

ZNEVŠEDNĚNÁ VŠEDNOST DNEŠNÍ AMERIKY V POVÍDKÁCH RAYMONDA CARVERA

V jednom interview z posledního roku života Raymond Carver prohlásil, že by byl potěšen, kdyby na jeho náhrobku byl umístěn prostý nápis „básník“; až v závorce by mohlo být připsáno „povídkář“, někde níže snad ještě „příležitostný editor antologií“ a úplně dole „učitel“. Nanačena hierarchizace jistě trochu překvapuje u autora, který byl v Americe už od konce sedmdesátých let považován za snad nejvýznamnějšího a určitě nejvlivnějšího povídkáře své doby. Částečné vysvětlení citovaného výroku lze jistě hledat v tom, že pochází z jednoho z cyklických období, kdy spisovatel býval zcela zaujat psaním veršů, a v takových chvílích pro něj údajně přestal svět existovat, či přesněji poezie se mu stávala světem i bytím. Nicméně pro autorovo výstřední ocenění instituce básníka musely existovat jistě i důvody zásadnější.

Carver psal verše po celý svůj tvůrčí život. Tvrdil, že je v poezii blíže jádru zkušenosti než v próze, kde jej formální a formální snahy nutily k jistému odstupu. Jako první mu vyšel v roce 1968 svazček veršů a do roku 1987, kdy se pod titulem *V námořním světě* (In a Marine Light) objevily jeho vybrané básně, měl na svém bibliografickém kontě již osm knížek a knižček poezie. Posmrtně vyšel ještě svazek veršů z posledních měsíců a dnů autorova života nazvaný *Nová stezka k vodopádu* (A New Path to the Waterfall, 1989). Je pozoruhodné, že se Carverovy „tvůrčí závraty“ v obou žánrech časově prakticky nikdy nepřekrývaly, a je zjevné, že si i on uvědomoval, kde je jeho síla a která z cest vede k větší a trvalejší literární reputaci. Přesto by bylo nedocenením jeho poezie považovat ji za záležitost pouhé kratochvíle či za doplňkovou formu tvorby. Jak prozrazuje Tess Gallagherová, autorova žena, spolupřátelka poslední sbírky a sama renomovaná básnířka a prozaička, poezie byla pro Carvera přímo „duchovní po-

1938-392-1-198
1474-sonsecké

třebou“ — a snad je možno dodat, že i uměleckou, tvůrčí nezbytností.

Některí kritikové autorovu poezii hodnotí spíše jako básnická cvičení či deník než dotvořené básně, jiní v Carverových verších hlavně registrují rozsev motivů z jeho úspěšnějších povídek. Společných motivů je v autorově próze a poezii opravdu mnoho a vytvářejí celý nesnadno sledovatelný propletenec, ale zdá se, že právě v poezii si prozaik poprvé ohmatával své zkušenosti, které chtěl literárně zpracovat. Podroboval tu analýze a intuitivnímu zkoumání životní poznatky a snažil se při jejich záznamu odhalit jejich obsah i hloubku jejich významu, zviditelnit, co zůstává běžně neviděné, a dokonce neviditelné, uvědomit si, co možná jen zcela neuvědoměle tušil. Psaní poezie, jež nepřestávalo být samo o sobě cílovou činností, tedy sloužilo autorovi též jako významné stadium v tvůrčím procesu. Jak to v literární replice trefně vyjádřila Tess Gallagherová, Carver využíval poezie k „vyhánění tygra z úkrytu“, tedy i k umělecké sebeaktivizaci.

Jeho poezie v podstatě stojí na fragmentárních základech, což vyplývá z její podstaty i z toho, že Carverův svět byl po dlouhou dobu rozbit do střípků a útržků. Stavět na verifikovatelných detailech byl způsob obrany před hrozbou ztráty souvislosti a životního smyslu — a je jen částečně dlelem náhody, že Carverova literární autoterapie našla v sedmdesátých a osmdesátých letech v Americe tak velký ohlas. Fiktivní svět, který autor z ověřených a ověřitelných (často autobiografických) fragmentů budoval, tedy „svět podle Carvera“, otevřel mnoha lidem objevný pohled i na jejich vlastní okolí. Neodvratně se tu vnučuje analogie se situací z počátku století, kdy zklamání mladí umělci dávali z tříště dohromady nový obraz reality; program a tvorba imagitivní tehdy pomohly formovat působivě prostý prozaický styl autorů „ztracené generace“. A tak nás ani nemůže příliš překvapit, že začínající Raymond Carver byl tolik okouzlen právě ranou poezií W. C. Williama a prózou Ernesta Hemingwaye. Co imagistická poetika nabízela ame-

rické modernistické povídky, nacházel, zdá se, Carver pro-
zaik ve své vlastní básnické tvorbě, což není jen potvrzením
jeho představa o primárním postavení a poslání básníka, ale
i jedním z klíčů k chápání poetičnosti autorových povídek,
protože na tu se při vypočítávání jejich charakteristických
rysů a hodnot obvykle zapomíná.

I tak toho bylo dost, čím mohly už první Carverovy uve-
řejněné povídky kritiku i čtenářské publikum výrazně zau-
jmout. Přesně cizelovaný, lakonický jazyk působil zvláště
v kontextu soudobé americké prózy téměř jako vědomá re-
akce na slovně i obrazově bohatý až přebohatý sloh „tra-
dičních modernistů“, jako jsou Saul Bellow, William
Styron či John Updike, i na extravagantní jazykové experi-
menty takového Johna Barthe, Williama Gaddise, Thoma-
se Pynchona nebo Williama H. Gasse. Nebylo jistě neo-
podstatné nazývat tento styl neohemingwayovským,
i když se z Carverových povídek již zcela vytratila byť jen
nepatetická heroičnost charakterizující příběhy Hemingwa-
yovy; bylo zřejmé, že se mladší z prozaiků měl možnost
důvěrně seznámit také s kategorií absurdity, a to v literatu-
ře i v samotném životě. Ekonomičnost metody i prostřed-
ků, s nimiž Carver pracoval při vyjádření všednosti existen-
ce svých nehrdinných protagonistů, jejich kulturní chudoby
a myšlenkové i citové vyhaslosti, jejich nevýřečnosti i ne-
schopnosti komunikovat — to vše vedlo ke vzniku nejed-
noznačného termínu minimalismus. A třebaže byl právě
Carver vydáván za reprezentativního autora tohoto literár-
ního a vůbec uměleckého směru a názoru, nikdy jej zcela
nepřijal a nechtěl být spojován s tímto termínem, o němž si
domníval, že implikuje malost a omezenost. Módní žurná-
listické nálepky pro novou prózu, jako třeba „Diet-Pepsi
Minimalism“ (minimalismus dietní pepsikoly), „Lo-Cal Li-
terature“ (nízkokalorická literatura) či „Freeze-Dried Fic-
tion“ (vymrazená próza), pak oprávněnost autorovy skepse
vůči nové pojmové kategorizaci jen potvrdily.

Skutečnost, že Carver psal o opomíjené Americe proletár-
ů a lidí spíše marginálních či nacházejících se nad existenč-

ní propasti nebo nedaleko společenského dna, mu vynesla
označení realisty, ale protože tento termín nemohl přesněji
naznačit, v čem byly jeho povídky i jako realistické nové,
následovaly nejrůznější modifikace jako super- nebo hyper-
realismus, špinavý realismus, televizní realismus a podob-
ně. Marxisticky orientovaný literární kritik Charles New-
man postrádal v Carverových povídkách šíři a hloubku
záběru potřebnou k adekvátnímu zobrazení celé reality, ale
i on musel uznat, že ve své zhrádlé podobě tu realita před-
stavena je, a to velmi účinně. Carverova schopnost zobrazit
všední jako zvláštní až jedinečné a bizarní evokovala také
analogie s malířem Edwardem Hopperem, modernistou,
jehož mrazivě působivé obrazy čerpacích stanic na samotě,
pustých ulic, poloprázdných kaváren a nehostinných kan-
celáří zvěčnily jedince jako netečně vězně americké civili-
zace. Na druhé straně jistý náznak manýrismu v zazname-
návání moderní skutečnosti z pouhého zrcadlení jejího
povrchu vedlo ke srovnávání Carverovy tvůrčí metody
s fotografickým realismem Richarda Estese, v jehož výtvar-
ných dílech dokonale realizované plochy jako by popíraly
samotnou možnost existence dalšího rozměru.

Bylo zřejmé, že Carver nenechal nikoho lhostejným
a stával se spisovatelem diskutovaným v nejrůznějších kon-
textech od tradičního realismu přes různé modernistické
proudy až po postmodernismus. Autorovy vlastní literární
preference zajímavě ilustruje svazek *Nejlipsí americké po-
vídky, 1986* (The Best American Short Stories, 1986,
1987), který jako hostující editor pořádal; v tradičním
smyslu „pocitivě“ vyprávěné příběhy tu jednoznačně převa-
žují nad prózami programově experimentálními či inovač-
ními, i když by bylo třeba dodat, že Carverovy vlastní po-
vídky by se mohly určitě objevit v kategorii jedné i druhé.
Ovšem skutečnost, že se jeho dílo vzpíralo jednoznačné
klasifikaci, byla už prvním znakem autorovy výjimečnosti
i velikosti. Neméně výmluvným důkazem byl obrovský
vliv, který Carverovy povídky měly na mladší generaci pro-
zaiků; Ann Beattieová, Mary Robisonová, Tobias Wolff,

K-man
realism

Richard Ford, Bobbie Ann Masonová, Jayne Anne Phillipsová a další se nijak netají svým dluhem, ale v úvahu je třeba vzít i širší a anonymní působení carverovské povídky jako estetického i didaktického modelu v četných kursech tvůrčího psaní, které se v posledních dvou desetiletích šíří po Spojených státech jako kulturní epidemie. Již dnes je nesporné, a literární historie to bude jistě moci potvrdit, že v polovině sedmdesátých let došlo v americké literatuře k náhlé a nečekané renesanci povídkového žánru a že to byl právě Raymond Carver, kdo k tomuto „boomu“ přispěl snad největší měrou. Široké čtenářské uznání i nej-různější kritická ocenění, jichž se mu s postupem osmdesátých let dostávalo, včetně přijetí za člena Americké akademie umění a literatury v roce 1988, musela autora naplňovat nemalým uspokojením, jehož oprávněnost je nom zvyrazňuje uvedomění, jak nesnadná a klikatá byla jeho cesta k literatuře a jejím vrcholům.

Carverův životopis je pro dnešní americké spisovatele dosti netypický. Literární školou mu byl, stejně jako Landonovi nebo Hemingwayovi, především sám život, doplňovaný naruživou různorodou četbou. Dokonce i fakt nejdůležitějšího události roku narození (1938 i 1939) připomíná hemingwayovskou *životní historiku* i historiky jiných spisovatelů, kteří museli, zvláště v raném mládí, z ryze praktických důvodů falšovat svůj skutečný věk. Den narození (25. květen) a místo (Clatskanie v Oregonu) se zdají nesporné. Otec byl alkoholik a pracoval jako dělník na pile, matka si občas přivydělávala jako číšnice. O literatuře a kultuře se u nich doma nemluvalo nikdy a v celé široké rodině nebyl nikdo s ambicemi cokoliv studovat. Carver si přesto už jako chlapec sprádal pro sebe literární příběhy, ale rané manželství (roku 1957 si vzal spolužačku) a dvě děti, jež se narodily, ještě než bylo rodičům dvacet, na léta zhatily všechny intelektuální plány. Bylo třeba vydělávat na živobytí, což nebylo pro Carverovy právě snadné, a oba mladí manželé vystřídali řadu nejrůznějších, i těch nejspínavějších zaměstnání. Ray, jak se Carverovi důvěrně říkalo, se však

nevzdával ani za těchto okolností a tvořil alespoň ve zlomcích času, který mohl v domácnosti či v práci vyšetřit. Přítomnost dvou dětí určovala nejen rodinný život, ale trvale poznačila i Carverovu literární tvorbu — byl čas jen na fragmenty, k nimž bylo možno se vrátet většinou opět jen jako k fragmentům, i když třeba intenzivněji čteným a hlouběji chápaným. Z minima vytežit maximum se stalo Carverovi tvůrčí nutností, pak metodou i vizítkou. A tak když po letech autor ve vzpomínkovém esejí uvazuje o vlivu na svou tvorbu, uvádí na prvním místě existenci své dcery a svého syna. Teprve potom přicházejí na řadu dvě literární jména: John Gardner a Gordon Lish.

S prvním z nich se sešel jako se svým učitelem na malé Chico State College v severní Kalifornii roku 1958. Gardner byl v té době neznámým a nepublikovaným autorem, ale měl už v zásuvce několik prozaických pokusů a snad i románů. Setkání s ním značně ovlivnilo Carverův další život: Gardner ho naučil, jak literaturu číst i psát. Vštípl mu, že tvorba je akt morální zodpovědnosti, kterou autor uplatňuje vůči jazyku a zásadám spisovatelešského řemesla; naučil ho hospodárnosti se slovy i hledání optimálních cest k vyjádření autorských nápadů a záměrů; přinutil ho naslouchat obvyčejné mluvě a ve vlastní práci ji přesně napodobovat; vnukl mu etickou a estetickou potřebu opakovaného revidování textů až k momentálně ideální verzi. Ale hlavně poskytl mladému adeptu literárního cechu tolik potřebná slova povzbuzení. Úctu ke Gardnerovi vyjadřují Carverova slova ještě po letech, kdy osobní vzpomínkou uváděl skvělou didaktickou příručku svého mentora *Jak se stát romanopiscem* (On Becoming a Novelist, 1983).

Carver sám román nikdy nenapsal, i když si s touto myšlenkou léta pohrával. A trvalo také ještě dlouho, než se po setkání s Gardnerem stal publikovaným básníkem a povídkářem. Po existenčních potížích získal konečně titul bakaláře umění na jiné menší kalifornské škole, pak přišel užitečný rok v prestižní spisovatelešské dílně na Iowské

univerzitě, následovala cesta do Izraele, kam dostala jeho žena stipendium, a posléze první redaktorské místo, jež si však dlouho neudržel, protože začal mít vážné problémy s alkoholem. Důležitý obrat nastal roku 1971, kdy Carverův přítel Gordon Lish přijal jako redaktor časopisu Esquire k otištění jeho povídku *Sousedé*. Pro Raymonda Carvera se tak otevřely definitivně dveře do americké literatury, protože další povídky i básně směřovaly už od té doby bez překážek na stránky proslulých elegantních časopisů (kromě Esquireu to byl zvláště The New Yorker). Gordon Lish pomohl v newyorském nakladatelství Alfred A. Knopf i se zajištěním smlouvy na vydání knižního povídkového souboru. Pravidelně docházely dříve tolik vytoužené honoráře, objevovaly se pocty a stipendia, přicházely nabídky k přednáškám a působení na významných amerických univerzitách. V Carverově osobním životě se objevovaly stále hlubší krize. V roce 1977, kdy už byl na samém pokraji sebezničení, prokázal svou vůli a přestal definitivně pít. Roku 1982 se po pětadvaceti letech nakonec rozpadlo jeho první manželství. Další léta přinesla konečně tvůrčí pohodu. Carver s Tess Gallagherovou žili střídavě na východě, kde Carver na Syracuse univerzitě učil, a na jeho rodném severozápadě, kde se usadili v Port Angeles ve státě Washington. Oba byli plni tvůrčích a životních plánů, když se u Carvera objevila rakovina plic, již po několika měsících 2. srpna 1988 podlehl. Do posledních dnů nejen pracoval, ale sprádal i plány na neuskutečněné i neuskutečitelné cesty, mezi nimiž prioritou měla mít návštěva Čechovova hrobu a domů Dostojevského a Tolstého v Rusku. Jak silná byla u nemocného Carvera čechovovská vazba, je možno vyčíst z jeho poslední povídky *Pochůzka*, kde je identifikace autora s umírajícím velkým ruským povídkářem až programová. Překvapující je vůbec celkově vysoké procento zastoupení slovanské četby v posledním období Carverova života — kromě Čechova to byla Tolstého *Smrt Ivana Ilije*, poezie Czesława Miłosze a Jaroslava Seiferta; a pro slední povídkový výbor s titulem *Odkud volám* (Where

I'm Calling From, 1988) si zvolil americký prozaik moto z Milana Kundery.

Úvodních pět povídek našeho výboru pochází z první sbírky vydané ve větším nakladatelství a nazvané *Bud, prosím tě, ztiicha* (Will You Please Be Quiet, Please, 1976), další čtyři jsou vybrány ze souboru *O čem mluvíme, když mluvíme o lásce* (What We Talk About When We Talk About Love, 1981). V těchto dvou svazcích byla shromážděna prakticky celá Carverova povídková tvorba sedmdesátých let. V letech 1974 a 1977 ještě vyšly dvě knížky povídek, vydané v malých nákladech; zajímavé jsou především proto, že je v nich možné vysledovat genezi některých textů, jež se objevily ve více verzích.

Jako typický pro raného carverovského hrdinu bývá často uváděn vypravěč z povídky *Výběrčí* — člověk bez práce, čekající každým dnem nějakou důležitou zprávu, která nepřichází; a tak jej nacházíme ležícího na pohovce, naslouchajícího šumění deště a vyhlížejícího pošťáka; na ulici však není nikdo a nic. Taková však může být expozice i závěr příběhu, protože v podstatě nejde o nic mimořádného ani dramatického; neštěstí i smůla jsou u Carvera jen součástí obyčejného, běžného života. Eroze lidských životů je rutinní záležitost. Láska je něco pomíjivého a křehkého, podobně jako další citové vazby mezi blízkými. Lidé vlastně ani nejsou schopni chápat hloubku svých krizí, protože neznají jejich příčiny; a pokud i Carverovi hrdinové mají být oběťmi vyčichlého idealismu šedesátých let, lze to z daných informací jen nejasně tušit. Zřejmě je jejich odumřelá lidskost, jejich neschopnost řešit a možná i rozeznávat problémy. Z nerozhodnosti, nevědomosti či rozpaků sahají občas k falešným kanálům komunikace, k náhradním životům, k zástupným formám existence, jako jsou jídlo, alkohol, televize, konzumní zábava apod. Byl to mimo jiné Carverův zvláštní, „minimalistický“ jazyk, v němž jsou stejně výmluvná slova jako promlky, který přiměl mnoho Američanů, aby poprvé pohlédli na realitu ve vlastní zemi jeho očima. Ale také jeho srdcem, protože Carver jako

autor své postavy nezcesměšňuje, nesatirizuje je, cítí s nimi. A totéž chce zřejmě od čtenáře.

Právě tímto směrem zvyrazněného citového zaujetí, jež bylo provázeno i formálním, výrazovým, stylistickým uvolněním, se vydává Carver ve své další povídkové tvorbě, což by mělo potvrdit i dalších osm ukázek našeho výběru ze sbírky *Katedrála* (Cathedral, 1983), i zbývající tři z už připomenutého svazku *Odkud volám*, ve kterém bylo uvedeno kromě vybraných starších povídek i sedm nových, knižně do té doby v USA neuveřejněných; v Anglii však vyšel již o něco dříve výběr *Slon a jiné povídky* (Elephant and Other Stories, 1988).

Po zveřejnění *Katedrály* mnozí recenzenti docházeli k názoru, že nové povídky jsou „odvažnější“ a „hlubší“. Bylo z nich možno vyčíst, že i Carver pohlíží na svět z perspektivnějších pozic. „Čtím se sám volněji a jsem schopen více dávat,“ prohlásil v rozhovoru po vydání knížky. Zatímco ranější povídky bývaly postaveny na anekdotě či izolovaném pocitu, ty pozdější naznačovaly možnosti smysluplného propojení částí a dávaly dokonce i postavám šanci učinit první kroky k sebeuvědomění, k pochopení situace vlastní i jiných, k seberealizaci. Podle jednoho kritika se autorův existenciální realismus vyvíjel postupně v humanistický. I když se nadále v Carverově světě za falešný optimismus muselo tvrdě platit a i když ještě zcela nezmizel z atmosféry tísnivý pocit blíže neurčeného ohrožení, v povídkách *Příjemná malíčkosť* (Světová literatura 1989/1) a *Odkud volám* je vyvolána v život též osvobozující moc lidské vzájemnosti a pospolitosti.

Snad nejdále se autor v novém směru svého vývoje dostal v titulní povídce třetí sbírky i tohoto českého výběru. Popisovaná skutečnost tu nabízí rozměr přímo mystický; když vypravěč sdílí se slepcem vzrušení z poznání zatím nepoznaného, tajemná hloubka nové zkušenosti mu překvapivě umožní přesáhnout sama sebe. A v povídkách, jako je *Katedrála*, dává autor podobnou možnost i svému čtenáři.

Říkalo se kdysi, že platiným pasem do Carverovy fiktivní domoviny mohla být jen důvěrně poznaná a zažitá bolest, avšak autorův měnicí se svět z posledního období jeho života vyzýval ke vstupu i ty, kteří jsou ochotni podělit se též o nezvyklý zážitek a radost.

Josef Jářab