera a ve stodole, atd.).

Paralelním tématem k přežití během holocaustu se pak v americkém kontextu stává téma přežití v poválečné éře a problémy poválečného traumatu u přeživších, jež jsou spojeny s léčením fyzických i psychických ran – viz Bellowova *Planeta pana Sammlera*, Singerovi *Nepřátelé, příběh lásky*, Potokův román *Na počátku* či Malamudova povídka *Německy uprchlík*. Ústřední hrdinové trpí depresemi plynoucími z viny přeživšího, ztratili víru a odmítají povinnosti i tradiční zvyky, nejsou schopni pokračovat v povolání, jež vykonávali před válkou, ani ve svých plánech (například Malamudův literární kritik ztratí schopnost komunikovat v rodném jazyce, Singerův talmudický zázrak se mění v pokleslého esejistu, Bellowův umělec se stane groteskním malířem a sochařem). Náboženská krize je spojena s celkovou krizí identity, s neschopností někoho milovat nebo někomu věřit a se ztrátou kreativního impulzu. Zatímco některé postavy pokračují ve válečných vzorcích chování (například soustavně hledají úkryt), jiné sní o pomstě. V románech je stále zdůrazňováno, že přeživší je „bezdomovec“ a od amerických židů, kteří nezažili blízkost smrti a „znovuzrození“, se výrazně liší: netouží po asimilaci a akulturaci, ale snaží se smířit s evropskou minulostí a zachovat si svou židovskou specifičnost, historii a tradici

(i předválečný anglofil Sammler se opět zajímá o židovské dějiny a Singerovi komunisté, socialisté a světští intelektuálové se často vracejí k hodnotám židovské tradice a k židovské etice). Bellow a Singer navíc často vytvářejí celé komunity přeživších, které slouží jako řecký chorus – podtrhují hrdinovu tragickou pozici a komentují jeho konání a názory. Tímto způsobem se dopad holocaustu rozšiřuje i mimo zkušenost protagonisty a začleňuje se diverzita dějin holocaustu.

Důležitým vedlejším tématem se logicky stává interpretace holocaustu ve světle založení nezávislého židovského státu Izraele, druhé klíčové události v dějinách židovstva 20. století. Bellow a Singer nezřídka zasazují části svých příběhů o holocaustu do Izraele – jejich přeživší protagonisté srovnávají rétoriku Arabů s nacistickými projevy, avšak hrdě poukazují na rozdíl mezi vojenským potenciálem Izraele a historickou pasivitou Židů v diaspoře tváří v tvář antisemitismu. Významný je také motiv židovské emigrace do Izraele – zatímco u Bellowa nabývá tento motiv rozměrů politických, u Singera a Potoka jde o rozměr nejen politický, ale také duchovní.

Dalším příbuzným tématem je samozřejmě židovství po holocaustu a zdá se, že američtí židovští autoři tu píší jako potomci biblických rebelů dotazujících se na cíle Boží vůle. Singer do románu *Nepřátelé, příběh lásky* včleňuje téma souzení Všemocného za hříchy holocaustu a také některé postavy Chaima Potoka obviňují Boha ze zločinů proti židovskému národu. Na druhé straně ovšem četní hrdinové Singera, Ozickové i Potoka sdílejí myšlenky filozofa Emila Fackenheimu a jsou přesvědčeni, že Židé musejí stále stvrzovat blízkost Boha v židovské historii, aniž by se přímo vyjadřovali Fackenheimovými slovy (viz Singerova *Šoša* nebo Potokův román *Na počátku*). Podle Fackenheimovy studie nazvané *Přítomnost Boha v historii* (God's Presence in History) mají dále Židé svatou povinnost přežít jako Židé a nesmějí Boha Izraele

popřít, protože co se popřelo v Osvětimi, to Izrael potvrdil svou existencí, a tato skutečnost je tedy živoucím důkazem toho, že Bůh je v dějinách přítomen i nadále. K podobnému závěru dospějí také Bellowův Sammler a Malamudův Bok, třebaže hovoří ve světských pojmech, a zbožní Židé v dílech Potoka, Singera a Ozickové dokonce vyjadřují toto přesvědčení slovy příbuznými s Fackenheimovými (což ovšem nutně neznamená, že své přesvědčení od Fackenheimu převzali). Napětí mezi pochybami a vírou se tak stává jedním z hlavních tematických zájmů americké židovské literatury o holocaustu (viz díla Bellowa, Singera, Malamuda a Ozickové). Příbuzným motivem tu jsou i židovské mesianistické a mystické interpretace katastrof, které vyžadují ještě větší lidskou snahu o nápravu „tváří v tvář“ skrytému Bohu. Kupříkladu kabalisté odpovídají na „Boží exil“ voláním po řádné meditaci a oddanosti, neboť kabalistickou odpovědí na zlo je lidská asistence v dosahování Božího záměru, a přesvědčení, že přerušení Boží povinnosti neomlouvá stejnou reakci na straně lidské odpovědnosti, je vyjádřeno v dílech Singera, Malamuda, Bellowa, Potoka i Ozickové.

Morální dilema, zda mluvit, nebo setrvat k uctění památky obětí holocaustu v mlčení, je v americkém kontextu řešeno jednoznačně: svatou povinností je podat svědectví. Na rozdíl od izraelských autorů, kteří zažili konflikt mezi touhou na holocaust zapomenout a neúprosnou pamětí, je pro americké židovské autory akt předání holocaustu jedním z ústředních témat. (Jak se v románu *Přísaha* vyjádřil Elie Wiesel, pokud je vyprávěním o holocaustu zachráněn jediný život, má člověk morální povinnost mluvit, i když tím poruší svou dřívější přísahu, že bude mlčet.) Američtí židovští autoři a jejich protagonisté jsou přesvědčení, že musejí vypovídat, a pokud tu existují pochybnosti, tak pouze jak vypovídat, jakým způsobem. V důsledku toho vzniká celá řada literárních postav, které daný úkol plní: novináři, spisovatelé a učitelé – například Bellowův Sammler opouští psaní o estetice, soustředí se na židovská studia, a během

šestidenní války dokonce hodlá sestavit žurnalistický přehled událostí, zatímco Singerovi protagonisté zaznamenávají životy mrtvých a své vzpomínky na *štetl*, čímž vzdávají hold obětem holocaustu, nebo působí coby tlumočníci či zprostředkovatelé, prostřednictvím nichž líčí své životy přeživší.

Problémem samozřejmě byla a je odpověď na otázku, jak může literatura, tj. umělecká forma, jíž lidé vnášejí do chaosu řád, dát strukturu mechanickému organizovanému programu destrukce, jenž popírá všechny lidské hodnoty, které literatura odnepaměti oslavuje. Dlouho se věřilo, že vytvořit kreativní odpověď na destruktivní sílu je anomálie, neboť na holocaustu není nic estetického a jako takový je popřením kreativního impulzu. Stejně jako je holocaust pro dosavadní lidskou zkušenost bezprecedentní, i jeho imaginativní zobrazení vyžaduje, podle názoru mnohých, jazyk a literaturu, které se budou lišit od prostředků vyjadřujících utrpení před holocaustem. Estetický problém spočívá v tom, jak nalézt jazyk odpovídající nacistickému světu, jazyk, který by ztvárnil byrokracii zla. V tomto směru se američtí židovští autoři učili od svých evropských a izraelských kolegů a ze vzorů chování a reakcí na extrémní podmínky tak, jak je popsaly deníky, archivy a historici. Dá se tedy říci, že v jistém smyslu spojili dokumentární materiál s uměleckou vizí.

Američtí židovští spisovatelé v drtivé většině ignorují možnost ztvárnit holocaust jako apokalypsu. Mnohem častěji využívají historii a zejména ti z nich, kteří jsou obeznámeni s židovskými dějinami, čerpají z bohaté tradice pronásledování židů v Evropě. Jelikož nacisté následovali v mnohém církve (vypalování synagog, zakládání židovských ghett, vyvlastňování židovského majetku atd.), někteří prozaici připomínají historickou perzekuci jako odkaz a paralelu – byť v menším měřítku – pro moderní pohromu: Singerův *Satan v Goraji* odkazuje na masakry Bogdana Chmielnického, Malamud v románu *Správkař* přibližuje případ Beilis. Časté je rovněž včlenění

historických postav do fiktivního kontextu – takovým způsobem zpracovává Cynthia Ozicková osudy pařížských židů.

Jak již bylo konstatováno výše, příběhy o holocaustu odehrávající se v USA v hojné míře využívají symbolismu, paměti a nočních můr – kupříkladu v Bellowově *Oběti* protagonistova dezorientace a noční můry nepřímou zachycují násilí holocaustu a Potok využívá ve své tvorbě snů i proudu vědomí, což je příznačná odpověď Američana na fotografie z Buchenwaldu. Snové prostředky obecně naznačují zmatek, nesouvislost ničeho s ničím v nacistické době a následnou nemožnost potlačit svou minulost (viz Sammlerova opakuje se vzpomínka na masakr před otevřeným masovým hrobem), čímž se neustále připomínají hrůzy nacismu. A třebaže surrealismus *Obarveného ptáče*⁶ Jerzyho Kosińskiego či *Plechového bubínku* Güntera Grasse nemá prozatím v americké židovské literatuře paralelu, často se využívá prvku fantazie – kupříkladu v Singerových povídkách se objevují duchové Hitlerových přísluhovačů či mrtví židé z jisté východoevropské vesnice.

Závěrem lze učinit ještě jedno srovnání. Zatímco někteří Evropané se domnívali, že mají-li psát o holocaustu, musejí narušit konvenční literární formy, Američané často využívají tradičních židovských a západních forem, čímž zdůrazňují spojení mezi brutální holocaustu a civilizací, v níž se ona brutalita zrodila a rozvíjela. Jazyk vhodný k popsání utrpení za holocaustu našla převážná většina židovských amerických spisovatelů v literatuře vycházející z tradice hebrejské a z tradice jidiš. Všichni židovští američtí autoři pak sdílejí antiapokalyptickou vizi – píšou jako svědci proti nacismu a pro humanistické hodnoty normálně spojované s literaturou, a to i v době hrůz.

6 Nabarvené ptáče. Pozn. red.

Závěry a shrnutí

Židé v diaspoře byli a do značné míry stále jsou vnímáni většinou společností v negativních termínech. Třebaže je to bolestné, je nutno přiznat, že nelichotivé portréty židů se vyskytují také v západní literatuře, klasickou americkou literaturu nevyjímaje. A jelikož americká literatura na počátku své existence stavěla z pochopitelných důvodů na britských formálních i tematických vzorech, je třeba nejprve zmínit anglický literární kánon.

U zrodu anglické renesance, tedy hnutí vyznávajícího humanistické ideály, stojí Geoffrey Chaucer se svými *Canterburskými povídkami*. Převorka v jedné z nich vypráví příběh chlapce, který svým chvalozpěvem na Pannu Marii rozlítíl Židy natolik, že na něj najali zabijáka, jenž mu podřezal hrdlo. V mýtu krvelačného Žida pak pokračuje William Shakespeare. Titulní postavou dramatu *Kupec benátský* je pomstychtivý lichvář Shylock, vulgární karikatura talmudické mysli, která se spíše než o duch zákona zajímá o jeho literu, doslovné znění. A zatímco Chaucerovi Židé jsou mučeni a posléze zabiti, Shakespearův hrdý Žid je nejprve ponížený a poté přinucený konvertovat ke křesťanství. Oproti tomu jeho dcera Jessica je vykreslena příznivě, protože se s křesťany spikne proti vlastnímu otci. V 19. století tento středověký antisemitský model Žida milujícího peníze převzal Charles Dickens, který v románu *Oliver Twist* zobrazil Fagina nejen jako hrabivého lakomce, ale také jako Žida, který morálně korumpuje nevinné děti, jelikož je nutí krást.

Podobný duch podezíravosti a nepřátelství vůči židům vládl i v americké literatuře 20. století. Již ke konci 19. století zpodobnil naturalistický spisovatel Frank Norris ve svém románu *McTeague* polského žida Zerkowa jako člověka fyzicky odpudivého a bez jakýchkoli morálních zábran – má „tenké, dychtivé, kočičí rty chamtivce,... oči

jako rys... a prsty jako pařáty, prsty člověka, který bere, ale nikdy nedává“. V románu *Zlatá mísa* Henryho Jamese vystupuje židovský obchodník s uměním, který tuto zlatou mísu neváhá prodat, ačkoli ví, že je naprasklá. Tento obchodník navíc nemá jméno a hovoří se o něm jako o „malém podvodném židovi“, zatímco jeho jedenáct dětí má „neosobní staré oči po stranách neosobních starých nosů“.

S růstem moderního bankovníctví ve Spojených státech ustupuje téma příznačné pro křesťanskou antisemitskou literaturu, tj. lichvářství, a do popředí se dere motiv nečestných obchodních praktik, osobní nepřitažlivosti a nedostatku kulturního povědomí a společenského šarmu. Hovoří-li Jason z románu *Hluk a zuřivost*⁷ jižanského autora Williama Faulknera o New Yorku, automaticky si ho pojí s Wall Streetem a burzou, kterou podle něj zcela ovládají židé. Francis Scott Fitzgerald v románu *Krásní a prokletí ústy* Anthonyho Patche popisuje židovské obchodníky s „podezřívavýma očima“ a velice ho zneklidňuje, jak jejich malé obchůdky expandují. (Anthonyho rivalem je navíc žid s příliš širokými nozdrami, který se neumí vhodně oblékat.) Meyer Wolfsheim z nejdůležitější autorovy knihy *Velký Gatsby* je pak vykreslen jako člověk, který v době prohibice závratně zbohatl pašováním alkoholu, a jak již naznačuje jeho jméno, dravých „vlčích“ praktik se patrně nikdy úplně nezbavil.

Další příslušník slavné „ztracené generace“ Ernest Hemingway vykresluje svého židovského hrdinu mnohem sofistikovaněji než jako pouhého gangstera. Jeho Robert Cohn z *Fiesty/I slunce vychází* v hemingwayovském světě ani nepatří mezi muže, protože ho nudí býčí zápasy. Třebaže je synem z bohaté asimilované rodiny a studoval na Princetonu, společnost méně vzdělaných a méně finančně zajištěných Američanů a Britů ho vnímá jako vetřelce a nakonec jej odmítá. Ani John Dos Passos, vyznavač americké dynamičnosti, se nevyhnul negativním stereotypům – jeho Goldweiser i Goldstein

7 Hluk a vřava. Pozn. red.

jsou charakterizováni zejména nosem a očima, přičemž oba jsou dále typizováni běžným prefixem „gold“ v příjmeních. Autorovy židovské postavy hovoří špatnou angličtinou s přistěhovaleckým přízvukem a nad vzrůstajícím počtem židů v New Yorku uvažuje strýček Jeff z románu *Manhattanská přestupní stanice* následovně: „New York už není, co býval... Do deseti let se tu křesťan ani neuživí.“

Nepříznivým portrétům židovských mužů i žen se věnoval Thomas Wolfe. V románech *Pavučina a skála* a *Nemůžeš se vrátit domů* popisuje sebejisté židovky ověšené šperky a jejich melounovitá nadra, zatímco židovští muži podle něj manipulují světem peněz a moci ze zákulisí. O nic lépe v tomto stručném přehledu však nedopadají ani americké autorky. Edith Whartonová v románu *Dům radovánek* popisuje svého židovského hrdinu Rosedalea jako muže, jemuž z obou nosních dírek vyčnívají chomáče chlupů a který se nedokáže správně vyjadřovat – kupříkladu místo Oxfordská univerzita říká „Ogsfordská kolej“. Židovskými nosy se zaobírá i spisovatelka amerického středozápadu Willa Catherová – v próze *Profesorův dům* vystupuje Louisi Marcellusovi nos z obličeje „jako starý dub rostoucí ze stráně“.

Ve 30. a 40. letech se několik amerických spisovatelů pod vlivem italského a německého fašismu navrátilo k středověkému obrazu Žida jako úhlavního nepřítele. Pro modernistického básníka Ezru Pounda představuje žid ztělesnění veškerého zla a jeho „poetické“ obrazy připodobňují židy ke krysám, škůdcům, červům a parazitům společnosti. Také jeho učitel T. S. Eliot, literát ohromného významu v celém angloamerickém světě, varoval před přílišnou tolerancí vůči židům, neboť ve větším počtu by se v ideálním křesťanském společenství stali nežádoucí. A pokud se židé objeví v Eliotově poezii, i zde se (stejně jako u Pounda) srovnávají se zvířaty na nižším vývojovém stupni (například s krysami).

Na nacistickou rétoriku po 2. světové válce navazují i někteří afroameričtí spisovatelé. Naprosto ignorují historický fakt, že právě

mezi židy se v době hnutí za občanská práva vyskytovalo mnoho právníků a aktivistů, kteří černým Američanům v jejich nenásilném boji pomáhali, a zejména ve 2. polovině 60. let zobrazují židy jako utlačovatele a vykořisťovatele. Vůdčí osobností tohoto „černého hněvu“ (anglickým termínem *black anger*) byl básník, dramatik a teoretik LeRoi Jones, jenž později přijal muslimské jméno Imamu Amiri Baraka. V básni nazvané *O černém umění* píše následující: „Chceme básně... básně jako dýky v rosolovitých břiších židovských majitelů“, a v básni *Pro Toma Postella, mrtvého černého básníka* pracuje s Hitlerovou myšlenkou konečného řešení a volá po krvi: „Usmívej se, žide. Tanči, žide... Něco pro tebe mám... Mám tu vyhlazovací blues, židi... Tak jen si přijďte pro nájem, židi... nebo si sed'te u soudů a rozdávejte rozsudky, pořád pro vás něco mám, a předám to svým bratrům, takže se dozvědí, o čem je tenhle příběh, a pak jednoho dne, židi, my všichni, dokonce i moje matka s parukou, všechno vám to předvedem najednou.“ Tyto a další básně se už samozřejmě v reprezentativních výběrech z děl daných autorů nepřetiskují (a ve školách se o nich samozřejmě neučí), přesto by se na ně nemělo zapomenout. Nejenže do značné míry modifikují doposud nezpochybněný odkaz klasiků, ale také poukazují na nebezpečí šíření více či méně skrytých antisemitských stereotypů i v oblasti beletrie.

Na druhé straně nelze tvrdit, že by se žádný anglický či americký autor nežidovského původu ve své tvorbě nepokusil o příznivý obraz Žida. Z anglické oblasti uveďme alespoň historický román *Ivanhoe* Sira Waltera Scotta a z oblasti americké postavu amerického židovského romanopisce Henryho Becka, jež vzešla z pera Johna Updikea. Henry Beck sice nepatří mezi antisemitské karikatury, zároveň však nedisponuje žádnou historickou pamětí a slovy Cynthia Ozickové je navíc „teologicky prázdný“. Má židovský nos a vlasy, avšak nikoli židovské vědomí, a je tak pouhou Updikeovou variací na newyorského židovského intelektuála.

Dá se tudíž říci, že autentické židovské postavy uvedla na scénu až skupina amerických židovských spisovatelů píšících po 2. světové válce, skupina autorů, která se nezaměřovala na židovské nosy, ale na židovskou mysl, která vytvořila židovské hrdiny ovlivněné židovskými dějinami a kulturou, filozofií a tradicí, a přesto žijící ve Spojených státech. Hlavními tématy se tak logicky stávají problémy přistěhovalce, asimilace a oproti ní znovuoživení judaismu a potřeby židovské komunity. Důležitým předchůdcem postav poválečné americké židovské literatury je v tomto směru titulní hrdina románu Abrahama Cahana *Vzestup Davida Levinského* (*The Rise of David Levinsky*) z roku 1917, díla, které je ukázkovým příkladem příběhu imigranta, tj. dominantního amerického vyprávění.

Román stopuje proměnu protagonisty z chudého ruského studenta Talmudu v amerického kapitalistu. Jeho vlastní komunita si Levinského cení pro nadání a intelekt, on se však se stejným úsilím vrhne do studia angličtiny a obchodních praktik. V zemi příležitostí se z něj stane milionář – z vykořisťovaného zaměstnance se stane zaměstnavatelem-vykořisťovatelem a ze socialisty zarputilým nepřitelem odborů. Levinský postupně podřizuje svou etiku a ideály americkému étosu úspěchu, záhy však objeví rozpory mezi principy, kterým ho učí ve večerní škole, a skutečností tak, jak ji vidí kolem sebe, a stává se z něj cynik. Ještě důležitější než jeho přerod ekonomický je ovšem náboženská a intelektuální proměna – ze zbožného studenta Talmudu a tajného obdivovatele ruské literatury přechází v dychtivého čtenáře britských klasiků a vyznavače společenského darwinismu. V závěru pak ironicky končí jako nešťastný obchodní magnát a tajný obdivovatel ortodoxie, jenž bezmezně závidí svým soukmenovcům, kteří vynikli ve vědě, hudbě či literatuře. David Levinský tak výborně ilustruje dvojí stránku americké židovské přistěhovalecké zkušenosti a uvádí na scénu téma, které americké židovské literatuře vévodí i později: napětí mezi posvátným a světským, mezi židovskou morálkou a americkým materialismem.

(Od postav přistěhovalců se ovšem v americké židovské literatuře dramaticky liší postavy, které v Evropě přežily holocaust a do Ameriky se spíše než z vlastní vůle dostaly z historické nutnosti – viz samostatná kapitola).

Dalším významným typem amerického židovského románu ve 20. a 30. letech, jenž stojí v protikladu k románu úspěchu, je proletářský román, nejvýrazněji zastoupený titulem *Židé bez peněz* (Jews Without Money) Michaela Golda z roku 1930. Autor zde popisuje prostředí židovských socialistů a světských utopistů, kteří tehdy tvořili podstatnou část židovského společenství v Americe, třebaže se tradičnímu židovskému životu značně vzdálili. Zaměřuje se na období dospívání v nuzných podmínkách newyorské čtvrti Lower East Side a zaznamenává vývoj člověka od judaismu ke komunismu. Tento model, jehož využili i další levicově orientovaní židovští spisovatelé, zobrazuje judaismus a židovský nacionalismus jako síly reakční, zatímco marxismus a hospodářská situace židů z nižších tříd se automaticky spojují s osudem vykořisťovaných dělníků ve všech kapitalistických zemích.

Ještě více než socialisté se od židovských hodnot vzdálily postavy, které na historii perzekuce a antisemitismu odpovídají tak, že se z judaismu a židovské komunity snaží vydělit – své židovství vnímají jako břímě, jehož se pokoušejí zbavit, avšak nikdy se jim to zcela nezdaří. Klasickým příkladem je Alexandr Portnoy, který vše židovské, a tudíž také sám sebe přímo nesnáší, či další Rothovi hrdinové z raných povídek, kteří si v zájmu blahobytu na bohatém předměstí jakékoli židovské dědictví programově odpírají. Nutno je však zmínit i prózy Bernarda Malamuda – kupříkladu v povídce *Jezerní paní* cestuje Levin alias Freeman po Evropě, aby se poučil o historii, zatímco svou vlastní minulost, a tedy i židovskou identitu tvrdošjně odmítá.

Nejčastěji jsou ovšem v próze amerických židovských spisovatelů zastoupeny postavy, které jsou do jisté míry asimilované, aniž

by se zároveň zřikaly svého židovského dědictví. Nejvýstižnější příklady tohoto typu lze patrně najít u Saula Bellowa – jeho Augie March je ve velkoměstském Chicagu zrovna tak doma jako Huckleberry Finn na březích Mississippi, přesto však vnímá náboženskou tradici, s níž se střetává. Moses Herzog se s jistotou pohybuje na poli intelektuálních kontroverzí moderní doby, zároveň však pronáší hebrejské modlitby a s nostalgií vzpomíná na rodinný život svých přistěhovaleckých předků. U Malamuda se pak židovství stává až jakousi metaforou lidského údělu a jeho trpící židé přerůstají v univerzálně platné bytosti, které lze označit starým termínem „kdožkolivěk“ (viz podrobněji samostatné kapitoly).

Mnoho amerických židovských spisovatelů začalo záhy pociťovat, že téma imigrace a asimilace brzy ztratí punc originality, a rozhodlo se proto čerpat jak z jidiš folklóru a legend, tak z židovské historie (viz Malamudův *Správkař*). Někteří dokonce rozšiřují židovský kontext svých próz tím, že části příběhů zasazují buď do evropského, nebo do izraelského prostředí, a své americké protagonisty tak nechají zápasit s četnými teologickými i politickými otázkami (viz kupříkladu Rothův román *Operace Shylock*). Typické postavy jidiš literatury najdeme v nejčistší podobě u I. B. Singera (viz samostatná kapitola), *šlemílové*, *šlimaizlové*, *šnorerové* a *šadchenové* se však v nejrůznějších variacích vyskytují rovněž u Malamuda (viz jeho ztvárnění Pinye Salzmana v povídce *Kouzelný soudek* jako nejen *šadchena*, ale také *lamed vov cadika*, skrytého spravedlivého) a Bellowa (viz jeho novela *Ani den!*, v níž se vyskytuje jak *šlemíl* Tommy, tak kombinace *šnorera* a *lamed-vov-cadika* v postavě Tamkina).

Na tomto místě je také důležité vytyčit znak, na jehož základě se americká židovská literatura liší od americké literatury majoritní. Z jidiš literatury američtí židovští spisovatelé totiž převzali také ústřední postavu obyčejného člověka (*dos kleine menšele*) a intelektuála, postavu, jež se i v americkém kontextu stala literárním hrdinou. Jidiš kultura a literatura nikdy zcela nepřijala za své heroické

postavy západního písemnictví – jako by jidiš umělci v důsledku staleté perzekuce a bezmoci cítili, že „západně“ chápaná odvaha jde často ruku v ruce s krutostí. Oproti západnímu ideálu fyzického hrdinství (viz opět býčí zápasy u Hemingwaye) židovští autoři staví obyčejného člověka bojujícího s tlaky každodenního života, intelektuála vyznávajícího určité morální hodnoty. V důsledku těchto faktorů a také skutečnosti, že judaismus si vysoce cení rozumu a intelektu, převládá v americké židovské literatuře často nad skutky a činy přemítání, a příznačný americký židovský literární hrdina se tak spíše než majoritním americkým protagonistům podobá rozporuplnému váhavému Hamletovi. Počínaje již výše zmíněným Davidem Levinským je americká židovská literatura přímo zalidněna nejrůznějšími mysliteli – Potokovi protagonisté jsou studenty, učiteli a učenci, Rothovi protagonisté profesory literatury nebo spisovateli a Bellowův Herzog je jako historik idejí přímo ukázkový příklad intelektuála. Ani Malamudovi četní hrdinové zápasící v nuzných podmínkách o holou existenci nejsou materialisty – zájem o duchovní hodnoty se u nich nikdy neztrácí, byť je třeba vyjádřen primitivním jazykem a v naprosto nečekaných okamžicích.

Pokud jde o nejnovější vývojové směry v americké židovské literatuře, zdá se, že v poslední době dominuje náboženská tematika – dramatizuje se buď na osudech osob, jejichž životy vrcholí po období selhání a pádu v jakémsi spirituálním návratu, nebo na osudech osob židovsky vzdělaných a zbožných. Dá se říci, že příběhy o židech-přistěhovalcích a světských židech nahrazují příběhy o židovských kajících a hledacích duchovní pravdy. Tento trend lze nejlépe ilustrovat na tvorbě Philipa Rotha – zatímco Portnoy se židovství snaží zbavit, dospělý Zuckerman se na konci *Kontraživota* vrací ke své komunitě (poté co navštívil Izrael a na vlastní kůži pocítil plíživě nenápadný britský antisemitismus, chce, aby jeho syn byl obřezán), právě tak jako sám autor v závěru úvahových *Milostných rozmluv* (spisovatelovo *alter ego* Philip míří zpět do

New Yorku, aby mohl žít mezi židy, kteří se za své židovství nestydí a vůbec ho neskrývají).

Zvláštní a stále významnější skupinu pak tvoří ti autoři, kteří necítí sebemenší potřebu představit své zbožné hrdiny jako bytosti exotické či kající, jež k duchovnímu návratu motivuje nějaká traumatická zkušenost. Jejich protagonisté dokazují, že život vedený v duchu židovských hodnot a podle náboženských zákonů má nesmírnou hodnotu, třebaže do jisté míry znamená vyčlenění z majoritní společnosti. Takoví hrdinové pocházejí z per spisovatelů vzdělaných v judaismu, spisovatelů, kteří ve svých textech neváhají citovat z Tóry a Talmudu či učeně polemizovat s názory autorit. Za vůdčí osobnost tu lze označit Chaima Potoka (viz samostatná kapitola), avšak v posledních dvou desetiletích se ve stejném duchu ozývají jak spisovatelky-ženy starší generace (kupříkladu Cynthia Ozicková), tak autorky relativně mladé a začínající (viz samostatná kapitola). Právě jejich tvorba snad nejlépe ilustruje, že judaismus není ani v dnešních Spojených státech zdaleka na ústupu a židovská americká literatura má před sebou stále netušené možnosti.

Co říci úplným závěrem? Snad jen to, že ti kritici, kteří na sklonku 60. let 20. století prorokovali konec svébytné americké židovské literatury, se naštěstí mylili. Zatímco představitelé starší generace dokázali, že i v pokročilejším věku jsou schopni nacházet další nosná témata a experimentovat s formou, současně se vynořila celá řada zástupců generace mladé s novými problémy, podněty a nápady. Někteří z nich si už vydobyli ve světě literatury patřičné místo, jiní na svou příležitost teprve čekají. A zrovna tak čeká na českého čtenáře jak mnoho titulů již přeložených, tak snad ještě více děl doposud u nás nevydaných. Pokud ve vás tento sborník podnítl alespoň malý zájem, splnil svůj cíl.

Bibliografie vybraných amerických židovských spisovatelů v českých knižních překladech (1. vydání)

Singer, Isaac Bashevis

Stará láska a jiné povídky. Překlad Antonín Přidal. Praha, Odeon 1987.

Šoša. Překlad Lucie Lucká. Praha, Odeon 1992.

Kejklíř z Lublinu. Překlad Lucie Lucká. Praha, Mladá fronta 1993.

Otrok. Překlad Ladislav Šenkyřík. Praha, Volvox Globator 1994.

Satan v Goraji. Překlad Jan Skoumal. Praha, Argo 1994.

Nepřátelé: příběh lásky. Překlad Lucie Lucká. Praha, Mladá fronta 1995.

Pohádky a povídky. Překlad Jiří Svoboda. Brno, Barrister 1995.

Příběhy pro děti. Překlad Renáta Opatrná. Vimperk, VIK 1995.

Hlupáci z Chelmu a jejich dějiny. Překlad Kamila Velkoborská. Praha, Argo 1996.

Král polí. Překlad Michal Strenk. Praha, Argo 1996.

Láska a vyhnanství. Překlad Markéta Bidlová. Praha, Argo 1997.

Mešuge. Překlad Aleš J. Novák. Praha, Columbus 1997.

Rabín a čarodějnice. Překlad Antonín Přidal. Praha, Albatros 1997.

Rodina Moskatova. Překlad Zuzana Mayerová. Praha, Argo 1997.

Kajícíník. Překlad Ladislav Šenkyřík. Praha, Argo 1998.

Korunka z perí a jiné povídky. Překlad Lucie Lucká, Antonín Přidal a Miloš Urban. Praha, Argo 1998.

Golem. Překlad Petra Klůfová. Praha, Volvox Globator 1999.
Světnice, kde otec soudil. Překlad Jan Skoumal a Gita Zbavitelová.
Praha, Argo 1999.
Certifikát. Překlad Stanislava Pošustová-Menšíková. Praha, Argo 2000.
Staré lásky. Překlad Zuzana Mayerová, Antonín Přidal, Hana Ulmanová. Praha, Argo 2000.
Vášně a jiné povídky. Překlad Antonín Přidal, Lucie Simerová a Lenka Urbanová. Praha, Argo 2000.
Spinoza z Trhové ulice. Překlad Marie Jungmannová a Antonín Přidal. Praha, Argo 2001.
Stíny nad Hudsonem. Překlad Ladislav Šenkyřík. Praha, Argo 2001.
Další příběhy z otcovy světnice. Překlad Gita Zbavitelová. Praha, Argo 2002.

Bellow, Saul

Ani den! Překlad Eva Masnerová. Praha, Mladá fronta 1966.
Herzog. Překlad Heda Kovályová. Praha, Odeon 1968.
Oběť. Překlad Eva Masnerová. Praha, Odeon 1971.
Dobrodružství Augieho Marche. Překlad František Fröhlich. Praha, Odeon 1984.
Hledání pana Greena a jiné povídky. Překlad Eva Kondrysová. Praha, Mladá fronta 1992.
Humboldtův dar. Překlad Soňa Nová. Praha, Melantrich 1992.
Děkanův prosinec. Překlad Eva Kondrysová. Praha, Volvox Globator 1998.
Krádež. Překlad Eva Kondrysová. Praha, Vyšehrad 1998.
Planeta pana Sammlera. Překlad Eva Kondrysová. Praha, Volvox Globator 1998.
Henderson, král deště. Překlad Jiří Hanuš. Praha, Volvox Globator 1999.

Realista. Překlad Eva Kondrysová. Praha, Volvox Globator 2000.
Ravelstein. Překlad Eva Kondrysová. Praha, Volvox Globator 2002.

Roth, Philip

Sbohem, město C. Překlad Heda Kovályová. Praha, Odeon 1966.
At' se děje, co se děje. Překlad Luba a Rudolf Pellarovi. Praha, Odeon 1968.
Elév. Překlad Olga Špilarová. Praha, Odeon 1985.
Pražské orgie. Překlad Jiřina a Karel Kynclovi. Toronto, Sixty-Eight Publishers 1988.
Hodina anatomie. Překlad Pavel Dominik. Praha, Odeon 1991.
Portnoyův komplex. Překlad Luba a Rudolf Pellarovi. Praha, Odeon 1992.
Milostné rozmluvy. Překlad Jiří Hanuš. Praha, Melantrich 1993.
Odkaz. Skutečný příběh. Překlad Luba a Rudolf Pellarovi. Praha, Hynek 1995.
Operace Shylock. Překlad Luba a Rudolf Pellarovi. Praha, Hynek 1999.

Malamud, Bernard

Idioti mají přednost. Překlad Luba a Rudolf Pellarovi. Praha, Odeon 1966.
Smolař. Překlad Ervín Hrych. Praha, Olympia 1968.
Příručí. Překlad Luba a Rudolf Pellarovi. Praha, Odeon 1972.
Správkař. Překlad Zuzana Mayerová. Praha, Odeon 1985.
Boží milost. Překlad Miroslav Jindra. Praha, Akropolis 1995.
Život je lepší než smrt. Překlad Jan Starý. Praha, Akropolis 1995.
Nájemníci. Překlad Miroslav Jindra. Praha, BB art 1997.

Dubinovy životy. Překlad Josef Hlavnička. Praha, Volvox Globator 1999.

Pták židák: sebrané povídky. Překlad Jiří Hrubý et al. Praha, Rybka 1999.

Potok, Chaim

Vyvolení. Překlad Michal Strenk. Praha, Odeon 1993.

Jmenuji se Ašer Lev. Překlad Michal Strenk. Praha, Argo 1996.

Brány listopadu. Překlad Radka Edererová. Praha, Volvox Globator 1999.

Dar Ašera Leva. Překlad Lucie Simerová. Praha, Argo 1999.

Zebra a jiné povídky. Překlad Zdena Pošvicová. Praha, Volvox Globator 2000.

Na počátku. Překlad Miloš Urban. Praha, Argo 2001.

Americké židovské autorky

Ferberová, Edna: *Jak veliký?* Překlad Bohumil Z. Nekovařík. Vyškov, F. Obzina 1926.

Ferberová, Edna: *Divadelní loď*. Překlad Bohumil Z. Nekovařík. Praha, J. Otto 1929.

Ferberová, Edna: *Cimarron. Pionýrský román*. Překlad Bohumil Z. Nekovařík. Praha, Kvasnička a Hampl 1931.

Ferberová, Edna: *Děvčata*. Překlad Bohumil Z. Nekovařík. Praha, J. Otto 1931.

Ferberová, Edna: *Dobrodruzi ze Saratogy*. Překlad Tomáš Vaněk. Praha, F. Holas 1947.

Hurstová, Fannie: *Prázdný život*. Překlad Marie Kottová. Praha, J. R. Vilímek 1937.

- Hurstová, Fannie: *Veliký smích*. Překlad Marie Kottová. Praha, J. R. Vilímek 1940.
- Jongová, Erica: *Démon zblízka. Biografie Henryho Millera*. Překlad David Záleský a Tomáš Zábranský. Olomouc, Votobia 1994.
- Jongová, Erica: *Obyčejné ženské blues*. Překlad Květoslav Krejčí. Praha, Melantrich 1994.
- Jongová, Erica: *Strach vzlétnout*. Překlad Eva Věšínová. Praha, Odeon 1994.
- Jongová, Erica: *Jak si zachránit vlastní život*. Překlad Pavel Mělčák a Billy Gallagherová. Olomouc, Votobia 1996.
- Jongová, Erica: *Padáky & polibky*. Překlad Tomáš Zábranský a David Záleský. Olomouc, Votobia 1997.
- Jongová, Erica: *Odhalené vzpomínky*. Překlad Milan Soška. Praha, PanEdit 2000.
- Jongová, Erica: *Strach z padesátky: zastavení v půli života*. Překlad Eva Věšínová-Kalivodová. Praha, Eroika: Knižní klub 2001.

Autorka sborníku

Dr. Hana Ulmanová působí na FF UK v Praze, kde také při Ústavu anglistiky a amerikanistiky vede specializační semináře pojednávající o americké židovské literatuře. Hojně publikuje v odborném i denním tisku (Tvar, Světová literatura, Divadelní noviny, Labyrint, Respekt, Dnes aj.) a věnuje se rovněž překladatelské činnosti (z dané oblasti vyšly knižně v jejím překladu např. povídky Arthura Millera, Bernarda Malamuda či I. B. Singera a v současné době pracuje na sérii amerických židovských povídek pro Roš Chodeš).

Ediční poznámka

Autorka studií používá velká písmena v některých případech odlišně od současné pravopisné kodifikace. Jedná se zejména o pojmy žid/Žid a výrazy spojené s judaismem i křesťanstvím. Respektovali jsme její pojetí vycházející z historického vývoje i osobního postoje a kromě oprav zjevných překlepů a významově nepodstatných odchylek od současných pravidel pravopisu jsme při zpracování textů upustili od dalších zásahů.

Redakce MKP

Hana Ulmanová
Americká židovská literatura

Edice Česká esejistika a publicistika
Ilustrace na obálce Lars Poyansky/Shutterstock.com
Redakce Markéta Teuchnerová

Vydala Městská knihovna v Praze
Mariánské nám. 1, 115 72 Praha 1

V MKP 1. vydání
Verze 1.0 z 10. 12. 2018

ISBN 978-80-7602-431-1 (epub)
ISBN 978-80-7602-432-8 (pdf)
ISBN 978-80-7602-433-5 (prc)