

ace, kdy v této slabosti se naráz objeví síla. Ale to už opravdu záleží na subjektivních faktorech, na literárních vědcích samotných.

(1966)

KDE KONČÍ KRITIKA

Zdeněk Frýbort

Vztah literatury a kritiky, uměleckého díla a jeho interpretace je ukazatelem změn v literatuře: pokud v ní vládou poměry víceméně stojaté, vládne mezi oběma mír – ač by tomu mělo být právě naopak. Objeví-li se nový prvek narušující dosavadní rovnováhu, tu konzervativní část kritiky se chová, jako by nebyla ohrožena existence její, ale naopak existence literatury, využívajíc skutečnosti, že kritik může reagovat na umělecké dílo svou vlastní zbraní, kritikou, kdežto autor nemá možnost reagovat tak, že by kritiku učinil objektem díla, jak kritik učinil objektem své kritiky dílo autorovo. Literatura může existovat bez kritiky, kritika bez literatury nikoliv.

Zatímco umělecké dílo se nutně pohybuje na úrovni historie, a je tedy integrální částí společenského procesu, dějinné strategie, kritika, pokud není výrazem svébytné filozofické interpretace systému hodnot, v němž literatura je pouze jednou částí, zůstává na úrovni kroniky, a tedy taktiky, jež pohyb struktury nijak neovlivňuje. Iluze, že literatura a umění vůbec je pouze surovinou, jež se stává uměním až skrze kritický výklad, je tím negativnější, čím je obecnější. V podstatě je založena na iluzi vylučného vlastnictví pravdy, které znemožňuje její hledání, a každý kritický počín je pak pouze jejím administrativním uplatněním. Nepochopení je vydáváno za názor a necitlivost za důslednost.

Kritériem kvalit kritiky byl vždy vztah k obrodným prvkům literárního procesu, k avantgardám v okamžiku jejich vzniku, neboť ty dávají možnost kritice osvědčit znalost celé rozlohy tohoto procesu a jeho směřování. Obvyklé nařknutí z výtržnictví či reakcionářství svědčí jen o tom, jak často

se kritika utíkala tam, kde jako kritika přestala existovat, do oblastí mimo-literárních. Nebo novější výtka útěku od reality! Ten by sám o sobě snad ani tak nevadil, kdyby to nebyl útěk od *jejich* reality, od reality těchto kritiků, od toho, co si o ní ve svém bohorovném pozření veškeré pravdy myslí. Vztah uměleckého díla ke skutečnosti je vztahem dvou struktur, literární dílo nevypovídá o skutečnosti ústy svých postav, ale způsobem své interpretace, ne tím, co si ze skutečnosti vybralo, ale způsobem, jak o zvoleném vypovídá. Historický smysl uměleckého díla je v jeho tvaru a ten je výrazem struktury společenské, vztahů jejích složek: čím je blíž jí, tím je blíž realitě, zatímco popis vnějších dějů reality, soudy o ní vyslovované postavami, mají kvalitu zprostředkovanou: tradiční románový tvar je vlastně útěkem od reality, neboť přináší jen její iluzi v popisu jejích vnějších dějů. To není literatura výchovy, ale falešné útěchy mas, neboť dokazuje, že poznání smyslu světa je ukryto v kterémkoliv příběhu, který se kolem nás děje, že je záležitostí děje, v němž hybné složky (zvolené navíc podle tč. platných instrukcí) budou zastoupeny postavami, kterým děj dá buď za pravdu, nebo je nařkne ze lži a naladí nás buď optimisticky, či pesimisticky... Tento systém, přežívající z dob, kdy svět byl epický a člověk se v něm realizoval svým činem, nestačí interpretovat dnešní svět, který je nejednoznačný a determinovaný – zvrátil se ve svůj opak: místo epiky nastoupil děj, který umožňuje posouvat postavami tak, aby budily dojem spontánního procesu, tedy podle přání autora a světonázoru, který přijal – a je tedy vlastně noetickou lží.

K opuštění starého schématu došlo ztotožněním vědomí autora se strukturou částí společenské reality, úseku světa, identifikací, která způsobila, že mimo literární dílo zůstalo všechno, co přesahovalo oblast autorova vědomí: staré dělení světa na odměněný klad a potrestaný zápor bylo nahrazeno ne už jen fantazijní, ale morální odpovědností za každý čin každé postavy, neboť všechny jsou částí autorova vědomí i svědomí. Tato subjektivní interpretace (která začíná už někde u Dostojevského) znamená však nejzazší objektivitu výpovědi: tradiční typ románu se stále více stává jen výrazem požadavků kladených na literaturu různými ideologiemi, kterým nešlo o poznání struktury společnosti, ale o možnost proklamace svých nároků na ni. Identifikace vědomí autorského s vědomím obecným nabývá pak charakteru výrazně objektivního, neboť není subjektivním komentářem k objektivní realitě, ale imanentním celkem, který se tímto objektivizuje. Odklon od politické taktiky na úrovni kroniky je pak příklonem k chápání politiky jako části společenské struktury, jejího historického rozměru.

V těchto souvislostech děj realizovaný v avantgardním literárním díle nabývá tak jiné funkce a jiné povahy, neboť děje jednotlivých vědomí,

na nichž byl založen tradiční románový tvar, nejsou totožné s pohybem, dějem struktury, o jejíž poznání avantgarda usiluje: absurdní zvraty a neustálé znevažování děje dokumentují ztrátu jeho dosavadní funkce a smyslu — problém děje pak vede k útvarům bezdějové prózy a románu-eseje a je vůbec jedním ze základních problémů nové avantgardy.

Záměrné nepochopení těchto faktů dalo vzniknout kritickému článku Jiřího Hájka *Kde končí literatura*, věnovanému knihám Karla Eichlera *Antipašije* a Emanuela Mandlera *Atrakce*, otištěnému v posledním čísle loňského ročníku *Plamene*. Je jistě velmi zábavné zesměšňovat děj, který přestal být dějem tradičním, interpretujeme-li ho jako tradiční, jenže kritický zisk je nulový. Eichlerovy prózy jsou pokusem o postižení struktury současného vědomí, kde vedle sebe soužijí nejrůznější kulturní vrstvy a archetypy lidských postojů a vztahů v dějích, jež nejsou reálným pohybem vědomí, ale prostředkem jejich neustálé konfrontace a prorůstání. V jeho próze soužije tragédie s fraškou a velikost s banalitou podle řádu, který žádný z těchto prvků nepovyšuje na kritérium ostatních, neboť, jak říká Adorno, není úkolem literatury vnášet falešný pořádek do reálného nepořádku. Nařčení z epigonství postrádá pak vůbec jakéhokoliv opodstatnění, neboť zatímco u Kafky jde o mytologizaci jedné životní kategorie, u Eichlera o pravý opak, o odmytologizování struktury obecného vědomí (Eichlerovy prózy ostatně byly napsány v letech padesátých, takže o kafkovské módě mluvit není zrovna namístě). Základem nepochopení je zanedbání rozdílu mezi starou a novou evropskou avantgardou — zatímco ta předchozí chápala svůj úděl odcizení jakožto výjimečný, a tedy mytologický, dnes je tento stav obecným majetkem, každodenní realitou a literatura s ním tedy musí jinak zacházet, interpretovat ho jako historii a třeba i s použitím klíče grotesky a frašky. Tento přechod od mýtu k historii je velmi výrazný v prózách Ivana Vyskočila, a sice jako nesporný klad, neboť znamená pohyb vpřed ve směru reálného vývoje. Stejně tak Eichler.

Z několika shod dvou jinak značně se lišících autorů není možno vyvozovat nebezpečí nového schematismu pro celou avantgardu — je jí jistě možno vytýkat nedostatky, napřed je však třeba ji pochopit, neboť usiluje o něco, co má pro literaturu mnohem větší význam než veletucet tradičních řešení. Znamenají-li tyto dvě knihy slabší místo v procesu nové literatury, pak je třeba dokázat to z hlediska interpretace tvárných postupů a nenaplnění cíle, který byl autorem a vývojovým procesem dílu určen. Vytýkat dílu, že není tím, čím být nechtělo, svědčí spíše proti kritikovi než proti kritizovanému dílu.

(1967)