

skutečná a nejen fingovaná budoucnost, musí se otevřít nejen nový pohled, nová perspektiva, ale nový život. Realismus znamená vzít vážně danou skutečnost, vzít vážně věci; ale je falešný realismus, který bere věci příliš vážně a pro samé věci ztrácí člověka. Objev budoucnosti znamená i pro umění novou perspektivu. Budoucnost není daná, věcmi determinovaná budoucnost, ale pravý rozměr lidského úsilí, lidské tvorby, lidské práce. Proto se umělec do budoucnosti neprodírá odhadem a pravděpodobností, ale nápadem a fantazií. Nezůstává na budoucnosti jako na nové danosti, ale obrací lidský zrak zpět do přítomnosti. Umění otevírá cestu do budoucnosti tím, že člověka uvádí do svého vnitřního, nového světa; ale cesta do skutečné budoucnosti vede jen přes přítomnost, ovšem otevřenou přítomnost. Úkol umění je splněn, jestliže se člověk z vnitřního světa uměleckého díla vrací do reálné přítomnosti jako do přítomnosti tímto dílem otevřené, to jest, jestliže si s sebou přináší svou vysvobozenost, svou svobodu, aby ji prakticky realizoval: aby změnil svět k lidské podobě a sám aby se stal víc člověkem.

(1964)

## JAK JE TOMU S URČOVÁNÍM A CHÁPÁNÍM HODNOT

Jan Lopatka

Neřeknu asi nic nového konstatováním, že energie věnovaná v poslední době literárním sporům je ve srovnání s užitečností pro vývoj literatury takřka fantastická. Mohli jsme si v uplynulých měsících přečíst spousty stránek věnovaných diskusím – ať už šlo o charakter poezie minulého desetiletí (kde se často s největší možnou rizikovostí dokazuje, že hodnoty<sup>1)</sup> nejsou tam, kde by podle mého mínění nemělo za normálních

---

<sup>1)</sup> Označení *hodnota* tu používám ve významu něčeho, „co je běžně považováno za význačný jev“, co je v projevech o soudobé tvorbě označováno jako jev, který se podílí na určení charakteru literárního dění.

okolností nikoho napadnout je hledat), o to, o čem mají psát prozaici a jak to mají dělat, nebo snad dokonce o to, zda zobrazovat nahého či nena-hého člověka. Čtenář, který si k tomu přečetl knihy, o které snad mělo jít, začne asi doufat, že přese vše vzniklo v tomto období pár zajímavých knížek, při jejichž tvorbě si autoři cestu k literatuře museli hledat sami; a vznikly-li, že se jich brzy dočká.

Nemám v úmyslu bagatelizovat poctivé a věcné stimuly, které, jak věřím, ve většině případů za jednotlivými příspěvky jsou. Jsou vážné a potřebné – pod tou podmínkou, že se nevydávají za *literární* pohled, protože v úhrnu nejde zase o nic jiného než o u nás tradičně známé, více nebo méně zašifrované formulování požadavků a nároků na normalizaci „literárního ovzduší“. V této poloze jsou formule nejpřesnější, stanoviska nejpřesvědčivější (Suchomel, Kliment, LtN 26/1964 apod.). I tady už se projevuje relativismus, který je dán vázaností na předchozí období, myslitelská krátkodechost, která způsobuje, že nejzazším výbojem (citované příspěvky) je *pojmenování normality*, v podstatě technicko-organizační normality, které by jinak mělo být nepsaným východiskem. Jakmile se diskuse víc přiblíží vlastní problematice uměleckého materiálu, začíná být už méně přesná, zato velice benevolentní k rozlišení záměrů a realizací; přichází hrubá registrace místo osobní kritické koncepce hodnot.

Kloním se k názoru, že nejdůležitějším uměleckým úkolem soudobé etapy našeho literárního vývoje je návrat k elementární umělecké problematice, k jednoduchému řádu, nedémonické poctivé řemeslnosti – což lze případně chápat jako běžnou kocovinu, únavu z předchozích gigantických úkolů a hlavně z předchozí bezbřehosti, amorfnosti<sup>2)</sup>. Hrabalovy „žánrové“ vyprávěny, Vyskočilovo ověřování proneseného slova, „komediantské“ zdroje tvorby na malých scénách, kde často vzniká – jak už bylo několikrát ukázáno – víc poezie než v knižní produkci „velké“ tvorby atd. atd. – tyto úkazy nasvědčují tomu, že jsme v období přeryvu toho typu, u jakého Šklovskij zjišťuje, že nové formy vznikají kanonizováním nízkých literárních forem. Na tomto příkladě vidíme, jak pramálo jsme se v diskusích, které

<sup>2)</sup> *Tato amorfnost, v pozměněné podobě, postihuje i valnou část mladé „problémové“ literatury. Bez tvarost a podivná anonymita je mimo jiné plodem suplování literatury za společenskou aktivitu, plodem stavu, kdy „myslení v díle“ je povrchním odrazem běžných společenských diskusí, není myslitelskou orientací tvorby, ale neztvárněnou součástí námětu. V oblasti tvaru se to projevuje podivným úkazem: k dílu se nelze postavit čelem; při pohledu na fabulaci uniká do bezvýraznosti podtextu (vem si ho kde vem), při pokusu o zjištění podtextových významů uniká do publicistického rozumování. Jeden z čelných představitelů „květnácké“ skupiny to dokonce před třemi roky velice nepokrytě formuloval v polemice s koncepcí „básně o sobě“ – nezáleží prý na tom, jak se to formálně označuje, můžeme tomu, co píšeme, říkat třeba písemnosti. Je ovšem nasnadě, že právě ti budou první, kdo se zákonitou nesentimentálností řeknou: vaši věcí bylo tvořit a všechno ostatní případně odvrhnout. Ona asi poctivá děla práce je v některých obdobích prospěšnější než mesiášství.*

se u nás vedou, dozvěděli o těchto věcných otázkách. Nejsou to také asi problémy, které by se zdály důstojné pro literaturu kosmického věku, která má ostatně tradici nadanou takovou vážností, takovou úzkostí před tím, že by se měla alespoň na okamžik podívat na sebe sama tak trochu jako na „věc“, že by se pro to asi stěží hledala obdoba. Jednou z příčin, které mohou běžnou hierarchizaci závažnosti v literárním myšlení odvádět od problematiky a které živí iluzi jakéhosi literárního proudu, tvrdošíjně pojetí „kolektivního vývoje“ literatury, je tedy i polemická vázanost na předchozí období. Představa kolektivního vývoje bývá samozřejmě formulována na nej-různější úrovni. Nechybějí ani pastýři tohoto spořádaného stáda:

„... když se ukáže určitá tendence, která není optimální, je možno určitým směrem na tuto tendenci působit, pomáhat vymaňovat literaturu z jakékoliv jednostrannosti...“ (LtN 4/1964).

To se to musí literátům dobře spinkat, když je o ně tak postaráno.

Umělé udržování pověr o hlavních a vedlejších proudech literárního vývoje, rezignace na pojetí literatury jako souhrnu hodnot, udržování pověr o jakémisi „kolektivu“ autorské obce patří k tradičním chimérám naší literární atmosféry. Jsou projevem *negativního* vymezování předmětu (co není „schematické“, patří k sobě; stále tu vládne jakýsi zparchantělý dědic kampaňovitosti a myšlenkové mělkosti, tak dobře z našich dějin známé: „co je české...“) a jsou rovněž produktem nedostatku myslitelské aktivity, důsledkem pokrokářství na místě koncepčního myšlení. Jiným projevem této podstaty je celá škála vyvracení nemyslitelných předpokladů, nesmyslných argumentů. Tímto vyvracením se dává myšlenkovému procesu punc jakéhosi dění, názorového „vření“, pseudoaktivity (že se teze, proti kterým se bojuje, předpoklady, které neodpovídají materiálu, běžně v praxi tradují, není argumentem pro tvořivé myšlení: dogmatický apriorismus existuje v různých modifikacích vždy a je v zájmu myšlení nutné nebrat ho – je-li to třeba – vůbec v úvahu) a s touto pseudoaktivitou související mytizace autorů těchto „kontrakonstrukcí“<sup>3)</sup> a ze sebestošího odstupů nepochopitelných axiomat. A tak se najednou u jednoho z čelných představitelů osvobozeného myšlení například dočteme: „*Socialistický umělec se nemůže vzdát morálního záměru, ale jeho snahou by mělo být, aby se tento záměr nestal „utilitární“, aby se agitačně nezjednodušoval, ale aby byl pozdvižen do roviny uměleckého díla.*“

<sup>3)</sup> Velice přesně analyzoval tento zvláštní kulturně noetický stav Josef Vohryzek (LtN 20/1964): „*Literární prostředí, ve kterém všechno spěje k společnému stanovisku buď s Petrem, nebo s Pavlem, neboť nic třetího se nesluší, a ve kterém každý řekne polovinu toho, co si o věci myslí, aby tou druhou polovinou něco nepokazil a nedal Petrovi nebo Pavlovi možnost, aby toho proti němu využil, takový ruch v mezích slušnosti a průměrně zapojeného rozumu neinspiruje k vyhranění myšlenek a osobností ani v tvorbě.*“

Relativní empirická kontrola, která vypadá jako rozumný kompromis mezi naprostým nesmyslem a literární empirií, není podle mého soudu stadiem myšlení, nad kterým by se mělo jásat. Jestliže se někomu do jeho systému názorů (teoretického, naukového systému, ne kritické koncepce!) na umění před několika lety nevešel Brecht, a teď se vejde, je sice lepší něco než nic, ovšem jen vzhledem k předchozí etapě autorově, tedy negativně měreno – jako *snížení absurdnosti apriorismu*, ne jako zvlášť pozitivní fakt. Je-li totiž tento systém takový, že se do falešných konstrukcí dají tlakem empirie vsunout přijatelnější aspekty, není vyloučeno, že se změnou nálad mohou být vsunuty aspekty jiné – opačné. Problém je tedy nutno hledat ne v možnosti nebo nemožnosti vylepšování, ale v myslitelném kompromisu takových systémů – v rezignaci na elementární produktivní otázky. Podobnou legendou se stala – jeden příklad za všechny – Konradova kritika strukturalismu, jmenovitě stať Svár obsahu a formy. Podíváme-li se na ni ovšem alespoň tak věcně, jako se Konrad dívá na noetickou problematiku „neoformalismu“, vidíme, že je snad přesvědčivý v systémové analýze filozofické podstaty strukturalismu a ruského formalismu. Jakmile se však dostane k umění, tedy k tomu, co by mělo být osnovné, není už to s přesvědčivostí tak jednoznačné:

„Toto *hlubší pojetí skutečnosti* je velmi důležité pro tvůrčí metodu socialistického realismu; neboť právě jím se liší od realismu starého, flaubertovského, zolovského. *Starému realismu byl každý empirický fakt posvátný, pohlížel ke skutečnosti, jak se jevila smyslům, a tím ovšem zaměnil tvar věcí s jejich podstatou*; proto také jedna z cest z něho mohla vést k zcela povrchovému *impresionismu*.“ (Podtrhl K. K.)

Nebo jinde u Konrada čteme:

„Slovo je dialektickou jednotou představy a pojmu, má svou významovou a svou emocionální stránku – nelze škrtnout ani jednu, ani druhou z nich. Vzdáme-li se složky emocionální, pak dojdeme k čistě vědeckému výrazu, pak – jak říká Majakovskij – je lépe čísti Pravdu nebo Izvestija než básně. Vzdáme-li se však logické, významové složky, pak se dostáváme do říše materiálového pokusnictví, formálních hříček, neztvárněné citové roviny – což má jistě pro básníka význam jako trénink, ale není to básnická tvorba.“

Myslím, že zjevná apodiktičnost těchto výroků by už dnes i u nás vyvolávala rozpaky – ať už jde o Flauberta, nebo o ten „trénink“, „materiálové pokusnictví“, které má asi k podstatě poezie blíže než uvážlivé rozdělení úloh mezi „představu“ a „pojem“. Konrad je zřejmě v naší marxistické uměnovědě vzácností, pokud jde o širší filozofické, systematické orientace, za věcnou analýzu stojí ovšem i těžkopádnost aplikace na umě-

lecký materiál. Zůstává-li se jen u radosti z toho, že nám byl vytištěn, a neanalyzují-li se věcně jeho rozměry, pochybuji o tom, že se jeho dílu dělá přiměřená služba.

Jiný z projevů krátkodechosti, přistoupení na dimenze předchozího období, se objevuje v recidivách předchozího kádrování, ve vulgárním zaměňování autora a díla člověka-občana a jeho tvorby<sup>4)</sup>, koncepce a realizace, programu a díla, které jsou odrazem registrace, konstatování, povrchní explikace na místě věcné analýzy díla.

S trochou ironie mohl by situace neznalý pozorovatel vidět jeden podstatný aspekt literárních sporů posledních měsíců – o čem se má a o čem se nemá psát – i tak, že se nám vrátila jakási groteskní podoba antického vztahu k námětu a zpracování, vztahu, který neznal „tyraniu původnosti“ („Jak mladý a nervózní je sám pojem originality,“ psal kdysi Bohumil Mathesius) a znal namísto toho ctižádost zpracovat stejnou látku – kdo líp? Bída je asi v tom, že máme za sebou devatenácté a kus dvacátého století, kdy se zvrátila orientace hodnotových systémů směrem k osobnímu riziku původnosti jako klíči kritérii. A tak je dnes otázka, jak se to či ono dílo „přiblížilo věrnému obrazu života, skutečnosti“, už jen příznakem povrchně chápaného odrazu, příznakem pokleslého iluzionismu.

Všiml jsem si pro ilustraci některých momentů ukazujících na chápání závažnosti literárních jevů, jak se objevovaly v diskusích, sporech, zásadnějších článcích a úvahách o problematice soudobé tvorby. Je na nich vidět, že úvahy o literatuře stály většinou stranou a byly spíš než tvorbou podmíněny kampaněmi, případně nevěcnou mytizací relativně progresivních jevů. Iluzi „dění“ dotvářely některé obřadné „popravy“ (dílo Jana Weisse, Rudolfa Černého apod.), týkající se ovšem věcí, které by za normálních okolností nestály ani za zmínku.<sup>5)</sup>

Podíváme-li se na konkrétní výsledky primárního estetického hodnocení v průběhu kritické praxe, vidíme v úhrnu tento typický jev: nesporné hodnoty se problematizují a u nehodnot se stůj co stůj hledá něco užitečného. Objeví-li se například tak očistný případ tvorby, jako je Hrabal, chvátá se s obavami, aby se v příští knize neopakoval. Jako by díla velkých tvůrců nebyla ve většině případů překvapivě „na jedno kopyto“. Je-li druhá knížka přinejmenším tak dobrá jako první, vztyčují se výstražné prsty. Na-

<sup>4)</sup> *Jeden z účastníků diskuse v LtN se ptá: „Nevím, co na to říkají čtyři vyvolení (Bělohradská, Kliment, Trefulka a Přibský), které vzal Haman pod svůj praporec, a tím si zjednal právo škrtnout jim angažovanost z jejich koncepce, nevím, zda se jich předem vůbec zeptal na jejich mínění o té věci, ale jak znám Trefulku či Přibského, sotva budou souhlasit!“*

<sup>5)</sup> *Chci ale ještě připomenout – bez jakéhokoliv alibismu, jen kvůli spravedlnosti – že tento stav není podle mého soudu příliš uspokojivý, ovšem ve srovnání s lety bezprostředně předcházejícími, kdy kultivovanější čtenář byl při pohledu na literární časopis v latentním nebezpečí šoků, je to přece jen vzestup.*

proti tomu s knížkami, které zůstaly jen u dobré vůle, se stává pozoruhodná věc – najednou se až příliš chápe specifická jedinečnost konkrétního díla, na kterou se u předchozího případu tak nemyslílo – dobrá vůle je vážně a dalekosáhle analyzována jako faktum, jako hotový tvar. Recenzní rubriky našich ústředních listů přinášejí nepřeborný materiál tohoto druhu (Otčenášek, Pochop, Klímova Hodina ticha, Bojarová, Fleischmann (!) atd.). Přitom pochybnosti například nad Hrabalem nejsou pochybnosti, které by šly k podstatě věci, jak je možno jít u každého tak výrazného díla – totiž k určité paradoxní *jednostrannosti* a tím zvláštní „nedokonalesti“, kterou bývá ve většině případů nadáno, ale pochybnosti zůstávající u dobře míněných rad „zkusit to zas s něčím jiným“, aby se autor „neopakoval“. Což je jistě v umění nadmíru užitečné.

Kde je tedy třeba hledat věcný, noetický (ne organizační nebo personální) původ této situace? Domnívám se, že tento jev je produktem stavu, kdy v *průměru* neexistuje kritická koncepce založená na polaritě hodnot a nehodnot, tedy na primárním estetickém hodnocení díla jako celku, jako „věci“, ale s většími nebo menšími odchylkami vládne koncepce explikující dílo buď podle jeho dílčích relací s daným reálným, námětovým modelem (to je nejčastější), nebo podle jiných *dílčích* zřetelů. Důsledkem je *atomizace* pohledu, která přináší množství zajímavých poznatků, není ovšem sama vytvářením kritické *tvorby*. Postrádá se, bombasticky řečeno, existence osobních kritických *systémů*, které by *nebránily v disjunkci mezi špatnými a dobrými knihami*, které by nebránily osobnímu pojetí hodnot a nehodnot a které si tím nesou také své riziko jednostrannosti a nepochopení. Ve prospěch systému ustupuje primární estetické hodnocení, ustupuje polarita „líbí-nelíbí“. Projevuje se nedostatek osobní zaujatosti uměním<sup>6)</sup>, převažuje chápání díla ne jako „věci“, *totality*, *celku*, ale jako jednotky ve vývojovém procesu. To pak vyvolává stav, kdy psaní o literatuře působí dojmem zcizeného soběstačného světa, který by byl asi stěží pochopitelný někomu, kdo má sebemenší odstup od „aktuální“ problematiky.

Nikterak tím nechci propagovat impresivní kritiku, té máme navzdory zlomkům vědecké výzbroje, kterých se používá, dost a dost. Jde mi, jak je snad dostatečně zřejmé, o názor, že kritické myšlení nesměřuje naukovou výzbrojí, kterou jako pomocný poznávací aparát volí, k hierarchizaci hodnot, ale zastíňuje ji dílčím pohledem, dílčí explikací, pojetím bezprostřední užitečnosti. Je v tom taky jeden z úkazů té vážnosti a snad spíš pseudovážnosti našeho kulturního uvažování, která chápe všechno kolem

---

<sup>6)</sup> *Tou zaujatostí nemíním laciné, na běžícím pásu vyráběné chvalozpěvy například z pera Jiřího Hájka, jaké si můžeme občas nalistovat v Plameni; jde totiž taky o intelektuální základ tohoto zaujetí.*



sebe jako úkol, který je třeba zdolávat, brání se riziku jednostrannosti, riziku *vkusu*, riziku mýlky. Víme sami, že podněcuje množství cenných dílčích poznatků, výsledků; koncepčnímu myšlení, hledání, esejistice, espritu se však v této uspěchané nedůtklivosti moc nedařívá. Vidíme přitom, že takováto polovičatá vážnost a polovičatá velkorysost zbavuje umění skutečné vážnosti, skutečného tragického rozměru, který může být dán i obrazu kolektivního osudu jedině osobnostním zvážením.

Zajímavou a taky mile jedovatou analýzu tohoto typu služby věci, služby zdánlivě nadosobní objektivitě, která – a priori – zbavuje rizika vkusu, provedl Albert Thibaudet. Čteme u něho:

„Autorita, to je velké slovo. Je třeba, jak praví Brunetiere, authority, jež by rozhodovala o jakosti naší rozkoše. Kdybychom tuto autoritu kladli do sebe samých, do spolehlivosti a dokonalosti svého vkusu, byla by to pouze poloviční ctižádost. Inteligentní člověk se tím směrem nedá zavést velmi daleko, ví o sobě, že je omylný, proměnlivý, špatně informovaný. Tu je třeba, aby ctižádost, žízeň po autoritě, na sebe vzala masku, aby se zahalila do pláště nezištnosti. Non nobis, domine, sed nomini tuo da gloriam. Ctižádostivec nebo fanatik náboženský jedná jako představitel boží, ctižádostivec nebo fanatik vlastenecký jako služebník své vlasti. Činí to v poctivém úmyslu, klamou sebe sami, ale neoklamou všechny ostatní. A podobně, když kritik postaví mimo sebe tuto dogmatickou autoritu, jež rozhoduje a rozsuzuje, když se sám vydává jen za jejího tlumočníka, budete jisti, že to obvykle směřuje k tomu, aby si dal sám sobě jistou věčnou tvářnost. Neboť do čeho vkládá onu autoritu? Do kritiky *neosobní*, do vkusu *neosobního*, přičemž negativní předpona popírá jen osobu všech ostatních, aby veškeré místo zůstalo jeho osobě vlastní. (Listy pro umění a kritiku I., str. 369; z Fyziologie vkusu; obdobné momenty v pojetí této problematiky najdeme i u Ortegy y Gassetu – viz Kritický měsíčník, r. II., str. 22-24.)

I tak lze po čase pojmout poloviční vážnost a předčasnou jistotu sebou samým. Kritický empirismus „třicátníků“ (v nejširším slova smyslu), snaha po tvrzeních a argumentech, které je možno „ohmatat“, je chvályhodný jako záchranná reakce na předchozí totální apriorismus. Má ovšem rub v nedostatku myslitelského dechu, v nevěli ke stálému kladení zásadních otázek, v nevěli k „neužitečné“ kontemplaci, k „neužitečnému“ odstupu. A zejména – v nevěli připustit možnost existence jiného hodnotového systému.<sup>7)</sup>

<sup>7)</sup> *Exemplární je tu z poslední doby závěr Trefulkova rozboru Tváře (Host do domu 12/1964), kde se píše o české literatuře, která zatím valila stále nějaký ten sisyfovský balvan mimoliterárních úkolů – vlasteneckých, osvětářských atd. Postoj mimo tento proces pokládá Trefulka za pokus vysmívat se Sisyfovi. Není tu nejmenšího náznaku snahy připustit jiné pojetí sisyfovské práce – riziko literatury jako osobního vkladu do světa.*

Nedostatek sebeuvědomění literatury jako součásti lidské kultury, která zatím nestojí a nepadá s naším desetiletím, a s tímto nedostatkem související krátkodečnost, *provizornost* naší kulturní aktivity, je příčinou toho, že se plýtvá energie na znepokojené objevování věcí, které patří k abecedě literárního vzdělání. Kolik se u nás popsalo papíru úvahami nad tím, že se o něčem píše moc a o něčem zase vůbec ne. Přitom není zapotřebí zvlášť exkluzivního literárního vzdělání k tomu, aby člověk věděl, že střídání obluby a neobluby různých námětových okruhů je věc naprosto běžná, zejména v období jakýchkoliv přeryvů (Šklóvskij píše o „zákazu na některé typické životní »situace«, ke kterému čas od času dochází a který „nebyl vyhlášen proto, že už neexistují doktoři, prohlašující, že je po krizi, ale proto, že se z této situace stalo už klišé.“).

Převládající atomizující pohled na literární dílo je krátkodechou reakcí na krátkodechý podnět předchozí apodiktické globálnosti. Je součástí a produktem širší řady utilitarismu, povrchního racionalismu a opatrnického volnomyšlenkářství, na které máme u nás dost smůlu (výjimkou jsou devadesátá léta, meziválečný vývoj, nabírání dechu po roce 1945 – za výjimku je pokládám proto, že se *omezovala vševládnost* kampaní tím, že docházelo k bohatšímu rozvrstvení kulturní problematiky; příliš ideální stav tu jinak jistě nebyl nikdy – to se dá vysoudit, když si například na základě vlastních zkušeností s kulturním kontextem uvědomíme, proti jaké asi malosti, bulvárnosti jsou namířeny nejvášnivější a také nejbásnivější stránky Bojů o zítřek). V „životní“, praktické rovině tento pohled postrádá schopnost dočasného odstupu od vlastní činnosti, takovou řekl bych hygienicky nutnou míru pocitu absurdity stíhajícího vlastní činnost<sup>8)</sup> a s tímto pocitem spojenou schopnost dívat se na svou činnost jako na *celek*. Brání, jak už jsem zdůrazňoval, riziku soudu, atomizovaný pohled pak na všem nachází mechanisticky něco dobrého a něco špatného, zabraňuje vidět *dílo* jako celek, riskantní celek, který buď *vykupuje nenormálnost soustředění na tvorbu, nebo ne*, a pak mu nepomůže ani svěcená voda, tehdy vystupuje na povrch abnormalita, maniakální obludnost tvorby. Nedostatek rizikové koncepce potom působí, že se nedokáže pojmenovat polarita kladů a nezdarů (šestisetstránkový román představující sběrnici literátského odvaru v rozsahu od Ignáta Herrmanna po Dostojevského je vážně analyzován jako tvárný problém; chodí se jako okolo horké kaše kolem přímé otázky, jak je možné popsat tolik papíru a neprojevit ani za mák původnosti), polarita vítězství a pádů.

<sup>8)</sup> Podporuje se tím například umělectví ve špatném slova smyslu – znal jsem budoucí autory, kteří dosud nepublikovali ani časopisecky, a přesto neváhali zúčastňovat se jako autoři besed se čtenáři; je to exemplární projev institucionalizace a naprostá, možno říci renesanční absence pocitu absurdity je tu záviděnitelná.



Že se hodně mluví o věcech nedůležitých a pomíjejí se závažné, to není v kontextu našich uměleckých dějin nic nového. Jan Grossman poukazuje na fakt, že Kafka i Hašek živořili dlouho na okraji našeho literárního života, protože pro něj nebyli dost dobří. Kampaňovitost, tyranie akcí působí, že se původnější věci dostávají do literárního povědomí těžce a jaksi ilegálně. Ale: že sice rezignují na iluzorní tvůrčí kvas, posléze ho ovšem zastiňují svým významem a demaskují jeho efemérnost. Tento jev je – jak se alespoň doposud zdá – osudovým rysem našeho literárního vývoje. Podobné příznaky vidíme na soudobém psaní o literatuře: po veškerém třeštění okolo Kafky přicházejí nejzajímavější pohledy od lidí „vně“ – Grossmana, Josefa Jedličky, Kosíka. Hašek je na tom podobně. Existuje snad už celá „haškologie“ (redaktor Světa zvířat by jistě uznale pokýval hlavou), a přece nejzajímavější myšlenky najdeme u Grossmana, u Kosíka.

Pokládám v současné situaci za nutné zdůraznit, že jde v těchto konkrétních případech o autory-esejisty, jejichž poznávacím východiskem není literární historie. Vyžadovalo by důkladnou analýzu zjištění, do jaké míry se na tomto zvláštním stavu podílí fakt, že literární historie bývá u nás tradičně východiskem kritiky. Do jaké míry mimovolně přechází do kritických analýz hledisko registrace a relativního poměrování, které zatlačuje hodnotící zřetel k dílu jako celku. Do jaké míry by se v této relaci našel jeden ze zdrojů toho, že se slabším dílům přidává – že se jim totiž věří na základě možných historických paralel. Do jaké míry by se například v tomto východisku našel jeden z původců atomizace pohledu na dílo. A nakonec – do jaké míry by se tu našel i jeden ze zdrojů toho, že se východisku kritiky nedostává ani velkorysosti vědy v stálém kladební elementárních otázkách. Myslím, že tyto věci je nutné analyzovat. Jestli snad nějaké širší pojetí estetiky by nemělo – ne nahradit, ale korigovat toto literárněhistorické východisko.

(1965)