

ale na mnohostrannosti cílů, jež stojí před socialistickou společností) doložit bohatým, pronikavým, objevným a průkazným poznáním objektivních fakt. Takové poznání má naději přerůst a snad i přežít i jeho dočasnou a riskující subjektivitu.

(1961)

## OTÁZKY KRITIKY A HRA S POJMY

(Poznámky k problematice poznávacího východiska  
literární kritiky posledních let)

**Jan Lopatka**

Veškeré naše současné myšlení je poznamenáno účtováním. Ján Rozner v *Plameni* 6/1963 velmi plasticky rekonstruuje atmosféru minulých let, mysticizaci myšlení, „institucionalizování“ názorů, logiku, která hraničí se zvráceností, a jiné a jiné věci. Je možné donekonečna se podívat všemu, co se v myšlení mohlo dít, kam až lze zajít, je možné se bez ustání bavit nad nekonečnými diskusemi a polemikami o významu bůhvíjaké akce pro poezii nebo třeba o významu objevů Lepešinské pro estetiku.

Věřím ale, že nikdo netouží psát dějiny kuriozit. Skutečné překonání této viny se musí dít cestou zcela jinou. Je to cesta přísné analýzy jevů i jejich příčin, analýzy, která plyne z poznání, že i v této groteskní podobě mají jednotlivá stanoviska ve svém základě jistý *noetický princip*. Že nikomu, a hlavně ne věci samé, nepomůže se nad těmito úkazy mravně rozhořčovat. Že tento princip může zůstat v zásadě stejný i při zdánlivě radikální změně „výrazových prostředků“, že vnější ozvláštnění a formální syntéza nejsou ještě příznaky dialektického překonání a zahrnutí. Jsem přesvědčen, že toto faktické přežívání noetického principu těchto let, i když ve velmi diskrétní, a někdy ne na první pohled zřejmé podobě, je závažným problémem současné kritiky číslo jedna.

Druhým příznačným rysem (ten je ovšem společný celé naší současné kulturní atmosféře) je diskreditace všech dosud známých příznaků spo-

lečenské aktivity jednotlivce – rovněž pozůstatek z doby, kdy ukvapená iluze dohotoveného světa naprosto paralyzovala vědomí vzájemného působení jedince a společnosti, vědomí a jistotu, že může mít dosah jednání jednotlivce neposvěceného institucí. Tedy odcizení v jedné z nejkonkrétnějších a nejvyhraněnějších podob. Jeho důsledkem je krize všech „velkých“ slov v našem vědomí, distance, která se projevuje, když o něco jde, fejetonisticko-causeristickou nezávazností v případech, kde je na místě zásadní osobnostní postoj.

Chci si proto v několika poznámkách všimnout některých frekvencovaných jevů v naší kritickorecenzentské praxi, jevů, které poukazují na toto období a dávají nakonec svým způsobem i základní obraz o stavu uměleckého myšlení. Východiskem je mi průřez kritickou praxí našeho tisku zhruba za pět uplynulých let, několik časopiseckých polemik z této doby a některé projevy, které se skromně skrývají na stránkách knih jako doslovy a předmluvy. Zdá se, že jedinou správnou cestou je věčný, emocionálně nezkomplikovaný rozbor jednotlivých tendencí a aspektů. Nechci tím vyhánět ďábla Belzebubem a jednu doktrínu nahrazovat jinou, kterou považují za samospasitelnou. Neseme všichni na sobě vinu doby, kdy poznání bylo až tím posledním hlediskem, a postup, který by měl vést k znormálnění, je také postupem prověřování mýtů a jejich adekvátnosti. Myslím si, že prostá logika zde mnohdy pomůže víc než falešná syntéza scholasticky zformalizované dialektiky „pro a proti“ nebo „na jedné straně a na druhé straně“.

Necítím se v těchto poznámkách nijak novátorsky (nejde nakonec o to, ale o určité zastavení, bilanci myšlení), jen se připojuji k linii, která v poslední době nabývá v tisku výraznější podoby (namátkou jména Opelík, Červenka, Suchomel a další, kromě toho už dříve kritická činnost J. Vohryzka v Květnu, žel ne zcela organicky přerušená). Chci ještě připomenout, že mám na mysli výhradně kritiku literární, divadelní a zčásti filmovou. Je snad trochu dílem náhody, že právě v této oblasti jde nejvíc o invazi mimouměleckého chápání předmětu, zároveň je v tom však i podstatná zákonitost – realita materiálu, kterého umělecká literatura používá, je realita mimoumělecká, materiál společenské komunikace, je zde tedy nejužší souvislost cílů literárních v užším slova smyslu a cílů dejme tomu politických, osvětových, náboženských atd. Odlišení materiálu působí vedle toho i zcela prakticky – psát může nakonec každý, kdo je gramotný a má dostatek vůle a nedostatek intelektuálních zábran, na rozdíl od toho například skládat hudbu může jen ten, kdo dosáhl stupně, který je v tomto případě nepoměrně náročnější. Proto i kritická činnost je u hudby vázána na odbornější pohled, i když výjimky samozřejmě nejsou vzácné.

## Kritika a kritéria

Už padlo slovo o mimouměleckém chápání uměleckého díla. To je ovšem věc, kterou nelze odbýt několika větami, a proto hned na začátku trochu odbočím. Literární dějiny lze také pojmut – pro laboratorní účely – jako dějiny „literárních událostí“. Co nás při takovém pohledu nejvíc zarazí, bude zjištění, že rozhodující většina těchto bestsellerů (bestsellerů ve smyslu konzumentském) je ve své době hodnocena mimoesteticky, pro vněumělecké důvody. Mimoumělecké hodnocení literárního díla se může zdát plně zdůvodněno jednou závažnou věcí – jsou celé důkladné teorie (a myslím, že podstatně oprávněné), které koncipují estetickou hodnotu díla jako vzájemné spolupůsobení a syntézu jednotlivých hodnot mimoestetických, jako dialektickou syntézu jednotlivých dílčích rozporů mimouměleckého rázu. To je ovšem zákonitost zjištěná ex post, z uměleckých dějin, a použít jí samotné jako kritického postulátu je typický výkon převrácené logiky, o které jsem se již zmínil a které se ještě budeme věnovat. Je ale ještě jedna oblast, kde převládá v základě vněestetický vztah k uměleckému dílu; můžeme ji označit jako „estetiku tvorby“, tj. estetické názory tvůrců samých a jejich pojetí díla a jeho cíle. Tento významný poznatek je například už v Šaldových Bojích o zítřek, i když je tam zúžen jen na otázku vztahu nového a starého umění: nově vznikající umění nechce nikdy proti předchozímu víc krásy, ale víc *pravdy, logiky, života*. Tento fakt lze obecně vztáhnout na celou tvorbu – jejím nejpodstatnějším východiskem je vždycky vytvoření „více života“ a ne jen „krásných“ objektů. Zkušenost nás opravňuje rozvést to dokonce tak, že tam, kde převažuje vůle vytvořit krásné věci, je jen krok k vytvoření věcí líbivých a stačí jen trochu menší dávka invence a vzniká kýč. I když z posledního nelze vyvozovat pravidlo, zkušenost s uměním to v podstatě potvrzuje.

To jsou stanoviska, která na první pohled ospravedlňují vněestetické chápání uměleckého díla. Obě tato stanoviska však nikterak neospravedlňují podobné chápání a priori u umělecké kritiky z toho prostého důvodu, že jejich umělecký i sociální kontext a tím i jejich životní funkce je jiná než sociální kontext a životní funkce, než společenská úloha umělecké kritiky.

Poznání z uměleckých dějin, historický sled sám, kritické konfese i samy dějiny kritiky zaznamenávají dvě základní funkce kritiky<sup>1)</sup>. První je rázu možno říci společenského a spočívá v tom, co bývá označováno jako kritická diagnóza: přesvědčivě – na základě nejširšího možného uměleckého vzdělání i vlastního uměleckého citu – určit, že nějaký jev nebo

<sup>1)</sup> Z nejobecnějšího stanoviska jde de facto o funkci jednu, a tou je funkce komunikativní, „překódování“ systému díla, resp. jeho částí do jiného systému, který svým způsobem společensky uchovává, „konzervuje“ část informace dílem ztělesněné. Naše zjištěné dvě funkce jsou reálným způsobem existence této funkce nejobecnější.

skupina jevů je právě uměleckým dílem a ne čímkoliv jiným, že slouží životu jako umění, a že tedy jen nesupluje tam, kde je na místě jev jiný. Tedy podrobení uměleckého díla první životní zkoušce, zjištění estetické evidence. Že to je těžké a že je k tomu jaksi třeba schopnosti, o tom není sporu. Druhá funkce je rázu možno říci umělekostrategického a tkví v tom, že kritik používá uměleckého díla jako prostředníka mezi sebou, čtenářem a umělci, jako prostředku pro svůj vlastní výraz, a pomocí tohoto prostředníka vyslovuje své názory společenské, estetické, kulturněpolitické, domýšlí možnosti dílem dané a pokouší se o orientaci v uměleckém i celokulturním, prostě nadstavbovém dění. (Že toto rozlišení je vysokým stupněm abstrakce z literárních dějin, snad nemusím připomínat.) Historická zkušenost dále ukazuje, že tyto dvě funkce se vzájemně podmiňují, a jestliže jedna z nich je potlačena nebo nahrazena jinou, mívá se umělecká kritika svým *životním* určením, ztrácí společenskou platnost, cizopasí. Může ale docházet i k jevům a závislostem složitějším:

Z hlediska těchto dvou dominantních funkcí kritiky vypadá trest častých, frekventovaných jevů v naší literární kritice posledních let takto: Co se týče první funkce, je in theoria zachována, v tezi existuje uměleckost, umělecká pravdivost, neopakovatelnost, atd., prakticky se však uplatňuje tak, že těmito přídomky jsou označována jednotlivá stanoviska, která jsme zjistili v druhé skupině, to znamená, že jde o faktickou hru se slovy – teoreticky, konfesí, se uplatňují kritéria uměleckosti, ovšem tak, že se jimi chápe mimoumělecká závažnost námětových jevů, prvků reality, která dodala námět, buď z díla neorganicky vyjmutých, nebo stejně neorganicky do díla vložených(!). Tedy – pod vnějším pláštěm první skupiny fakticky existují a působí aspekty skupiny druhé. Znovu ta převrácená logika, jaké už jsme si všimli.

V posledních řádcích mluvím o skrytějších formách záměrně vně-uměleckého chápání literárního díla. O bezprostřednější projevy tohoto problému šlo jednak už tam, kde se zmiňuji o mechanické aplikaci poznatků zjištěných ex post z historie na živou kritickou tvorbu, dále ovšem jde o to, že i kritika je otevřeně řečeno věcí intelektu. (Kdo se zabývá kritikou, nemusí už tím být automaticky pro kritiku nejpovolanějším<sup>2)</sup> a otevřená forma námětového soudu nad literaturou je už dnes přece jen záležitostí poněkud fosilní a nepředstavuje právě intelektuální vrcholy kritiky.) Není prostě únosné dělat zvláštní teorii z toho, když se někdo minul povoláním.

Dostáváme se ke kořenu věci. A ten je v tom, že základem takto převráceného světa kritického myšlení je neúnosná míra subjektu, *sub-*

---

<sup>2)</sup> *Jak jinak si vysvětlit např. výrok: „Místo pravdivého odrazu skutečnosti jde o »stylizaci a deformaci« skutečnosti“ (myšleno pochopitelně ironicky) a tisíce podobných?*

*jektivizace kritického procesu.* Zní to napoprvé paradoxně – vždyť právě subjekt se u představitelů tendencí, které rozebírám, netěší velké přízni. Fakticky je tomu ovšem tak, že se netěší přízni jen subjekt cizí, k subjektu vlastnímu bývají nepoměrně něžnější. Neúnosná míra subjektu je v tom, že místo určení *objektivních* dimenzí díla přichází podřízení díla subjektivním představám o uměleckém ideálu, který je ovšem v podstatě mimoumělecký. Pokud nezavane jiný vítr, bývají tyto představy velice autoritativní. Jen tak lze vysvětlit, proč se osudy mnoha děl i autorů v krátkém čase tak fantasticky „vyvíjely“.

Mimoumělecký soud nad uměním, jmenovitě literaturou, je věc pro kritiku neodmyslitelná, a to nejen z vnějších, ale i z vnitřních, organických důvodů. Ty jsou způsobeny funkcí, kterou jsme označili jako druhou a která přeměňuje kritiku ze soudu nad uměním v odpovědný soud nad životem. Abstrahovat od tohoto občanského vztahu k uměleckému dílu znamenalo by ignorovat celý život kolem sebe, a tím ale rezignovat i na svůj vlastní vklad, podíl na jeho utváření. Z tohoto vědomí ale plyne, že mimoestetické hodnocení má být jevem nutným, ale průvodním, jevem, jehož existenci a nutnost si uvědomujeme, který ovšem není cílem. Estetické hodnocení uměleckého díla je *společenským* úkolem kritiky, protože tímto úkolem je vnášet řád do efemérního chápání literatury. Už proto, že spontánní soud konzumentské veřejnosti nad literaturou je převážně mimoumělecký, řízený námětovou aktuálností. Determinace, přesněji řečeno společensko-historická stránka našeho subjektu, je sama o sobě faktorem tak určujícím, že se změnou některých rozhodujících složek tohoto kontextu dochází k náhlému *opotřebení kritérií a požadavků, a to – zdůrazňuji – i těch, které vždy současně chápeme jako umělecké.* Víme-li už, že tuto determinaci nelze zcela odstranit, jde o to vědomě ji nepostulovat, jít cestou objektivity, udržovat *korelaci vědy o umění* a umělecké *kritiky* jako vztah *teorie a praxe*, pokud to současná úroveň tohoto odvětví dovoluje.

Jde totiž o odpovědnost, kterou má kritická diagnóza a v nejvyšších formách i kritická prognóza uměleckého díla vůči společnosti. Teorii o tom, že dobrá díla se během vývoje prosadí sama, nelze dost dobře doporučit ani malým školákům – je právě ukázkovým projevem té laxnosti a rezignace, kterou mám na mysli v úvodu. Mimoumělecký vztah k literárnímu dílu, neadekvátnost používaných měřítek, se může zvrtnout v to, že *faktická* funkce kritiky, tj. rozlišování hodnot, je řízena neodpovídajícími měřítky, ať už v nakladatelských koncepcích, nebo dejme tomu neorganickými požadavky institutivními, které jako rozhodující měřítko uplatňují princip sterility.

Z dávné i nedávné minulosti můžeme pro to každý uvést nemálo dokladů. Že jde o věci vážné, že dlouhotrvající nenormální, neadekvátní situace ve vztahu společnosti k umění, která soustavně absolutizuje mi-  
moestetické pojetí literatury a umění a vyvozuje z něho občanskoprávní  
důsledky, může nenapravitelně ochromit jejich vývoj; o tom nás poučuje  
zase historie. Za všechny stačí připomenout puritánský zákaz divadla  
v Anglii, který porušil vznikající kontinuitu poshakespearovského divadla,  
a trvalo staletí, než se jí podařilo (snad) znovu navázat. Jsem přesvědčen,  
že i typické projevy ne zrovna nejslavnějších tendencí v architektuře po-  
sledních desetiletí mají tyto důvody – neorganickou absolutizaci jednoho  
principu, který notabene nepřihlíží ke skutečným rozměrům, dimenzím  
odvětví v jejich konkrétně historické podobě, a důsledek je nemalý – ar-  
chitektonická tvárnost některých částí zabydlené krajiny vrhá velmi ne-  
příznivé světlo na její obyvatele a záleží jen na pevnosti materiálu, jak  
dlouho bude svou dobu neslavně připomínat.

### Námět, „obsah“, „forma“ a kritické koncepte

Je na čase opustit morality a vrátit se k noetickým otázkám. Chce-  
me-li si ujasnit vztah námětu a jeho přetvoření v díle a příčiny náměto-  
vého hodnocení literatury a umění a odůvodnit jeho nenáležitost, je ne-  
zbytné zopakovat si několik nejelementárnějších poznatků. Je běžné zná-  
mo, že základ všech „nedorozumění“ v těchto otázkách je ve ztotožnění  
námětu a obsahu. Krátce si tedy vyjasníme sémantický vztah obou pojmů.  
„Námět“ je výsek objektivní reality, ať už vzatý ze života reálného, nebo  
z motivů, které existují v „hlavách“ lidí. Obsah v umění je proti tomu  
námět ideově, emocionálně a smyslově ztvárněný, tedy „*námět viděný*“.  
„Obsahem v umění není prostě bezprostředně objektivní skutečnost, ale  
její smyslové, citové a ideové zpracování, které se teprve stává předmě-  
tem estetického ztvárnění.“ (J. Cvekl, O materialistické dialektice, s. 76.)  
Uvědomíme-li si toto, dojdeme k dalším závažným důsledkům pojmovým:  
Obsahem z hlediska dialektiky je námět, určitá skupina jevů a procesů  
objektivní reality. Obsahem umění, tedy tím, co se jeví jako obsah zorné-  
mu úhlu estetiky, je tento námět „viděný“, tedy předmět procesu odrazu  
v umění. To znamená, že tento obsah „estetický“ zahrnuje spojení obsahu  
a formy jako kategorii dialektiky, obsahem v umění je tedy vztah těchto  
dvou kategorií dialektiky. Ten je „estetickou realitou“, zatímco sám námět,  
tedy jedna složka tohoto seskupení, je esteticky indiferentní. To má zá-  
važné důsledky pro kritické hodnocení. – Víme z dialektiky, že obsah je  
geneticky určující, základní, forma druhotnou, doplňující složkou, je sice  
nezbytným způsobem existence obsahu, vzniká ovšem až s touto jeho exis-

tenci. Je tedy prvotnost obsahu ontologická – teprve přítomnost obsahu rozhodne, je-li nějaký jev nebo skupina jevů, prvků, formou. To, co se ale běžně a mylně chápe jako obsah umění, nemá samo o sobě důležitost bez další složky, neplatí tedy prioritá námětu, ale „námětu viděného“, tedy obsahu ve smyslu estetickém. Domýšlíme-li dále, znamená to, že vztah námětu jako obsahu z hlediska filozofického a vztah „námětu viděného“ ( $O^S$  nebo  $S^O$ , podle druhu a charakteru umění), tedy obsahu umění, je vztahem obsahu (námětu) a formy („námětu viděného,  $O^S$  nebo  $S^O$ ), druhý vztah obsahu a formy (prakticky to samozřejmě nelze nikdy takto vydělovat) je vztah obsahu uměleckého (tedy „námětu viděného“) a jeho materiálové konkretizace, tedy formy umělecké. Je tedy jinak možné říci, že obsah i forma v umění spadají do oblasti formy (forem) z hlediska dialektiky. U obou dvou jmenovaných vztahů platí přirozeně ontologická prioritá obsahu, samozřejmě jen v takto obecné poloze. – Porušíme-li tuto obecnost, dojde nutně nejen k vulgarizaci, ale i k vyloženým nepravdám.

Abychom shrnuli<sup>3)</sup>: „námětové“ hodnocení umění, zejména literatury, má tedy ve svém základě vulgarizaci teoretického poznání, ztotožnění dvou pojmů s rozdílným obsahem. Model této logiky je asi takovýto: Obsah má prvotnost před formou. Umění je odrazem objektivní skutečnosti. Objektivní skutečnost dílem ztělesněná je tedy rozhodujícím ukazatelem hodnoty tohoto díla. Až sem je vše zjevně v pořádku, problém začíná v tom, že se tato objektivní skutečnost dílem ztělesněná zamění realitou námětu, který je dílem „exploatován“, realitou, která před uměleckým ztvárněním v díle nemá uměleckou závažnost. Ze zjištěné triády námět – jeho „vidění“, „uchopení“ – materiálové ztvárnění tohoto „vidění“, se ztotožněním prvních dvou de facto vynechá druhý člen, čímž se samozřejmě z celého nazírání problematiky ztratí její specifický základ. To je přirozeně – ve svém důsledku – myšlení nemarxistické. Zvláštnost „obsahu“ v umění potvrzují nejen závažné práce v oboru marxistické estetiky posledních let, které zbavují mytického nánosu základní pojmy umění, ale také celý vývoj myšlení v umělecké oblasti (čím jiným je nakonec všechno to zdůrazňování, že nezáleží na tom, „co“, ale „jak“ atd. atd.).<sup>4)</sup> Námětové hodnocení umění je tedy typickým projevem rozporu teorie a praxe, rozporu vědeckého myš-

<sup>3)</sup> Nelze v několika řádcích vyčerpat celou složitou problematiku předmětu uměleckého odrazu. Odkazují zde na zatím nejsystematičtější práci tohoto druhu v oblasti marxistické estetiky. Je jí studie J. Volka ve sborníku *Otázky teorie poznání*, Praha 1957.

<sup>4)</sup> Kromě toho potvrzují tuto souvislost i speciální pohledy jednotlivých uměnovědných odvětví, např. zase v literatuře. Dejme tomu ve vývoji epiky můžeme zjistit, že tzv. „příběh“, to znamená pointovaný sled událostí, který je základem rozhodující části moderní epiky, je rovněž součástí „vidění“. Projevuje se to mj. na tom, že epika „rabelaisovská“, tj. relativně „bezpříběhová“, je všeobecně chápána jako nižší stupeň organizace epiky, tedy zase záležitost obecně formální, formová.

lení a jeho aplikace na kritický pohled. Proto jsem v předchozích řádcích připomínal věci, které jsou ve sféře teoretického myšlení běžně známé.

Jsou celkem nasnadě výtky, které mohou být vzneseny proti těmto řádkům. Formální rezignace na otázky společenské závažnosti, ideovosti, třídnosti, atd. atd. a jiných tzv. kategorií marxistické estetiky. Bylo by možné se – zase formálně – ohradit tím, že prostě píšu o něčem jiném a nemohu na ploše časopiseckého článku „proporcionálně“ postihnout všechny otázky oboru. Jde ale o hlubší souvislosti. Metodologický průřez literárněvědným badáním (a v souvislosti s ním i jeho odrazem v kritické praxi) od minulého století do současnosti ukazuje jeden závažný rys tzv. předmarxistických nebo prostě jiných než marxistických přístupů, teoretických pohledů na dílo. Je to absolutizace jednoho poznávacího principu, ve všech případech v podstatě přejatého z jiné oblasti – ať už je to obecná psychologie, sociologie, nebo zase lingvistika u strukturalismu atp. – spojená tedy s koncepcí, která má mimoumělecké východisko, a dále s tím, že uměleckou realitu díla začleňuje do jiného materiálového kontextu. Marxismus má proti tomu zásluhou dialektiky potenciální možnost nejen překonat tuto jednostrannost, ale i odstranit noetické začlenění celé problematiky do speciálních otázek zkoumání jevů, které sice slouží jako nejobecnější materiál umění, existují však i nezávisle na této možné funkci a jako takové jsou materiálem jednotlivých vědních oborů. Všechny tyto kategorie marxistické estetiky jsou pro estetiku důležité až tehdy, jsou-li skutečně kategoriemi estetickými, to znamená, jsou-li opravdu abstrakcí jednotlivých „stavebních prvků“ nezbytných pro celkovou uměleckou syntézu a nejsou-li běžně zaměňovány svými reálnými modely.

S touto problematikou je to v zásadě stejné jako například s otázkou reálného jazyka v uměleckém díle. Jazyk uměleckého díla může být předmětem filologického výzkumu a tento filologický výzkum může přinést cenné závěry a pohledy pro uměleckou teorii. Jazyk uměleckého díla ve svém celku však není pro tuto uměleckou teorii už realitou jazykovou, ale – trochu obrazně řečeno – realitou nadjazykovou, uměleckou, básnickou. (Je to v souvislosti s celým přesunem sdělovací funkce řeči v uměleckém díle, přesunem poměru znakového a obrazného vyjádření atd., jde ovšem o problematiku velmi složitou a rozhodně ji nelze postihnout jednou tezí.)

Můžeme tedy shrnout tak, že pokud lze tradované principy a kategorie marxistické estetiky chápat s vědeckou seriózností, je to pod podmínkou, že nebudou mechanicky zaměňovány obdobnými fakty z jiných oblastí, případně svými reálnými modely. V tomto bodě pak souvisí jejich problematika s otázkami, kterými se zde zabýváme, zejména s otázkami míry



objektivnosti v pohledu na umění. (Nesmíme totiž zapomínat, že poznávající subjekt má nejen složku individuálně psychickou, ale i společensko-historickou a obojí se nutně podílí nejen na průběhu poznávacího procesu, ale i na jeho výsledku. Dále pak vždycky existují tendence podkládat toto subjektivní omezení poznání za zjištění zákonitosti. Tato „zákonitost“ pak prodělává fantastické proměny.) Jde tedy nakonec o to nepohrdat základní metodickou předností marxistické dialektiky, komplexností pohledu.

Podívejme se teď na náš materiál trochu konkrétněji. Můžeme si ho zásadně roztrždit do dvou skupin. První představuje zjevnou, faktickou formu námětového posuzování, ve většině případů s tou zmíněnou mystifikací, záměnou obou funkcí (Škvoreckého Zbabělci, mudrování nad díly z prostředí jednotlivých výrobních odvětví, zemědělství atd.), a objevuje se jednak, když jde buď o věci, které se silněji vymykají průměru produkce, nebo o díla mýtoborná, rozrušující emocionálně mravní fixaci některých jevů reálného života, jednak v případě vyloženě intelektuálně méně disponovaných kritických projevů. Složitější je to ale v případě, kdy se těchto okolností nedostává. Pak vzniká většinou situace, kdy se „teorie“ vytváří případ od případu tak, že se náhodné poznatky převedou do jazyka abstrakce, který vnějšně imituje zákonitost. Tato činnost vytváří tím jakýsi formální pocit vědy, pocit, atmosféru poznávání, zobecňování, kanonizování, objevování, vyvracení, nalézání souvislostí atd., slovem – *simuluje poznávací proces*. Všimněme si pro ilustraci dvou případů. Doslův k Havlíčkovu Synáčkovi (ČS, 1959, Edice ilustrovaných novel) má následující myšlenkovou výstavbu. Na několika stranách se (proč, to zůstává utajeno) vervně dokazuje, že Synáček je něco jiného než Petrolejové lampy, Neviditelný, Helimadoe atd. (jako kdyby to nebylo evidentní), pak se postupně přichází k závěru a ten rekapituluje: není to ani hlubinný psychologický román, ani velká společenská freska, ani romaneto, je to – to by nikdo neuhodl – „mistrovská prozaická balada sui generis“ (následuje přirozeně po dvojtečce). Co se týče „formální“ stránky, je celý tento traktát průběžně naplněný alchymistickou atmosférou jakési literární vědy.<sup>5)</sup>

Tento příklad, stejně jako následující, uvádím proto, že obsahuje tyto znaky ve velmi obsažné, krystalické podobě. Nechci ho tím ale nijak vydělovat, je jedním z nescíslného množství. Logické schéma je takové, že se jako cíl poznání postaví věc už známá, většinou velmi povrchní čtenářský poznatek, postřeh – a k ní se „dojde“ složitou eskamotáží, která má za úkol vyvolat pocit, že o něco běží, že je něco objevováno. Tedy poznávací proces jaksi z druhého konce podnikaný.

<sup>5)</sup> Je to situace, na kterou velmi trefně upozorňuje Oleg Sus v *Metamorfózách smíchu a vzteku*, situace, kdy poznávací aparát se ve „vědě“ stává sám sobě účelem.

Druhý případ je celkem obdobný. V rozsáhlém článku o „inkarnaci subjektu“ (podnětem je recenze knihy reportáží, LtN 38/1963) se vytváří celá věda z celkem bezpodstatného vnějšího zjištění, z banálního čtenářského poznatku o výstavbě reportážního cyklu. Tomu předchází úvod, který na malé ploše „shrnuje“ podle těchto neadekvátních zřetelů uměle evokovaný proces, vývoj reportáže v posledních desetiletích.

Projevy tohoto druhu jsou důsledkem situace, kdy neexistuje hierarchizace poznatků v odvětví, rozlišení relativně poznaného od poznávaného, a tím při každém dílčím poznávacím úkolu vzniká vždy na vlastní pěst od začátku budovaný samorostlý poznávací proces, založený na klasifikaci okolností a jevů jednak málo podstatných, jednak různého významu a s různým stupněm obecnosti. Zcela prostě vyjádřeno, poznání tu není skutečným poznáním, které chce k něčemu dojít, ale budí pocit poznání spíš vynuceného – když nic jiného nezbývá, je nutno alespoň sugescí přesvědčit, že o něco jde.

Zamyslíme-li se nad těmito projevy (které z jistého hlediska, to nepopírám, jsou jistě milým čtením), je to situace velice tristní. Byla postupně – spolu s jinými momenty myšlení uplynulých let – odstraněna důsledná, otevřená forma námětového hodnocení, tedy inadekvátního vztahu k uměleckému dílu, a náhle není co poznávat, vlastní problematika uměleckého díla je cizí, nedostává se koncepce. Z této *bezkonceptnosti* se pak rodí mysteriózní kritická produkce, jaké jsme si všimli. Je to poučným dokladem toho, že poruší-li se proporcionalita obou zjištěných funkcí kritiky, abychom se vrátili k úvodu těchto řádků, míjí se umělecká kritika jako poznávací činnost svým životním určením a přestává plnit i svou funkci nejobecnější, to je spojení, komunikaci mezi společností a uměním. (Je možné z odstupu chápat celý problém i tak, že není ve společenské „objednávce“ vůči kritice dostatečně zdůrazněna elementární funkce kritiky, totiž ta, kterou jsme označili jako komunikativní, převládá spíš vůle k „orientaci“, tedy mentorování umění jako záměr, ne jako důsledek.)

### Ještě o kritice a „kritické osobnosti“

Je ovšem jedno zakořeněné stanovisko, které může otrástit tímto rozbořením. Je to otázka osobnosti v kritice, otázka jistě nejen nejpopulárnější, ale i z nejzávažnějších. Jak se slučuje požadavek vědeckosti kritiky s otázkou osobnosti, nejde tady o přímo polární protiklad? Při bližším zjišťování zřejmě ne, je jen třeba znovu si – i s pomocí historie – uvědomit, že ani otázka osobnosti se čas od času nevyhne vulgarizaci. Že osobnost se většinou nevyznačuje svévolí, subjektivizací, ale něčím právě opačným – totiž *vůlí k objektivitě*. Taková je právě kritická osobnost ve

svých nejvyšších projevech – dejme tomu tak často připomínaný Šalda. Jako ve všech oblastech tvůrčího vztahu člověka ke světu platí tu základní požadavek zdravého rytmu tohoto vztahu, požadavek jinak velice elementární. Je v tom, nepokládat obecně vůli k činu za čin, záměr za výsledek, jev za podstatu, atd. atd. Pro náš případ – ve složitém aktu lidského poznání nelze nikdy odmyslit subjektivní složku, která ovlivňuje sumu poznaného, síla osobnosti je v co nejorganičtějším potlačení tohoto subjektivního omezení v poznávacím procesu. To je veškeré tajemství tzv. trvalosti, objektivnosti kritického soudu. Další faktory už jsou tomuto podřízeny a vyplývají z něho. – Nejvíce snad to, přizpůsobovat svou metodickou výzbroj povaze poznávaného materiálu, a ne naopak. V neposlední řadě je takovéto pojetí kritiky podporováno i celým naším současným kontextem, to je cestou k racionalizaci života, velkorysosti myšlení, cestou do značné míry protiiluzionistickou a mýtobornou. Chtě nechtě končím patetickým svoláním – jen s těmito elementárními předpoklady je možno ospravedlnit životní místo a funkci kritické tvorby. Tou je – v poslední instanci – zachovávat sumu informace o uměleckých dílech, jako neodmyslitelný doplněk umění spoluvyrovňovat napětí ve vztahu člověka a světa a nakonec přispívat svým originálním způsobem k rozvoji myšlení samotného.

(Psáno v září 1963.)

## DÍLO A SKUTEČNOST

### ÚVAHA NAD JEDNOU LITERÁRNĚHISTORICKOU UDÁLOSTÍ

**Aleš Haman**

V předmluvě k jedné literárněhistorické studii, která nedávno vyšla, čteme: „Naše úsilí je... zaměřeno k marxistické analýze a klade důraz na vysledování objektivních vztahů mezi uměleckými díly a společností...“ O něco dále je tato myšlenka podrobněji rozvedena: „Chceme zjistit pod-