

politicky a dotyčný nepřestane být apolitickým filistrem, pak jsem vlastně v přesném slova smyslu politicky *nepůsobil*, nýbrž jsem se o to jen pokoušel. Mé „působení“ zůstalo v rámci možnosti a nevtělilo se ve skutečnost.

A že umění působí také mimoesteticky, že má své důležité a neoddiskutovatelné *mimoestetické funkce*, o tom by se snad dnes už neměl nikdo přesvědčovat. Fantom jen a jen „umělecké“ působnosti díla je tedy jen fantomem a žádnou pravdou. Připomínám to jenom proto, že s hrůzou zjišťuji, že se podobné banality připomínat musí.

Chtěl bych na závěr připomenout jen jediné: diskutujme, chceme-li už, ale s jistým ostychem, vkusem a hlavně se zásobou *znalostí*. Někdy mlčet má hodnotu zlata. Nejlehčí věcí je kritizovat třebaš Todora Pavlova a nevidět při tom břevna ve vlastních očích.

(1957)

NĚKOLIK MYŠLENEK O EXPERIMENTÁLNÍM UMĚNÍ

Josef Hrabák

- *Není pod sluncem slova, jehož více nenávidí šosák, než toto schoulené, vzdorovité, záhadné a zavilé jméno: experiment.*

F. X. Šalda, Boje o zítřek (1905)

- *Cesta zrodu nových uměleckých hodnot nebude ovšem jen cestou nové aktualizace hotových výrazových prostředků, jejich přetváření v dotyku s novými „životními obsahy“. Z tohoto základu mohou teprve do nezachyceného, nevysloveného, protože ještě nepoznaného prostoru života prorážet nové umělecké experimenty, které dobudou půdy, na níž ještě nikdo nestanul.*

J. Hájek, Literární noviny, 25. 1. 1958

- *Rádi bychom postupně vytvořili neperiodicky, jednou až dvakrát do roka vycházející sborník básnických i prozaických experimentů a objevných teoretických prací...*

Z předmluvy k almanachu Dokořán (1957)

Decrescendo

Od Šaldových dob se obsah pojmu *umělecký experiment* dokonale zprofanoval. Stovky příkladů by se daly uvést, spokojí se však se třemi citáty, které jsem postavil do záhlaví svých úvah a které představují tři zastavení na cestě od uměleckého tvůrčího činu až ke zkoušení péra literárními začátečníky: Šaldovi šlo o veliký umělecký čin zásadního významu; Hájek myslí na nové výrazové prostředky, jejichž hledání prý nemá být záležitostí jen mladých spisovatelů, nýbrž celé literatury; v almanachu Dokořán promlouvají mladí, kteří si činí ambice na „básnické i prozaické experimenty“ a „objevné teoretické práce“...

O experimentování v umělecké tvorbě se od Šaldova eseje hodně uvažovalo i psalo. I v praxi se hodně experimentovalo, vývoj však vedl ke zplošťování, neboť pojmu se bral jeho původní obsah a umělecký experiment se měnil v pravý opak toho, co měl na mysli Šalda. Byla sice pronášena odvážná a sebevědomá slova v teorii, ale v praxi se touha po tvůrčím činu rozměňovala na drobné grešličky a heslem experimentu se často kryla tvůrčí neschopnost. Jménem experimentování se nejednou označovala stylistická cvičení, která by jinak sotva spatřila světlo světa, a experiment se stále více zvrhával v hračkaření. V třicátých letech např. kdejaký mladíček kladl si ambice objevovat nový svět a domníval se, že bojuje proti šosáctví, ve skutečnosti však právě šosáctví sloužil. Stalo se to, co naznačil ve svém památném eseji Šalda slovy, že „šosák snese jen experiment zkažený, rozředený ... jako školáckou hračku“. A důsledky? Hračkaření budilo nedůvěru k opravdu vážným pokusům, neboť heslem experimentu se omlouval často nedonošený tvar a místo odvážných uměleckých činů se objevovala předčasně narozená nedochůdčata spisovatelských mláďat nebo šarlatánů, prohlašovaná s podivuhodnou odvahou za podniky „avantgardního“ umění. Nastal typický případ inflace, kdy mince ztrácí hodnotu a kdy ze situace těží paraziti a spekulanti.

Toto bujení literárních experimentů i „experimentů“ nebylo zjevem náhodným, ale odrážela se v něm společenská situace, z níž rostla bezradnost spisovatelů; autoři, kteří si uvědomovali svou stagnaci, snažili se často překonat vlastní ideovou krizi právě „experimentálním uměním“. Proto je třeba, jestliže chceme správně porozumět problematice experimentální literatury, podívat se na ni v její historické podmíněnosti.

Trochu historie

Šalda vyjádřil ve svém eseji dobu, v níž (abych užil jeho vlastních slov) „staré bylo dávno dožito, odumíralo, ano odumřelo již, ale neodpadalo z větve života a bránilo tak rozpuku nového, které se nemohlo narodit“.

Šalda však také poukázal na důležitou úlohu umění v této přechodné době. Vytušil, že je nutno objevovat všechno nové, co se rodí, a že v souvislosti s tím vystupuje do popředí poznávací funkce umění. V době, kdy měšťácká sociologie byla naprosto bezradná a nedovedla ukázat správnou cestu vpřed, měl ji hledat umělec. Umění mělo sondovat zárodky nových vztahů mezi lidmi a podírat je. Stanulo tak před nesmírně těžkým úkolem, který mohlo rozřešit jen zkusmo, intuicí. Proto Šalda proklamoval požadavek uměleckého *experimentu*, odvážného tvůrčího činu, jímž by básník nově uchopil skutečnost a zobrazil rodící se její progresivní složky.

To ovšem znamenalo nalézt novou hierarchii hodnot a umělecky zobrazit nový vztah k životu. Proto musel být umělecký experiment nenáviděn šosáky, které burcoval z jejich klidu. Šosák nenávidí všechno nové a převratné. Je zbabělý bojovat tváří v tvář, ale dovede dobře schovávat hlavu do písku a kalit vodu. Proto nejlepší obranou zpátečníků bylo vylámat experimentálnímu umění zuby tím, že se stlačoval umělecký experiment na oblast pouze formální. Tak přestával být umělecký experiment nebezpečným a měnil se v pravý opak; šosácky chápaný „experiment“ nepomáhal kupředu progresivním silám, ale stlačoval umění na záležitost formální, a tím je odváděl od skutečnosti.

V Šaldově požadavku uměleckého experimentu se odráží rozpornost doby, která je bezradná v oblasti sociální, ale zároveň je poznamenána nebývalými úspěchy přírodních věd, v nichž právě experiment hrál rozhodující úlohu. Každá analogie však pokulhává a pokulhává i analogie mezi experimentem v přírodních vědách a experimentem v oblasti umělecké. V přírodních vědách experiment ověřuje teoretické úvahy tím, že navozuje podmínky, za kterých má nastat teoreticky vypočítaný jev. Takových experimentů nemůže být ovšem záplava, neboť jde o dovršení dlouhého předběžného teoretického přemýšlení, o jeho ověření praxí. Není tedy experimentem zkusmé míchání dvou vodiček ve zkumavce nebo školská demonstrace, která má např. názorně ukázat, že se tělesa roztahují teplem.

Jak je třeba chápat analogii mezi experimentem v přírodních vědách a v umění? V přísném slova smyslu by bylo lze pokládat za experiment každé slovesné dílo, protože u každého jde o to, aby bylo ověřeno praxí; jde však o to, co si pod praxí představujeme. Nebylo by správné vidět v ověření praxí jen čtenářský zájem nebo působení na další literární díla (tzv. ohlas), neboť začlenění uměleckého díla do života je daleko složitější, než aby se dalo redukovat na jeho snahu „líbit se“. Jestliže se díváme na umění jako na poznání – i když specifického druhu – a význam uměleckého díla hodnotíme podle toho, jak pomohlo progresivnímu společenskému vývoji, je pochopitelné, že „umělecký experiment“ musíme hodnotit v první řadě

z toho hlediska, jak poznává svět a jak se zapojuje do boje o společenský pokrok. Jeho formální kvality a výboje jsou souvztažné s jeho poznávací funkcí a to platí i pro jeho působení na další literární vývoj. Myslím, že tak je třeba chápat i Šaldovo pojetí experimentu v umění. Styčný bod mezi experimentem v přírodních vědách a mezi experimentem v umění, jak jej pojímá Šalda, je nepochybně v jeho velikém společenském dosahu a ve vysoké odpovědnosti, s níž tvůrce k dílu přistupuje.

Tento Šaldou formulovaný (nebo spíš citěný) požadavek byl však často zplošťován. Bezradnost spisovatelů a jejich neschopnost orientovat se v sociální situaci projevila se za posledních padesát let stokrát a stokrát právě v bezradnosti, s níž přistupovali k „experimentálnímu umění“. Nejkřiklavější to bylo tam, kde se umělecký experiment zužoval na oblast jen formální. Pak bylo sice možno „experimentovat“ donekonečna, ve skutečnosti však nešlo o umělecké experimenty v pravém slova smyslu, nýbrž jen o stylistická cvičení. Jiným projevem bezradnosti byl názor, že v literárním životě musí být vedle sebe dvojí umění, na jedné straně umění avantgardní, které má hledat nové cesty, a na druhé straně umění tradiční, které jde cestami vyježděnými a využívá vyzkoušených tvárných prostředků. Tomuto názoru se zdála přitakávat i literární praxe třicátých let, v níž se objevily desítky literárních směrů a -ismů. Čas je však dokonale prověřil a odhalil jejich prázdnotu. Nezůstalo po nich nic nebo skoro nic. Vzpomene si např. dnes někdo na to, že v třicátých letech vyšlo v Chebu pár tenkých sešitků, které byly honosně předkládány jako orgán českého populismu? Nebo vzpomene dnes někdo, že byl kdysi proklamován jakýsi dynamoarchismus? Historika literatury nejvíce udiví u těchto „hledáčů nových cest“ jejich podivuhodné sebevědomí, jejich přesvědčení, že právě oni jdou vpřed, zatímco ostatní literatura je tvořena epigony. Doba tyto bubliny ovšem odvanula. Ukázala, že nejdůležitější experimentátoři zapadli, jestliže nedovedli říci nic podstatného o světě, a naopak svou dobu přežili autoři, kteří si nelámali sice hlavy teoretickými úvahami o experimentech, ale dovedli správně vidět svět s jeho problémy.

Je hledání nových výrazových prostředků formalismem?

I když však zapadly pokusy mnohých avantgardistů, kteří nedovedli povědět nic podstatného o novém světě, nelze paušálně odbýt jejich hledání nových tvarů a výrazových prostředků jako formalismus. Skutečnost je daleko složitější. Nový výrazový prostředek v umění nese totiž s sebou nutně změnu obsahu, a jestliže umělec úporně hledá nový tvar, jímž by se vyslovil, je to nespíše proto, že ho neuspokojuje obsah starší literární tvorby – i když si to sám dobře neuvědomuje. Úporné hledání

nového tvaru podává svědectví o tom, že avantgardisté (pokud to ovšem myslili s uměním vážně, pokud nešlo o umělecké šarlatány) cítili neudržitelnost starého světa; nebyli však vždycky dost ideologicky vyzbrojeni, a proto se jejich snaha zúčtovat se starým světem a jeho společenskými vztahy promítala především do oblasti formální. Jestliže je neuspokojovalo staré výrazivo, bylo to proto, že tradiční výrazové prostředky nebyly schopny vystihnout jejich představu světa, která byla jiná než ve starší literatuře. Když se básníkovi nelíbilo např. slovo *luna* a nahradil je slovem *měsíc*, nebylo to otázkou jen formální, neboť nové slovo neslo s sebou jiný komplex druhotných představ, než byly představy pojící se k slovu *luna*. Podobně tomu je i s otázkou rýmu; jestliže se básníkovi nelíbí rým *nese : v lese* a nahradí jej neúplným rýmem *nese: lesem*, není to jen otázkou zvukové plnosti rýmu, ale má to i dosah významový, neboť neúplný rým nese s sebou jiné asociace, než které se pojily k rýmu tradičnímu. A docela stejně je tomu i s otázkou verše; jestliže básník nahradí tradiční verš odvážným veršem volným, trhá tím souvislost s tradiční poezií a se vším, co tato starší poezie zobrazovala. Změna výraziva tedy nese s sebou vždycky změnu významu, i když jde o zobrazení téže objektivní skutečnosti.

Názorně to ukáže srovnání literatury odborné a literatury krásné. Vezměme např. na jedné straně meteorologickou zprávu o jarním jitru a na druhé straně básnické zobrazení téhož jarního jitra. V meteorologické zprávě se nezmění obsah sdělení, jestliže použijeme slova *luna* místo slova *měsíc*; a kdybychom zveršovali předpověď počasí, nezměnilo by se veršovou formou pranic na tom, zda se prorokuje na zítřek pěkné počasí nebo bouřka. Je to proto, že jde o sdělení objektivní skutečnosti, k níž autor nezaujímá svůj subjektivní vztah – a pokud by jej zaujal, pro funkci tohoto sdělení by to bylo nepodstatné: je úplně vedlejší, co si myslí např. autor předpovědi počasí o tom, zda bude zítra pršet nebo ne, váha je na tom, zda se prorokuje pěkné počasí nebo déšť. U lyrické básně je tomu naopak, zde je podstatný právě subjektivní básníkuv vztah, a proto není irelevantní, jakého použije básník slovního výběru a jaké formy veršové, rýmové atd. Volba formy je dána jeho specifickým uměleckým záměrem. Jestliže použije např. neobvyklé formy, čtenář z toho vycítí, že se mění jeho vztah k zobrazované skutečnosti proti vztahu tradičnímu; nové výrazivo, které se neasociuje se starými formami, jednoznačně naznačuje odklon od starého vidění světa.

Tento proces probíhá ovšem často neuvědoměle, básník se domnívá, že hledá jen novou formu, že usiluje jen o to, aby nově řekl starou věc. (Školsky řečeno: nejde mu zdánlivě o to, *co* říká, ale o to, *jak* to říká.)

Zde je však jisté nedorozumění nebo spíš zúžení problému: básník si sice uvědomuje, že zobrazovaný předmět (např. májové jitro) představuje neměnnou objektivní skutečnost, ale neuvědomuje si, že mohou být různé *vztahy* lidí k témuž objektu a že změněná forma vyjadřuje nový vztah. Když tedy popíšeme týž objekt několikrát a různou formou, vyjadřujeme tím různý vztah k témuž předmětu. Jestliže si to básník (nebo i teoretik!) dobře neuvědomí, snadno podlehne klamu, že je smyslem umění jenom „hledání nové formy“. Zvláště v tom vývojovém stadiu, kdy odumírá starý svět a nové životní vztahy se ještě zřetelně nerýsují, vzniká snadno dojem, jako by nové umění, které se snaží nové vztahy postihnout, přinášelo jen nové formy a nic víc. Formální změny jsou totiž nejvíc postižitelné, nejvíc bijí do očí. Tak vzniká názor, že smysl experimentálního umění je pouze nebo především v hledání nových forem. Je to ovšem optický klam. (Ostatně často jde jen o drobné pokusy, které nelze pokládat za experimenty v tom smyslu, v jakém o nich mluví Šalda. Často jde o snažení literárních nedochůdčat, která chtějí být za každou cenu originální; avšak už to, že jdou touto cestou, je příznačné pro společenskou krizi, v které žijí, a pro jejich neschopnost orientovat se v společenské situaci.)

Je experimentální umění na ústupu v socialistickém realismu?

Dnes je spisovatel v situaci značně jiné, nežli tomu bylo v době Šaldově a v době mezi dvěma válkami; starý svět se zřítíl a básník už ví, co nového se rodí. Nové společenské vztahy a nové vztahy člověka ke světu se rýsují již zřetelně. Podle toho by se mohlo zdát, že se důležitost poznávací funkce uměleckého díla zmenšuje a že se v souvislosti s tím nutně zúží i oblast uměleckého experimentu. Zdálo by se o tom svědčit i nejednou proklamované heslo o návratu ke klasikům a nutnosti učit se od nich, stejně jako nedůvěra k různým těm avantgardním směrům a směrečkům, jimiž byl poznamenán literární vývoj za posledních padesát let.

Myslím, že zde jde o zrakový klam. Ve skutečnosti se nezmenšuje ani poznávací funkce umění, ani důležitost uměleckého experimentu. Stále je nutno řešit vztahy lidí k prudce se měnícímu světu, stále je třeba odhalovat rozpory a usilovat o jejich řešení – stále je třeba připravovat zítřek! A to si nutně vyžaduje i nové umělecké formy. Těsná souvislost literatury s pulsem života se tedy nezměnila, ale problémy se řeší na novém, vyšším vývojovém stupni, než na jakém se řešily v době Šaldově. Dnešní spisovatel má již jasnou perspektivu společenského vývoje, kterou neměl spisovatel doby Šaldovy, a proto také jeho experimentování nabude jiné podoby, než v jaké je viděl Šalda a jakou mu dala literární praxe v období mezi dvěma válkami.

Rozštěpení literatury na křídlo avantgardní, které „hledá nové cesty“, a na křídlo tradiční, které jen těží z toho, co avantgarda „objevila“, není nutnou podmínkou literárního vývoje. Ukazuje to i dnešní literární situace, v které není podmínek k vyhranění těchto dvou protikladných částí. Ovšem, i dnes nacházíme na jedné straně v literární tvorbě tendence zdůrazňující hledání nových forem, a na druhé straně se setkáváme s díly, která tímto hledáním pohrdají; zde však nejde o rozštěpení literatury na část avantgardní a část tradiční, nýbrž o dvojí nesprávný postoj k *obsahu* spisovatelova sdělení. V prvním případě autor přistupuje k obsahu vlastně negativně; dobře vycítil, co *nechce* říci, ale nemá dost síly k tomu, aby si ujasnil, co říci *chce*, a proto sklouzává k „pokusnictví“ často samoučelnému. V druhém případě je tomu naopak, autor má sice pozitivní představu o tom, co říci chce, ale nemá dost umělecké kázně, aby hledal pro obsah adekvátní formu. Jinými slovy: v prvním případě se autor zaměřuje na formu sdělení, ale uniká mu obsah, v druhém případě je tomu naopak. Tak se rodí na jedné straně různé šarády v poezii a na druhé straně prostřední próza, která je sice zajímavá tematikou, ale umělecky nedorostla (jak se říkává v kritické hantýrce). Obojí tyto chyby mají společný pramen v touze po laciném úspěchu. V prvním případě se autor soustředí na tvarovou problematiku a nepromýšlí dost obsahovou stránku svého díla, takže vzniká disproporce mezi obsahem a formou; v druhém případě nepromyslí autor dost stránku tvarovou – a výsledkem je obdobná disproporce. Oba výkyvy jsou ovšem v podstatě stejně epigonské, neboť se napodobuje někdejší avantgardní umění, kdežto podruhé jde o epigonskou snahu vystačit jen s tím, co dala osvědčená literární tradice.

Jaké jsou vyhlídky uměleckého experimentu v dnešní literární situaci? Jsou podmíněny tím, že dnešní spisovatel nejde již světem slepě. Proto se také bude jeho experimentování výrazně lišit od experimentálního umění staršího. Dnes již není místa pro různé směřečky a *-ismy* starého typu. Velké dílo se nikdy nezrodilo z toho, že se prostě negovaly staré formy, ale z toho, že našlo nový, lepší vztah ke skutečnosti a vyjádřilo jej; nová forma se tedy rodila jako důsledek tohoto nového vztahu. Proto dnes, kdy již je linie dalšího společenského vývoje jasná, postavení spisovatele se stává po jisté stránce snazším, než tomu bylo dříve. Jeho experiment již není dílem především intuice, ale dílem racionálního poznání světa (a ovšem také schopnosti poznání světa umělecky vyjádřit). Nové umění nepůjde již cestou mechanického negování starých forem a hledání nových forem za každou cenu, jak si to představovali někdejší avantgardisté. Hledání nových forem bude dáno úsilím o vyjádření ostře viděné skutečnosti,

Co je to socialistický realismus a socialistická literatura

která se před našima očima prudce mění, neboť ji svou prací přetváříme. Protože k tomuto cíli směřuje všechno naše umění, nebude již přehradu mezi uměním „experimentálním“ a uměním „tradičním“, bude jen rozdíl mezi uměním a pauměním. Má-li se literatura brát rychle kupředu, musí si každé její dílo klást za cíl snahu být uměleckým experimentem.

Lze namítnout, že máme málo děl, která by tomuto požadavku vyhovovala. Je to proto, že si naši spisovatelé kladou menší cíle, než jaký je jejich úkol. Odtud i tápání a šed' naší prózy. Na jedné straně strach z experimentu proto, že by autor mohl být nařčen z formalismu, a na druhé straně snaha vyhnout se experimentu proto, že experimentování nese s sebou jisté riziko a spisovateli je pohodlnější spokojit se dílem prostředním než riskovat ztroskotání.

(1958)