

demokratická, ale jinak esteticky orientovaná, používající nových tvůrčích metod, aby i u nás rozkvetlo „umění všemi květy“. Nemusíme pro tyto moudré zásady shledávat důvody pouze v daleké Číně; stačí, kdybychom bývali lépe střežili odkaz naší pokrokové kultury, kdybychom nebyli pozapomněli v uplynulých letech na program, který české kultuře daleko do budoucnosti vytyčil revoluční výbor českých spisovatelů (na jehož práci se podílel Fučík, Václavek, Vančura, Halas a jiní čeští literáti) již v době nejurputnějšího boje proti fašismu ve svém svolání z jara 1942, zredigovaném za rozhodující účasti Vančurovy:

„Pro další vývoj literatury, umění i všeho duševního života je nutno, aby se všem spisovatelům, umělcům a vědcům dostalo úplné svobody v jejich myšlení, práci a uměleckém či vědeckém projevu; aby tedy žádný směr, žádná umělecká či vědecká škola nebyly fedrovány mocenskými prostředky na úkor jiných, nýbrž aby odborná soutěž byla svobodná a rozhodovala v ní jediné práce a její jakost.“

(1956)

O KRIZI V LITERATUŘE

Jan Grossman

Skutečnost nám dává právo považovat stav naší literatury za stav zvláštní formy potlačené krize.

Ať byl pojem krize v minulých letech jakkoliv zbanalizován, zůstává ve svém pravém významu výstižným označením situace, z jejíhož rozboru chceme vyjít. Upadání, agónie, zánik – to je jenom jedna stránka krize. My však budeme o krizi hovořit jako o okamžiku, s kterým se setkáváme na stránkách literárních dějin v souvislosti s převraty hospodářskými, společenskými, názorovými; tedy jako o mezní situaci, kde se dlouho zrající vývoj protikladů zhušťuje ve zvlášť intenzivní a současně složité a nepřehledné konflikty.

Poslední hlubokou krizi tohoto druhu prožívala literatura obdobím takzvané avantgardy: vrcholí po první světové válce a je v úzkém vztahu

s přeskupením sil ve společnosti. Přebujelost směrů, programů a teorií, tříšť metod a estetických názorů, naprostý nedostatek jednotícího slohu – tyto vnější znaky jsou projevem zvláštního procesu, který vede až k tomu, co bychom mohli nazvat *diferenciací* složek uměleckého díla.

Ty složky literárního díla, jejichž zvláštní existence se dosud nepočítávala, protože fungovaly, jako funguje organismus v zdravém těle, se náhle vytrhují z celku a ve větší nebo menší míře se osamostatňují. Noetické základy, soubory konkrétních názorů, poetické zásady, okruhy témat, umělecké postupy a stylistické prostředky – které tvořily dosud relativně harmonickou jednotu díla – začínají žít autonomně a na sobě nezávisle. A nejen to: vyvíjejí se nerovnoměrně, nebo dokonce v protikladných vztazích. V konfrontaci s novou skutečností se prozkoumávají, prověřují, často rychle diskreditují. Klade se naléhavě otázka po smyslu a oprávnění jejich existence, po způsobech a formách této existence: zproblematizovávají se.

Diferenciace a zproblematizování literárního díla a jeho složek nejsou jenom pasivním odrazem prudkého vývoje společenského. Nejenergičtější, pokrokový proud avantgardy je chápe jako záměrné *přeformování* prostředků, nutné k dosažení adekvátní, pravdivé interpretace mimořádně komplikované skutečnosti. Jenom zběžnému pohledu se tato fáze jeví jako chaos. Rozhodujícím silám však nebylo nic vzdálenější než zmatek a neurčitost. Naopak: snad nikdy nebylo umění prodchnuto takovou vůlí k přesné formulaci problémů vlastních i problémů svého vztahu k realitě; snad nikdy se nevyznačovalo tak heroickým úsilím experimentálním, které snahou o exaktnost hraničilo s kázní disciplín vědeckých. Snad nikdy se – toužíc po zesoučasnění – tak metodicky nepoučovalo v nejrůznějších a nejdlejších oblastech tvorby, filozofie a věd všech odvětví.

Diferenciace složek vedla ovšem často až k hranicím, za nimiž dílo jako celek ztroskotávalo v nepřekonatelných rozporech: složka teoretická a programová směřovaly do poloh tak subtilních a vyspekulovaných, že je umělecká praxe nedovedla rovnocenně uskutečnit. Záměr se rozešel s konkrétním výsledkem, tendence zůstala nesdělena a nesdělitelná, program netlumočen. To je myslím historický rozpor surrealismu – například – rozpor jeho programu a jeho praxe. Ne tedy „formalismus“ ohraničuje působnost Bretonova směru – surrealismus byl výsostně „obsahový“, důsledně pohrdal formou – ale neřešitelný protiklad programu a jeho realizace. A tento protiklad je protikladem příznačným.

Převratný význam Října ovlivňuje od počátku ideologickou orientaci avantgardy i její perspektivy. A vznik a vývoj sovětské kultury dává krizi zvláštní podobu.

Především znovu zproblematizovává samu funkci umění, jeho určení, společenský smysl. Má být umění kritické, reprezentativní nebo jenom rekreační, či má plnit úkoly propagační a pedagogické? Kde jsou hranice jeho samostatnosti a co je vůbec tato samostatnost? Jaká jsou práva a jaké povinnosti? Jsou závazné jenom filozofické názory nebo i konkrétní umělecká řešení? Tyto problémy vyvstávají ve zvláště ostré a komplikované formě: literatura se s novou skutečností neseťkává jako s požadavkem a snem, ale jako s životní a organizační praxí. Otázky tvůrčí se stávají otázkami politickými, často ve smyslu politiky dne. Neobjevují se proto jasně formulovány, ale v komplexech, složitých odrazech, zjednodušený nebo naopak znejasněny spleť úmyslných i neúmyslných polopravd a pololží.

Může se zdát, že konstruuji problémy, které si tvůrčí umělec ani neuvědomoval nebo je překonával samozřejmým aktem tvorby. Ale bylo tomu tak? Geniální Majakovskij, spisovatel nad jiné disponovaný pro takovou situaci, je svědkem i suverénem této krize. Do posledního okamžiku – či lépe: i posledním okamžikem – bojuje s nepochopením, útoky, pochybami, otázkami. Nejenom se záměrnými škůdci – nezjednodušíme si vývoj literatury na kriminální historky. Prostě s jinými názory a koncepcemi; s rozpory a konflikty, jakými je vyznačena cesta za velkým cílem: vyřešit vztah umění ke společnosti. Kladně, pravdivě a bohatě jej vyřešit, plodně pro obě strany.

Zdá se, že významnou roli v tomto období sehrály tendence syntetizující povahy: ty, které překonávaly výlučnost a odtažitost některých experimentů; které dovedly jejich výsledky ve styku s životní praxí vytřídit, přehodnotit a naplnit novým významem. Takové tendence určily směr dalšího vývoje Majakovského, mimo tuto oblast třeba Brechta – abych jmenoval jenom spisovatele programově politické, kteří tvořili i z podnětu aktuality dne. Oba rozvíjeli svým způsobem avantgardní principy svých začátků a dokázali je *obohatit* požadavkem účelnosti díla. Nikdy je však nepopřeli a neopustili; není pravda, že tyto principy byly toliko epizodou v jejich vývoji.

Syntetizující tendence zaktualizovaly také problém tak zvané realistické klasiky, kterou avantgarda ve svém antitradicionalismu většinou odmítala. Uvedly ji znovu ve vztah s ní: překonaly akademický výklad klasiky a tlumočily její podstatu, základní životní situaci velkých realistů, jejich angažovaný vztah ke skutečnosti, schopnost vyjádřit mohutným lidským typem tuto skutečnost v celé její šíři a dynamice. Tato velice zajímavá kapitola se snad nejzřetelněji projevuje v divadle, kde obnovení vztahu historické hodnoty k současné problematice společenské a umělecké je problémem základním.

II.

Krise v tomto smyslu byla nutnou etapou; vyvrcholením rozporů, které jsou hybnou silou vývoje a s kterými se umělec vyrovnával podle míry talentu, schopnosti poznávání i podle sociálních podmínek a možností. Krize nebyla katastrofou.

Situaci zостřily teprve ty tendence, které se krizi pokoušely zastřít a zamaskovat určitými schémata, především schémata vývojovými. Jejich kořeny bychom ovšem marně hledali v oblasti vědy o umění.

Mechanická teorie zостřování třídních protikladů vedla automaticky k zjednodušené, dogmatické představě vývoje, která pomíjela nebo bagatelizovala složité formy, v nichž se vývoj a zápas dvou světových soustav společenských a politických projevuje. Podobně tomu bylo v oblasti kulturní. Vyšlo se z obrazce protikladu dvou sfér: socialistické a kapitalistické. Zapomnělo se však, že tento obrazec má toliko *všeobecnou* platnost, že se však *konkretizuje*, reálně odehrává, v procesech nekonečně složitějších; v konfliktech, které nemají jednoznačné hranice anebo se jejich hranice stále mění, v rozporech, jejichž dělicí čáry probíhají uvnitř směru, děl i ve vědomí autorů. A že konečně formy a podoby progresivních obsahů jsou stále jiné a mnohotvárné.

Zjednodušující schémata tohoto druhu se nejjasněji objevují v projevech Ždanovových. Fakt, že Ždanovovy teze objektivně zužovaly pojem pokrokového a socialistického umění, není důsledkem malé citlivosti pro uměleckou hodnotu. Vyplývá přímo z podstaty schématu. Toto schéma se zřetelně dostalo do rozporu se složitou skutečností. Kdyby však bylo připustilo širokou koncepci pokrokové kultury, kterou spoluvytvářejí nej-různější směry s velmi specifickými postupy, musilo by popřít samu svou podstatu a vyvrátit se. Řešilo svůj rozpor opačně: odvodilo z všeobecných zásad více nebo méně přesný model literatury – která svým přímočarým vztahem k ideji schématu odpovídala – a více nebo méně tento model učinilo v praxi závazným.

Oblast avantgardní literatury byla z takto vytvořené sféry vyňata, potlačena nebo izolována. Kritika, vyrůstající pod vlivem ždanovovských tezí, nebyla také schopna ji sledovat a hodnotit, protože byl celý její poznávací aparát zjednodušen a otupen, její měřítko zhrubla. Celý vývoj moderní literatury s jejími složitými protiklady a výrazovými formami se tak vlastně octl úplně mimo dosah této kritiky. Zbyly jen dva vztahy, které k němu mohla zaujmout: nevěšmavost nebo paušální negace.

Tyto tendence pochopitelně působily jako velká brzda ve vývoji pokrokové kultury – ve velkém měřítku. V krajních případech, jak dokázal Lukács, nahrávaly typicky reakčním snahám postavit otázku světového

vývoje do idealisticky pojatých a nesmiřitelných protikladů západu a východu atd.

Takové potlačení krize – totiž krajně protikladného a složitého vývoje – se odrazilo i v naší literatuře. Dvojnásob těžce: schematické zásady byly nadto zásadami geneticky cizími, mechanicky přeloženými z jedné oblasti do druhé. Jejich souvislost se skutečným stavem písemnictví byla tím neurčitější, čím určitěji a autoritativněji se prosazovala. Komplikovaná problematika se zastřela a vývoj se zbrzdil: literatura, která se po okupaci srazila s celým souborem otázek, nemohla tyto otázky veřejně a svobodně řešit. Neučinila je předmětem svého zájmu, nepřiznávala se k nim. Neboť přiznávat se ke krizi mohlo vzbudit podezření, že oslabuješ pozice, očerňuješ vítězství, propadáš dekadentským náladám, zaostáváš a snad i zrazuješ.

Krize se skryla uvnitř a na povrchu se objevila stagnace.

Literatura se začala podobat člověku, který přechází těžkou chorobu. Avšak choroba musila vypuknout později a za těžších podmínek.

III.

Krize avantgardní literatury se vyznačovala nebyválně prudkým třídním a prověřováním hodnot a měřítek. To vedlo k zesílení a rozvoji kritických a teoretických složek, které se často tvořily uvnitř básnických děl a směrů nebo souběžně s nimi: v šíři estetických názorů, poetik, manifestů, programů, metodologických studií. Brechtovo dílo například vyrůstá ze stálého uvědomování si krize a ze závěrů z toho plynoucích. Brecht ví, že je třeba znovu a znovu obnovovat vztah umění ke skutečnosti a hledat způsoby, jak skutečnost rovnomocně vyjádřit; že je třeba zkoumat nejrůznější postupy a prostředky, a to prakticky i teoreticky; že je třeba oživovat zapomenuté žánry, mohou-li se stát nositeli aktuálních významů.

Ždanovova teorie zaútočila především na tyto kritické hodnoty avantgardy – protože svou mnohoznačností popíraly absolutní platnost schématu. A jestliže je nepotlačovala, tedy je rozmělnila a zbavila osobitosti. Byl to v podstatě projev nedůvěry v literaturu a její schopnost vyvíjet se samostatně – to znamená ve specifickém styku s životem. A rubem této nedůvěry bylo nepochopitelné přeceňování praktického sociálního dosahu umění, zejména v tom případě, kdy by ideově „ujelo“. Nedůstojná kuratela podlomila sílu publikované literatury, její autonomii a odvahu vyrovnávat se s novými podněty i s neúspěchy z vlastní podstaty. Pokud umělec svým vnitřním založením nekorespondoval s vytyčovanými požadavky – trpěla většina děl politickou trémou, která vedla přímo k neosobitosti, neutrálnosti, vyzkoušené a schválené konvenci.

Schematické tendence zasáhly také profesionální kritiku.

Jednou z důležitých funkcí kritiky (nikoliv jedinou) je uvádět současnou literaturu v živý vztah s literaturou minulou nebo s literaturou jiného národa. Nejen tedy zevrubně informovat, ale tvořivě odhalovat ty cizí nebo historické hodnoty, které mohou v daném okamžiku sehrát činnou roli ve vývoji literatury současné a domácí. Kritika tak spoluvytváří hnutí, formuje jeho zásady, nachází mu předchůdce, souběžce, konfrontuje je s hnutím příbuzným a odlišuje od hnutí protichůdného. Je možné, aby bylo písemnictví vlastní historickou vědou a ediční praxí dobře seznámeno s Shakespearom – a přece teprve jedna nová kritická interpretace, která třeba vyzvedne jedinou složku Shakespearova díla – dokáže tohoto anglického klasika zaktualizovat a učinit z mrtvého velikána živý inspirační zdroj. Kritika v tomto případě obecně známou hodnotu nově vyložila, přetlumočila, objevila v ní aktuální a vývojově rozhodující obsahy.

Schematizující tendence tuto objevitelskou roli kritiky velmi omezovaly, přisuzujíce kritice spíš funkci ilustrátora a komentátora hodnot předem daných. V podstatě to byl projev snahy, o které už byla řeč: zabránit experimentálnímu vztahu literatury k předmětu, totiž takovému zkoumání látky, jehož výsledky předem nebyly dostatečně známy a mohly by kolidovat s dogmatem.

Omezení se projevovalo i v metodologickém rozvoji kritiky a v jejím malém tlaku na teoretické základy. Prostředky poznání uměleckého díla se nezjemňovaly a neprecizovaly, ale počaly stagnovat a být nahrazovány zevšeobecnujícími normami. Vznikaly tu určité šablony, ovlivněné mimo jiné i povahou zkoumaných děl a jejich místem v předem vytvořené stupnici hodnot.

K některým autorům zaujímal kritika vztah jako k dokumentům. Jejich dílo pro ni mělo toliko cenu *názornou*, sloužilo jako doklad a příklad. Většinou se zdůrazňovala jenom jeho poznávací funkce: kritika se soustředila na složky zachycující objektivně historickou a sociální skutečnost zobrazované epochy, její třídní podstatu; tuto část domýšlela, ukazovala její nedostatky, srovnávala ji s výsledky nového bádání nebo s autorovou ideologií atd. Literární dílo jako umělecký celek, který je funkcím poznávacím nadřazen, protože je v sobě zahrnuje, ustupovalo do pozadí. Dílo se vlastně stávalo pramenem, dokladovou součástí studie z oboru dějin třídních bojů.

Jindy se důraz přesunul na samu metodu zkoumání. Dílo se stalo jakoby prostředkem, na němž kritika demonstrovala fungování různých teorií: teorie odrazu, vztahu základny a nadstavby. Úkol kritiky se zdál být vyčerpán, když našla dostatečně uspokojivý vztah mezi hospodářskou základnou autorovy doby a skutečností jeho díla. Tyto tendence se

objevovaly někdy ve studiích a rozborech západních realistů, Balzaka a Stendhala na příklad.

Jiné šablony se použilo při zkoumání děl, která byla vzory. Byla to šablona absolutizující. Zde se projevil vliv Ždanovových tezí nejkonkrétněji. Dílo se sice vyložilo ze svého kontextu, tento kontext se však oslaboval ve prospěch absolutně zdůrazňované hodnoty. Autor už nebyl předmětem rozboru, stal se sám měřítkem, které se nezkoumalo, ale osvětlovalo, rozvádělo a aplikovalo. Vzpomeňme, jak Ždanov odsuzoval moderní hudbu, jejíž podstatu viděl v kakofoničnosti. Neuznávat principy Čajkovského znamenalo mu „upouštět od zákonů hudby“. Jermilov polemizoval s knihou profesora Kirpotina o raných dílech Dostojevského nikoliv rozbohem – ale srovnáváním Kirpotinových názorů s názory autorit, především Dobroljubova. Rozhořčení, s jakým v závěru vystupuje v roli obhájce zásad marxisticko-leninského myšlení, dokazuje, jak hluboko byla tato šablona zapuštěna v povědomí odborníků.¹⁾

Absolutizace se projevovala zejména při vytváření větších literárních celků, takzvaných odkazů minulosti, klasického dědictví. Výběr se prováděl úzce, zařazení autoři se stali dogmatem a měřítkem a byli vyňati z oblasti skutečného zkoumání. Je pravda, že z hlediska literární historie se mnoho děl, zejména autorů devatenáctého století, prostudovalo důkladněji než kdykoliv jindy. Avšak ve vztahu k současné tvorbě měly tyto rozborů i záporný význam tam, kde se autoři kanonizovali a jejich řešení se postavilo do nesmířitelného protikladu s řešením jiných básníků.

Vznikal tu jakýsi Olymp, ke kterému se současná literatura měla chovat jako klasika k antickým modelům.

I to byl odraz základního schématu, zjednodušujícího vývoj na vývoj takřka abstraktních protikladů. Nevůle nebo neschopnost interpretovat střetávání dvou kultur v celé jejich složitosti vede k zevšeobecnování dílčích, třeba specificky uměleckých rozdílů na rozdíly principiální, světonázorové. Tato tendence je patrná ve známé Štollově přednášce o poezii. Rozdíly poetiky a uměleckých názorů se tu vyhnaly do krajních stanovisek a zabsolutovaly se v rozdíly světonázorové, v protiklad názoru pokrokového

¹⁾ „Dobroljubov říká, že v románu *Ponižení a uražení* není sociálního zevšeobecnění, sociálních příčin zla, ale že se tu objevuje zalíbení ve zlu, vychutnávání neřesti. A Kirpotin v práci *F. M. Dostojevskij* tvrdí, že zlo, zosobněné v postavě Valkovského, má v Dostojevském jasné sociální vysvětlení. Dobroljubov ukazuje, že román nevyvolává vrcholnou nenávisť k zlému jako plodu nesociálního uspořádání světa, ale Kirpotin nás ujišťuje, že zlo, vylíčené v románu, hněv proti tomuto nesociálnímu uspořádání vyvolává. Dobroljubov konstatuje »úplnou nevšimavost« Dostojevského k hlavním zákonům realismu – k sociálnímu vysvětlování zjevů, ale Kirpotin prohlašuje, že »realistou se Dostojevskij ukázal být do konce života«. Taková idealizace Dostojevského nemá nic společného s vědeckým marxisticko-leninským studiem spisovatelovy tvorby.“

a reakčního. Vytrhávání částí děl z historické souvislosti a montáž citátů – to už jsou jen důsledky základního postoje k látce.

Vývoj takových šablon podpořila ještě nehistorická koncepce takzvaného kosmopolitismu a boj proti němu. Nacionalistický akcent této koncepce vedl nejenom k izolovanému chápání vývoje jednotlivých literatur; zabránil také kritice vidět skutečnou podstatu kosmopolitismu, svedl ji od příčin k pouhým následkům, vnějším projevům. Přestalo se chápat, že kosmopolitismus – ve smyslu bezzásadového, trpného přejímání zahraničních impulsů – vzniká jako důsledek dlouhého nepřirozeného odloučení národní literatury do literatur ostatních. České písemnictví by o tom mohlo vydat nesčetná svědectví a v ruské literatuře se kosmopolitismus objevil za podobných podmínek: jakmile se po dlouhé izolaci naváže styk, bývají kritické a třídící funkce vlastní literatury tak oslabeny – především prostřednictvím obecnstva – že se přejímá vše: odpíraného chleba největší krajíc.

Problém kosmopolitismu v tomto smyslu existoval a existuje. Je však třeba zabývat se jeho podstatou. Recidivy kosmopolitismu vidíme ostatně kolem sebe stále a dodnes. Projevují se ve zvláštních paradoxech: způsobují, že určitá umělecká díla působí spíše ve smyslu negativním než pozitivním; ne tím, co hlásají, ale tím, co nehlasají; ne tím, čím jsou, ale tím, čím nejsou. Není pravděpodobné, že by veliký úspěch Olivierova Hamleta nebo Hemingwayovy novely byl vyvolán jenom potřebou jejich pozitivních hodnot. Způsobuje jej i to, v čem se obě díla liší od stereotypní a nadměrné produkce minulých let. Že tuto *vyrovnávací* funkci nevykonávají jenom filmy a knihy tak pozoruhodné, ale také brak a komerční kýč – je samozřejmé; a kosmopolitismus v našem smyslu slova je zrozen.

Úplné potlačení objevitelské úlohy kritiky – úlohy navazování tvořivého styku – se nejzřetelněji projevilo ve vztahu k současné literatuře západní. Není pochyb o tom, že existencialismus je jedním z nejvýraznějších a nejfundovanějších směrů s velikým vlivem v Evropě; že je dokladem soudobé krize francouzské literatury: svými dějinami, protikladností jednotlivých složek, rozporem teorie, umělecké praxe i stanovisek, která jednotliví jeho stoupenci zaujímají v různých obdobích k politickým dějinám; že je tedy pro svou citlivost *nepřímo* dokladem vývoje socialismu a pokrokových hnutí. Jaký je to předmět studia především pro marxistickou vědu a filozofii! Jak by vědecká polemika s ním přispěla k poznání složitosti vývoje, jaké nároky by kladla na vytríbenou metodu zkoumání a argumentaci!

Máme však v dobré paměti rozhodující názory, které publikaci existencialistických materiálů a kritické komentáře považovaly za zbytečnou a škodlivou činnost.

Zaujímalí jsme k Sartrovi jenom praktické stanovisko. Jeho díla se buď překládala, nebo nepřekládala podle Sartrovy okamžité politické orientace – jejíž zvraty nám musily připadat jako hádanka nebo rozmar, protože jsme jejich vývojovou logiku nesledovali. Zde se tedy rozpor apriorního schématu a živé skutečnosti objevil nejmarkantněji a také s nejtěživějšími důsledky.

IV.

Historizující i absolutizující šablony, jak o nich byla řeč v předešlé kapitole, mají společný znak: zaměření na všeobecné hodnoty uměleckého díla a neschopnost vystihnout hodnoty zvláštní, jedinečné, specifické. Jestliže se například do celku klasického dědictví řadili autoři dobově i umělecky odlehli, mohly být jejich společným jmenovatelem toliko všeobecné hodnoty, z hlediska celostního zkoumání díla málo říkající – zejména při zmatku, který vládl v základních pojmech: realismus, lidovost, pravdivé zobrazení, ideovost, umělecké mistrovství. Setrvání u tak neurčitých charakteristik a neschopnost prozkoumat dílo vcelku – to znamená porozumět specifičnosti všech jeho částí – je opět jedním z projevů schematismu.

Schematismus zabránil také kritice plnit dobře úlohu tlumočníka, uvádět díla ve vztah s přítomnou tvorbou; to je možné jen při jemném smyslu pro zvláštní hodnoty, v kterých se teprve hodnoty všeobecně konkretizují.

Duch všeobecnosti se projevil i v nivelizaci literatury, nejvýrazněji snad mladé poezie. Pokud se týče vztahu k minulým hodnotám, básníci nenavazovali na Sovu, Neumanna či Nerudu: navazovali na realistické tradice. Když se začala pocíťovat nedostatečnost tohoto vymezení, nepocíťovala se v jeho podstatě, ale v jeho rozsahu; je třeba navazovat i na mladého Nezvala, Halase, Biebla. Zřídka kdy jsme se setkali s básníkem, který by se vědomě, s pocitem nutnosti, postavil za *určitý* směr, který by s vášnivou zaujatostí navázal na zásady *jedné* školy (nebo by je stejně zaujatě popíral), který by s tvrdošíjnou jednostranností obhajoval *zvláštní* postupy poezie. Rozumí se, že nejde jenom o vztahy k avantgardním směrům, ale vůbec o vyhraněný poměr k specifickým hodnotám, který je znakem umělecké osobnosti.

Základním rysem vznikající poezie nebyla šedivost. Byl jím eklekticismus, bezzásadovost, nespecifičnost. Nehovořím tu o několika vynikajících jedincích, ale o obecné tendenci. Nakladatelský expert vám bez váhání popíše rysy průměru poezie minulých deset let: dobré řemeslo, neurážející vkus, znalost vyzkoušených postupů – všechno, co lze odvodit z vyspělosti českého básnického jazyka už před válkou – převládá nad smělostí, barbarismem, odvažnou jednostranností, které třeba nenacházejí svůj plný a vyvážený výraz.

Jaké je to svědectví o básních, které se rodí uprostřed vzrušující hmotné a duchovní přestavby světa, uprostřed velkého zápasu!

Nakladatelské zkušenosti se dovolávám záměrně: záplavy nikdy nepublikované literatury zasílané redakcím, odrážejí obecné tendence obvykle výrazně, právě proto, že deformovaně, vypukle, často nechtěně parodisticky. Jsou důležité pro poznání celkového stavu vývoje – stejně jako literatura okrajová, ba i brak.

Duch všeobecnosti se projevil i v estetických názorech mladých básníků, jejich příležitostných projevech teoretických, kritických či programových. Rozpomeňme se na eseje, studie a polemiky básníků předválečné avantgardy: byly nebo dodnes jsou nejen živým dokumentem, ale trvalou hodnotou v oblasti velmi speciálních otázek umělecké tvorby. V současné literatuře nemáme od mladých básníků nic, co bychom s tím mohli srovnat.

Přítel, spisovatel, který učí na jedenáctileté škole v kterémsi průmyslovém městě, mi sdělil zvláštní poznatek. Zjistil, že některým jeho žákům splývají v jednu postavu tři osoby: Jánošík, Kozina a – Petr Bezruč. Brzy našel společného jmenovatele, který splynutí způsobil. Byla jím věta: *bojoval proti pánům*.

I kdyby to byla anekdota, byla by to anekdota dobrá. Ilustruje velmi názorně, karikaturní nadsázkou, jev, o kterém hovoříme: převahu zevšeobecnující charakteristiky, která se stálým opakováním mění v bezobsažnou formuli, nad reálným poznáním předmětu v jeho plném a konkrétním významu; převahu všeobecného nad zvláštním.

V.

Jestliže mluvím stále o „obecných tendencích“, není to jenom zjednodušující fráze. Mám za to, že budoucí literární historik našich deseti poválečných let zjistí podivnou skutečnost: jak malou úlohu hrála v tomto úseku českého písemnictví *osobnost*; že jeho vývoj neurčovali vynikající jedinci, tvořivě spjatí s životem, jejich díla, zásady, konflikty i pochyby – ale právě tyto *obecné tendence*.

Tento budoucí historik nic nepochopí, dokud nepronikne spletí usnesení, kampaní, akcí a konferencí; dokud nebude s to dešifrovat skutečný význam formálních tezí a deklamací; dokud nepozná historii pojmů a významů, které střídavě znamenaly všechno a nic; dokud neporozumí tragickým rozporům mezi patosem všeobecných zásad a jejich zkreslením v praxi.

Dojde asi k paradoxnímu závěru: tuto literaturu, směřující k objektivním společenským hodnotám, nevyloží bez podrobné znalosti základních otázek kulturněpolitických, organizačních, edičních, mocenských i zcela osobních, bez bedlivého prozkoumání činnosti různých institucí,

úřadů, rad a správ, jejich skutečného či formálního významu, jejich měnících se funkcí a proměnlivého vlivu na umění a jeho tvůrce.

Uvažujeme o těchto problémech ve chvílích, kdy přirozené rozpory, načas zakryté, znovu ovládly pole; kdy propukla krize, tentokrát v podmínkách tíživějších: zasahuje zpětně do minulosti a zasahuje i kategorie morální.

Jaká je další cesta?

Nemůžeme hledat první chybu jinde než v těch zjednodušujících schématech, která neodpovídala skutečnému stavu literatury, a tak brzдила její vývoj. Podstatou sektářství, jak bylo výstižně řečeno, je defétismus: nevíra v sílu myšlenky, v sílu hnutí. I u nás bylo kulturní sektářství výrazem nedůvěry ve schopnost literatury žít a vyvíjet se v široké názorové konfrontaci a ve spleti vlivů. Ale nemluvme o široké konfrontaci jako o zvláštní licenci nebo privileji, kterou žádáme pro spisovatelskou tvorbu: je základní podmínkou umění, jeho přirozenosti, síly a zdraví.

Další cesta může tedy být jen cestou hlubší, konkrétnější a svobodnější kritiky v nejširším smyslu slova. Nestací jenom všeobecně přiznat omyly a stejně všeobecně je odsoudit. A nelibuje si v pitvě ten, kdo chce studovat proces zrodu omylů, chod jejich mechanismu, jejich vývoj a složitě odrazy. Nejde tu jenom o to zbavit se starých přítěží. Cesta kritiky je cestou uvolňování spoutaných sil, je to cesta hledání ztracených i dosud neobjevených možností, cesta za širokou koncepcí nového písemnictví, které se pokouší o novou syntézu humanistických tradic a jehož ústředním problémem se stává problém vytvoření velkého lidského typu.

Opravdové „prožití“ krize jako procesu třídícího a prověřujícího vede k posílení skutečně progresivních sil literatury. Stejně je tomu v literární vědě, v estetice. Rozkolísání hodnot, měřítek a celých názorových soustav dává těmto oborům zvláštní příležitost: rozšířit znalosti problematiky moderního písemnictví (i když tyto obory jsou samy součástí rozkolísání a jejich poznávací schopnost může být oslabena). Mají možnost studovat svou oblast „v pohybu“. Pod tlakem z vulgarizovaného požadavku sepětí teorie s praxí jsme tuto možnost zanedbali. Je třeba znovu si uvědomit, že teorie je soubor poznatků založený na zkoumání látky: odhaluje problematiku, systematizuje ji, ukazuje možná řešení; nemusí však v hotová řešení ústit. Směřuje k praxi, ale nemusí se v ni měnit. Otázku je možno dnes formulovat i takto: má-li teorie praxi sloužit, musí být od ní nejprve ve smyslu specifikace oddělena.

Bude třeba znovu prostudovat období, které ždanovovská politika nejvíce komolila, období avantgardy: nepředpojatě, kriticky i bez romantiky. Ne snad jen pro rehabilitaci umělců, tím méně pak proto, že by bylo

nutno vracet se automaticky k zneuznaným formám. Bez vnitřní potřeby na něco navazovat je stejně pochybné, jako se něčemu bez přesvědčení vyhýbat. I proto je třeba prozkoumat směry a cíle avantgardního hnutí – a tak je uvést ve vztah s přítomností: prostě popsat bílá místa na mapě velmi blízkého území. Monografické práce o jednotlivých básnících nám ovšem nepovědí mnoho. Bude třeba studií, jejichž předmětem se stane velké a strhující téma, plné hrdinského zápasu, vítězství i porážek; téma moderní literatury v období krize. V souvislosti s tímto tématem se asi potvrdí nutnost zamyslet se znovu nad metodou škrtnutou zjednodušovateli: nad metodou srovnávací. Bude třeba dát jí možnost, aby ukázala, že není jen mechanickou vlivologií, jak se jí podkládalo. Tuto nutnost ostatně nevyprovokuje jen navrhované téma. Bez srovnávací metody sotva uspokojivě zpracujeme i nejnovější témata, která nabývají velkého rozsahu: téma socialistické poezie, socialistického dramatu.

Není třeba obávat se krize, nebudeme-li krizi nazývat idyloou.

Není třeba obávat se vývoje v rozporech, nebudeme-li tyto rozpory považovat za harmonický a sjednocený vývoj.

Literatura může být slabá svými nedostatky, je-li silná *vědomím* svých nedostatků.

Má-li naše literatura růst ze své podstaty – a ne jako kopie cizího vzoru, ať je to vzor jakýkoliv – nemůže svou krizi nijak obejít. Nikdo ji za nás neprožije, aby nám sdělil výsledky. Žádný pán od regulí ji za nás nevyřeší, žádný mág nám proti ní nenamíchá zázračný elixír, ani ji nezaříká.

Je tomu jako v desátém přikázání, které si kdysi zapsal Jiří Mahen: Zlatá je svoboda, brate, když si ji sám vybojuješ. Každá jiná smrdí.

(1956)

IMPROVIZACE NA AKTUÁLNÍ TÉMA

Bohumír Macák

V literárním životě našich dnů došlo k zajímavé věci. Spisovatelé se sjednotili tím, že vyhlásili právo na rozdělení. Na rozdělení do různých