

NA PŘEDĚLU?

V roce 1945 a po několik dalších let patřilo k charakteru a atmosféře doby účtovat s minulostí a vyhlížet směrem k budoucnosti. *Účtování a výhledy*, tak se jmenuje sborník projevů z 1. sjezdu českých spisovatelů¹ Sjezd se konal 1946, sborník vyšel v roce 1948, zpožděně, už za jiných mocenských a kulturních předznamenání. V témž roce 1946 vychází Götzova kniha *Na předělu*² a Jindřich Chaloupecký ohlašuje v *Listech*³ „konec moderní doby“. Ohlížíme-li se nazpět, jsou ta necelá tři poválečná léta zastíňována rokem 1948, vidíme je jako krátké mezidobí před pádem. Za půl století se perspektiva změnila a z tehdejších rozhlížení jsou doposud nejvýmluvnější ta, která se nenechala spoutat místními a politickými aktualitami.

Jan Grossman mluvil na spisovatelském sjezdu o krizi hodnot a o tom, jak jejich dvojznačnost a relativizace jsou pokračováním „dusného intermezza“ meziválečného období. Podle Aloyse Skoumala je vratká a kolísavá situace provizoria charakterizována existenciální antitetičností a snahou o rozbití dosavadních forem. Rozhraní epoch kvalifikuje Skoumal větou „Stojíme na prahu nového baroka.“ František Götz užívá – na sjezdu i v knize – negativních termínů kulturní nihilismus, rozklad hodnot a forem, antihumanismus, destrukce člověka, odvrát od skutečnosti, demonie, nestálost, úhrnem: na místo ducha nastoupil instinkt, což je v Götzově terminologii synonymní s „tektonickým zlomem evropského ducha“. Nevzdává se naděje, že negaci je možno obracet v klad a nalézat zase cestu k období tektonickému. Tou cestou by měla být syntéza a soustředování kolem nové univerzální ideje. Pro tento účel je vybrán existencialismus, který po Götzově soudu sahá na jedné straně až k bezprostředním faktům existence a k „tragické prazákladně člověka“,

1 *Účtování a výhledy*, Praha 1948.

2 F. Götz: *Na předělu*, Praha 1946

3 J. Chaloupecký: Konec moderní doby, *Listy* 1946, s. 1.)

na druhé straně slibuje objevit novou duchovní základnu dvacátému století. Disponován má být pro takové poslání svou schopností vázat k sobě a rušit protiklady, jmenovitě personalismu a socialismu. Podmínky pro rušení protikladů nalézá Götz i v poválečném rozložení politickém a sociálním. Po pádu fašismu byly rozkladné síly vyřazeny a nastává sblížování dvou pólů evropanství: sovětská sociální revoluce odolala náporu, demonstrovala svou úspěšnost, komunismus se přiblížil západní Evropě a ruské ideály vyznačují do Evropy neobyčejnou duchovou silou; západní Evropa zase za změněných okolností „odhazuje liberalismus a buduje nový řád na socialismu“. Stejně nadějný jako východo-západní sblížování je pakt mezi existencialismem a socialistickým realismem, neboť Kierkegaard nejinak než Lenin vyrůstají z Hegla a oba ho popírají a také „marxistům stojí existence před podstatou“. Jelikož socialistický realismus „není jen koncepcí estetickou, nýbrž i syntetickou koncepcí světa“, mrtvý bod ve vývoji může být překonán a nový univerzalizmus nastupuje pod heslem návratu k realitě.

Citované podivnosti přestanou být podivné, jakmile se uvolníme ze závislosti na svých pozdějších zkušenostech a dokážeme revokovat původní situaci. Götz nebyl výjimkou, byl naopak typickým reprezentantem jistého náhledu a postoje. Diskuse o poměru mezi Západem a Východem byly na pořadu dne a socialistická perspektiva dalšího vývoje se stala téměř axiomem, jednou z těch obecně přijímaných samozřejmostí, které si říkají o to, aby byly přezkoušeny a odčiněny. Výmluvným příkladem je Václav Černý, jehož publicistiku z let 1945–1948 dánský bohemista Peter Bugge uváděl v roce 1995 jako „jeden z příkladů sebeabdikace české demokracie před komunistickým pokušením“⁴. Stejně Bugge jako Götz mohou představovat mylná a nepřijatelná stanoviska. Náhled z poloviny devadesátých let je chytřejší o to, oč je pozdější, ale soud je pokaždé situován ve svém čase. Situační je také rozhodování a čím víc je takových soudů, tím jsou mnohoznačnější. Situační smysl je vystaven možným změnám, čteme ho v jeho alternativnosti, v pozdějších oamítáních a návaznostech. Není řízen absolutními měřítky, přijímáme ho s tím, že opozice jsou v něm nerozhodnuty. Nedůvěřiví jsme naopak k smířlivým syntézám, po nichž se sahá, aby smysl dosáhl svého, to jest aby se bez nesnáží realizoval; k témuž účelu se užívá univerzálních idejí, starých i nových.

4 P. Bugge: „Václav Černý aneb Západ a Východ, in: *Václav Černý, život a dílo. Materiály meztaborové konference*, Praha 1996, s. 130.

Götz není spokojen s literaturou, která ukazuje svět jako „systém o mnoha střediscích“, tedy pluralitně a diskontinuitně. Chce znát cíl, do něž má vývoj namířeno, a v látce, kterou z historické situace explikoval, dělá pořádek jeho postupnou polarizací, vylučováním a neutralizací. Z protikladně sestavených prvků odvozuje významy a řešení pak dostihuje opětovnou eliminací protikladů. Pídí se po projektu, který by se mohl stát oporou jeho „velkého příběhu“. Cilevědomě se vzdaluje od měšťanského humanismu devatenáctého století, nepochybuje však o tom, že poměry a lidskou osobnost bude možno rekonstruovat „z věčných základů evropských, daných Římem a Řeky“. Ochraňuje skutečnost před destruktivností subjektivních dojmů, stav duše, která ztratila rovnováhu, má být vyvažován fakty a fakticitou. Událost, která by rozhodla o smyslu, nechť je obsažena v uzavřeném celku s jeho ustálenými pravidly, stabilizovaným středem a rozeznatelnou podstatou. Je to návrat k realitě, ve kterém převládá setrvačnost, a je opakem vidění, dejme tomu Prigoginova, podle něhož je událost možná právě proto, že je neočekávaná a že se vymyká pravidlům, že překračuje hranice jednoduchých systémů do světa, kde už není jistota determinace, nýbrž možnosti, které vycházejí vstříc tomu, kdo mezi krajnostmi pravidla a náhody podstupuje riziko⁵ S rizikem se naskýtá příležitost opustit odcizený vesmír a vystoupit z historie, která vůči těm, kdo jsou poslušni pravidel, zůstává netečná.

Máme na vybranou: buď řešení v podobě bezpečného příběhu se zajištěným nebo aspoň přislíbeným koncem a s návratem k rovnovážnému stavu; anebo nebezpečí stavu nerovnovážného, který nabízí mnohá řešení.

Literární historik se může zpětně poučit u historika, který hledal poučení u literatury a literární vědy a dospěl k závěru, že příběhy dějin jsou závislé na historikovi, na tom, jakou jim dá formální koherenci a syžetovou strukturu. Hyden White usoudil, že historie je na tom dnes špatně, protože pozbyla vědomí o svém původu, že totiž svými kořeny vězí v literární imaginaci. Úspěch historikova výkonu tkví v tom, že se mu podaří udělat z dat ne pouhou kroniku, ale právěže příběh. Strukturuje fakta a tím teprve dává roztroušeným fragmentům smysl, kóduje prvky ve shodě s paradigmatickým odpovídající kultury. Smysl je možný, ale není nutný, je závislý na tom, co kultura sankcionovala. To pak plodí další následky. Není jen událost a ten, kdo o ní podává zprávu a svým vyprávěním defak-

5 I. Prigogine: *Čas k stávání (K historii času)*, Praha 1997.

to zprávu i událost tvoří; ale také ten, kdo bude zprávu a její smysl přijímat. Velcí historikové se podle Whiteova soudu zabývají takovými událostmi, které nenechávají dotyčné kultury a společenství v klidu, přicházejí k nim s událostmi, které nějak traumatizují. Historik obdobně jako psychoterapeut vrací lidem to, co jim patří, jejich osobní a sociální historii, která se jim odcizila. Vzájemné sblížování a poznávání, sdůvěřňování, osvojování a identifikace probíhá ovšem také mezi uměleckou literaturou a čtenářem, s tím odlišením, že literatura se naprostému a trvalému sblížení evidentně brání, že zakládá legitimitu kontaktu na opakované dezautomatizaci. Whiteovo nahlížení historické pravdy souzní s Nietzscheovým náhledem, že základním znakem bytí ve světě je neoddělitelnost pravdy a nepravdy, a tedy nevyhnutelnost fikce, iluze a klamu, takže život může být uznán za experiment a ten může vést k hroucení ustáleného světa. To právě dává životu estetické poznamenání a klamem by bylo radikální oddělování pravdy od klamu.

Historický text je tedy považován za literární artefakt – Whiteova teoretická studie z roku 1974 je tak přímo nadepsána: *The Historical Text as Literary Artifact*⁶. Literární historie jde o kus dál, od artefaktu k estetickému objektu.

Přibližně s koncem šedesátých let jako by se literární věda odvracela od estetického objektu k čtenářskému subjektu, rozvíjí se estetika recepce, obnovuje se zájem o psychoanalýzu. Důvodem je nespokojenost s koncepcemi, které popisovaly literaturu převážně jako výkon jazyka, jako jazyková řešení a nezávislý pohyb struktur. Tento trend ostatně pokračuje v neukončeném řetězení označujících, v recipročním odkazování výpovědi na jiné výpovědi a jejich ověřování uvnitř univerza pouze jazykového. Proti tomu se tedy žádá bližší spojení s lidským životem a s životní praxí. Česká tradice literárněvědného strukturalismu neabsolutizovala a neizolovala estetický objekt, nepresuponovala vztah vzájemného vylučování nebo nutného oddalování, estetický objekt je naopak definován účastí čtenářů a jejich proměnlivých konkretizací. Umělecké dílo je nejen věc nějakým způsobem udělaná, ale také nějakým způsobem přijímaná, komunikovaná, a tedy předělaná, znovu konstruovaná, restrukturovaná. Bez obtíží je pak možno připustit, že nejen literární kritik, ale i literární historik je čtenář svého druhu, který s textem i s autorem v textu přítom-

6 H. White: *The Historical Text as Literary Artifact*, in *Critical Theory since 1965* (Tallahassee: University Press of Florida) 1986, s. 395.

ným sdílí pohled a zaujetí, přidává se k němu, ztotožňuje se s ním a také se od něho odlišuje.

I když je artefakt nehybný, estetický objekt se mění aktivitou čtenáře, který odpovídá na situace, jimž je mu čelit, zasazuje se o své postavení a potřeby, propracovává se ke své roli. Hledá svůj příběh, tak jako ho hledal autor. Bezděky se stává protagonistou příběhu a objevuje v něm pro sebe své cíle a překážky, spojence a protivníky, odvozuje si jeho smysl podle toho, jak na něho naléhá příběh čtený i příběh žitý. Tak si počíná člověk jako autor, jako čtenář, jako historik. Je vztahován ke skutečnému i možnému, jeho zkušenost je konfrontována s výhledy do všech tří časových dimenzí. Minulost se vymyká z jeho kontroly svou nedostupnou vzdáleností, budoucnost svou neexistencí, přítomnost je bez nich nepřehledná. Spisovatel (stejně jako historik) prozkoumává všemožné zápletky, rozvíjí strategie možných smyslů. Nároky na imaginativní tvořivost rostou tam, kde se operuje s historií, která teprve bude, kde se přistupuje k historické naraci o budoucnosti. Jak se stává jedinečné univerzálním, příběhu přibývá na vážnosti a síle.

Srovnáme-li Götzův historický soud se soudem Jindřicha Chalupceckého, nejnápadnější rozdíl vyvstane v tom, že z druhého vyčteme příběh spolutvoření estetického objektu. V tom je také síla a vitalita tohoto hledání a řešení. Chalupcecký hledá estetický objekt pro sebe, pro individuálního čtenáře, ale také pro čtenáře jako bytost sociální, pro své i obecné použití, z potřeby historické chvíle individuálně citěné i uvědomované. Je čtenářem iniciátorem. Nekonkretizuje toliko potence skryté v artefaktech, nýbrž od vidiny estetického objektu přichází k možným, dosud nejsoucím autorům, aby artefakty druhotně inspiroval.

Jsme ve zvláštní situaci anticipovaného estetického objektu a dosud neexistujícího artefaktu. Umělecké dílo je odkázáno na člověka, říká Chalupcecký, „trvá jen pokud je jím používáno“⁷; tedy pokud je estetickým objektem, můžeme dodat. Se schopností a potřebou předjímání v přítomnosti nepřítomného, za rozhodování pro to, co dosud není, napětí roste a vztahy se intenzifikují. Artefakt a estetický objekt se k sobě těsně přibližují, ještě silněji než jindy cítíme, že artefakt je ovlivňován pevným a nerozlučným spojením s estetickým objektem, že – řečeno slovy Miroslava Červenky – význam artefaktu zahrnuje „celou potenciální strukturu

7 J. Chalupcecký: Umění napodobí skutečnost, *Život* 1942, s. 11.

jsoucí v pohotovosti ke konkretizaci⁸.

Dějinný okamžik, ve kterém jest se rozhodovat, děje se u Chalupeckého v historičnosti trojdimenzionálního času. Také on uvažuje o syntéze, syntézu výsledků moderního umění nelze však podnikat jenom z minulosti, konstatováním a katalogizací toho, co už bylo uděláno, a deklarovat pak pro to, co se stalo, jediný a souhrnný smysl. Není po ruce nic hotového, co by se dalo převzít, k čemu by se dalo přidat, připojit se. Syntéza se neobejde bez dynamického, budoucnostního elementu, ale protože odlišný, z minulosti vyvádějící a minulost překonávající podnět chybí, nelze přítomnost určit jinak než jako stav bezmocného prázdna: s moderním uměním si už nelze nic počít a na jeho místo není co postavit.

Někoho možná udiví, že to rozpoložení mezi přítomností, minulostí a budoucností vystihuje Chalupecký s pomocí veršů Stanislava K. Neumanna: „Ostatně padnu na prahu budoucna/ s očima plnými budoucnosti“. Ale citace ze socialistického básníka je výmluvná. Přítomný okamžik je hraniční a kritický svou nejistotou a nebezpečím. Z minulosti nelze na nic spoléhat právě proto, že starý svět „šel svou předvídatelnou a kontrolovatelnou cestou“. Jsme obemknuti prázdňem zepředu i zezadu a v sázce je celý duchovní postoj.

Moderní duch uniká pojmové formulaci, ani v umění není než dočasně a neúplně, míváme se s ním v každém hotovém projevu jakéhokoli druhu. Není ničím ukončeným a uceleným, je pohybem a sám sebe hubí, jakmile se zastavuje na tezích a schématech a na jejich poslušném dodržování. Rozpornost a konfliktnost situace poznáváme z toho, že Chalupecký demonstruje svou myšlenku na surrealismu a marxismu, že vzorovým příkladem pro ten pohyb, a tedy pro skutečnost a životní realismus, pro děj, jemuž je ponecháno, aby se děl ve své nepředvídatelnosti a dravosti, v neobsáhnutelné mnohotvárnosti, jsou mu v roce 1946 Lenin a Stalin, kteří „neváhali v nejrozhodnějších okamžicích opustit Marxovy a Engelsovy teze a jednat ve smyslu života a revoluce“⁹. Nic se nedává předem, vše záleží na lidech a jejich stále se obnovující činnosti, a tedy vše se děje pro svobodu – dosavadní společenské zřízení, které „skoro každému už napřed vymezuje, jaký bude běh jeho života“, brání tak restituci duchovního smyslu. Hlavně z toho důvodu musí být změněno, a nelze se tedy rozhodnout jinak než pro socialismus.

8 M. Červenka: Literární artefakt, in: *M. Č.: Obléhání zevnitř*, Praha 1996.

9 J. Chalupecký: Konec moderní doby, *Listy* 1946, s. 1.

Tato kvazirealistická fikce socialismu je něco jiného, než čím byl socialismus v realitě. Dnešnímu pozorovateli je nepochybné, že dříve nebo později se musela zvrtnout proti reálnému socialismu. Co udává směr pohybu Chalupeckého myšlení, je odmítání na obě strany: pohodlnosti a povrchnosti těch, kteří se komunistického experimentu neodvažují, i těch, kteří „v marxismu hledají konečné vyřešení všech problémů“; na obou stranách nás vzdaluje od moderního ducha strach ze svobody. Ale Chalupeckého argumentace se v tomto dilematu také dvojí a omezuje. Konec moderní doby musel přijít proto, že společnost ztratila svůj duchovní smysl, „není už společného díla, na němž by se všichni svým způsobem účastnili (...) A proto se musí společenské zřízení změnit. Proto nelze udržet staré řády.“ V podivném schizmatu moderní doba končí a moderní duch v plné síle trvá. Dějiny pokračují, jsou to stále jedny a tytéž dějiny ovládané v této chvíli dvojí mocnou myšlenkou – moderního ducha a socialismu. Dnes jsou ještě rozdvojeny, jedna převažuje na Západě, druhá na Východě, ale na jejich syntézu spoléhá Chalupecký neméně důvěřivě než Götz. Jako by tedy nekončilo nic jiného a nic víc než eskalace moderny z prvních dekad století. S tímto posunem, vposledku minulostním, koresponduje, že znovu je jako živý problém nastoleno rozpolcení, s kterým si už programátoři avantgardy nevěděli rady. Umění hřeší a strádá izolací, exkluzivitou, estétstvím, zkonvencionalizovanou aristokratičností a zkonvencionalizovanou svobodou, to všechno je shrnováno pod hanlivé označení akademismus, který není než opakem tvořivého pohybu. Co se na umění opětovně a důtklivě vyžaduje, je kontakt s dobou, obnova jeho sociálních a historických vazeb. Samou součástí tvořivé činnosti se stává nalézat cestu k tomu, co je obyčejné a srozumitelné.

Dva roky předtím, ve vráve války a v tišině dokonávajícího protektorátu a trvajícím umrtvení aktuálních politických aktivit, kladl Chalupecký otázku, zdali má umění nějaký smysl. Byl ke své otázce pohnut a přinucen zjištěním, že „moderní společnost ve svém celku žije nepochybně bez umění“¹⁰. Odpovídá, že lidská historičnost, lidská sociálnost, lidská kulturnost záleží v transcenci; vytváření dějin, společnosti, kultury jsou typické příklady transcendenčních aktů. Rozumný člověk, který nechce nic nemožného, konstituuje ekonomickou společnost a je svázán s její fakticitou. Transcendující aspirace ho nemohou uspokojit a ony zas nemohou být uspokojeny tím, co se realizuje v čase jako hotové

10 J. Chalupecký: *Smysl moderního umění*, Praha 1944.

dílo. Proti sobě stojí technická civilizace a vratké, pomíjivé konstrukce, které nedokážeme předem popsat, protože nemají podobu skvělého plánu, který stačí jen naplnit. Zvláštnost historické situace záleží v tom, soudí Chalupecký, že transcendenční úsilí trvá, zatímco staré formy jeho realizace jsou nenávratně ztraceny.

Poválečná konstelace nakrátko probudila naději, že by mohlo být jinak, vývoj nastražil lákadlo možné uskutečnitelnosti. Výsledkem dobré vůle uvěřit se staly nereálné realizace. Socialismus se nestal možnou alternativou a také dnešní novokapitalistická společnost se v tom ohledu neukazuje být uspokojivou alternativou včerejšímu socialismu. Zkušenost se zdá svědčit ve prospěch soudu, že naše těžiště nás vždy vychyluje mimo to, čím jsme a čím můžeme být. Chalupeckého realismus deklarovaný dvěma zápory – nestavět teze nad skutečnost a nespokojovat se skutečností, jaká je – naráží na duální pojetí skutečnosti, jak je předestřel Nietzsche: jednou je tomu tak, že skutečnost nezbytně zjednodušuje v zájmu praxe, schematizuje a stabilizuje, aby se dalo jednat; jindy skutečnost schémata ruší, aby se mohla dít a měnit ve své neuchopitelnosti. Aby se věc stala srozumitelnou, musí být zadržena v určité situaci a její perspektivě. Otvírá určitou situaci a toto situační otevření je disponováno k dalšímu otevírání přes hranice situace, v konfliktu a napětí vůči ní. Pro tu chvíli musí být poznání zbaveno své neukončitelnosti, nekonečnost poznání musí být dočasně ukončena, ale situační pravda nepřestává být otevřena ke svému sebepopření. Mění se už tím, že se do ní takto vkládáme. Nejenže vycházíme vstříc otázce, jak ji situace klade, ale naše odpověď už také vyvrací nějakou situační nepravdu. Odpověď a nové stanovisko jsou závislé na této situační spolupráci pravdy s nepravdou.

Každá doba, každá společnost, říká už zase Chalupecký, se vyvíjí v mnohohlasnosti. „Žádnou nemůžeme restringovat na jediný proud, na jedinou myšlenku, na jediné úsilí.“ I naše doba se skládá z mnoha hlasů. Umění je stejně jako filosofie a věda svědkem své doby, pracuje na „*tajných dějinách* naší doby“ – které se uskutečňují v mnohohlasu situačních perspektiv a které umělec objevuje na „*tajném místě*“¹¹ v dějinách a společnosti, kam se odvažuje, aby se bránil obecnému stavu své společnosti a nivelizující životní praxi, aby obhájil vůči prostředí svou svobodu.

Situace se otvírá také nalézáním estetického objektu. Také on je dočasný a pomíjivý, je zde a teď a je neukončený a jeho nalézání je vždy

11 J. Chalupecký: Konec moderní doby, *Listy* 1946, s. 1.

osobním výkonem jednotlivce, i když bývá potom v držení celé množiny recipientů. Tvoření estetického objektu je situační proces, který před normou dává přednost aktuální hodnotě. Je hledáním perspektivy, v souladu s tím, že dějiny nejsou sumář toho, co bylo, nejsou kauzálně propojená fakta a nabídka výběru přiměřeného navazování. Chtělo by se naopak uposlechnout Hejdánkova vybidnutí navázat nečekaným způsobem a tak vyvolat nové významy pro minulost, budoucnost i přítomnost. Dějiny jsou také to, co v sumáři není a co z něho není vypočitatelné, patří do nich také akty iniciace. Je možné ještě něco jiného, než co leží před námi jako skutečnost a jako viditelné možnosti. Můžeme pracovat na zajištění toho, co je, na sebezajišťování, a můžeme také podmiňovat minulost, přítomnost a budoucnost tím, co neznáme, tím, co dosud není. Situace není definována jen tím, co bylo zjištěno, ale také tím, co chybí a co v té chvíli na sebe upozorňuje jako potřeba. Chalupeckého chybějící nový prvek do syntézy má tento iniciační účinek.

Chalupecký vede spor s civilizací, která si život zjednodušuje a ulehčuje, která dává přednost tomu, co je příjemné a pohodlné, redukuje život na standardizované reakce a umění používá jako rekreaci svého druhu. Vede spor s avantgardou, hlavně s její zbytnělou akademickou odnoží. V neposlední řadě s vlastní generací-antigenerací, která je bez napětí, bez odvážné otázky, bez toho, co dosud není. Má-li být překlenuta mezera mezi moderním uměním a moderním člověkem, ničeho se nelze nadít od občana těchto dnů a jeho obzoru. Svět, který žijeme, je jinde, právě v tom, čemu se moderní člověk vyhýbá – ve všedních věcech, které k němu patří, s kterými se den co den potkává a potkávat se s nimi nechce, protože se jich bojí, a bojí se jich proto, že se bojí sebe, nechce se potkat se sebou. Ale tam právě začíná umění: v sebepocitování člověka, v jeho „nenadálém dotyku se skutečností“ a k tomu dochází tam, kde se člověk vymkne svému systému, jeho ustálenosti a racionalitě, kdy ztratí orientaci a nezbude mu než pokoušet se o jinou. Tehdy se vrací k věcem, které ho obklopují, které mu jsou nejbliž, které ho proti jeho vůli upomínají na jeho existenci. Ocitá se „v samém středu svého času“ a také v nejnvtitnější shodě s tím, co žije. Může „žít svůj konkrétní život v té konkrétní skutečnosti, která patří všem“. Proto je Chalupeckému možné ztotožnit „svět, v němž žijeme“, s mytologií moderního člověka. Mýtus je metaforicky pozvednut na onu chybějící a žádanou hodnotu, protože je archaickým příkladem jednoty mezi hromadností a nezaručenými projekcemi možného, je odvahou „být a nerozumět“. Nejvšednější skutečnost se tak znovu stává fantastickou a záračnou. Aby byl člověk zase schopen života, aby

umění znovu žilo a bylo člověku bytostnou potřebou, aby člověk a umění byli zase schopni vzájemného spolužití, je nutno vrátit je záhadě života a jeho zmatku. Nevědomost, kusost vědění nejsou důvodem odcházet od života nebo nechat se od něho odvést. Součástí toho hledaného, žádaného, nepřítomného, postulovaného estetického objektu je také postoj svědka. Být alespoň svědkem je dostačující tam, kde nechybí odvaha být a žít navzdory nerozumění.

Chalupeckého vhléd do situace není tak docela dílem jednoho pomíjivého historického okamžiku, není jednoznačně závislý na ukončení válečného konfliktu. Formoval se už na rozmezí třicátých a čtyřicátých let, poválečná *Generace* je záměrným protějškem stejnojmenné stati z roku 1942¹². Vznik Skupiny 42 je důležitým mezizastavením na této cestě, v jejímž průběhu se Chalupecký setkával polemicky i souhlasně se svými vrstevníky. Konstancy jeho konceptu souznějí s připomenutým existencialismem, který také situuje tehdy člověka a jeho jedinečný prožitek i volbu; hoví době, která si přála začínat u toho, čeho se citelně nedostává, a k tomu cíli zevšedňovat filosofická abstrakta a včleňovat je do toho, co se žije teď a tady, dnes a denně. K existencialismu se upnul jako k východisku z krize nejenom František Götz, také Václav Černý na začátku roku 1948 vydává *První sešit o existencialismu*, pokládá existencialismus za „jednu z nejcharakterističtějších expresí evropské duše této chvíle“¹³. Chalupecký jako redaktor *Listů* věnoval existencialismu v roce 1947 celé jedno číslo. Jan Patočka, který pro totéž číslo *Listů* napsal své *Pochybnosti o existencialismu*¹⁴, chce modernímu člověku pomoci ve sjednocení dvou světů, mezi které je rozkládán, toho, jehož nejasný obraz mu dodávají současné přírodní vědy, a toho, který s vlastním nasazením sám žije. Chalupeckého „svět, v němž žijeme“, má nikoli tak vzdálenou obdobu v Patočkově respektu k potřebě člověka vyrovnat se s okolním světem, s prostředím, v kterém je mu trvale žít, které je mu „přirozeným světem“. A podobně jako Patočka ptá se v *Sedmi listech Melinovi* v roce 1948 Josef Šafařík: Co se skutečností světa, ve kterém je člověk rozdvojen na to, co myslí, a na to, co žije? Ve kterém podmínkou nalézání pravdy je maximální okleštění lidské bytosti? Co se skutečností, která se děje bez vnitřní účasti člověka? Co s člověkem, který se nesmíří s pravdou, která ho ne-

12 J. Chalupecký: *Generace, Život* 1942, s. 103; Týž: *Generace, Život* 20, 1945/46, s. 100.

13 V. Černý: *První sešit o existencialismu*, Praha 1948.

14 J. Patočka: *Pochybnosti o existencialismu. Několik poznámek, Listy* 1947, s. 360.

spasí, a nedůvěřuje spasení bez pravdy?¹⁵ Také Jan Mukařovský se na spisovatelském sjezdu obracel k člověku s jeho historicky a sociálně podmíněnou přítomností, k tomu, co je mu potřebné v této chvíli, a k otázce, jaké jsou reálné možnosti působení literatury, co může literatura tomuto člověku poskytnout. Od aktuálních tenzí a nejistot postoupil k obecné dynamice literárního vývoje a upozornil, že mimoestetické funkce se sice pružně přizpůsobují historickému vývoji a situačním proměnám, ale nemohou se uplatňovat jinak než skrze dominantní a všudypřítomnou funkci estetickou. Jednostranné noetické hledisko může snadno vyústit do ideologie s dalšími, už zcela praktickými důsledky.¹⁶

To všechno se dělo mezi opouštěním projektů moderny a mezi postmodernistickým zavržením projektů. Modernost zastarávala, její příběh přestával být věrohodný. Existencialistické volání po autentičnosti se vyvine v postmodernistickou reflexi neproniknutelného světa, v přihlížení znakovému proudu, který odpírá vydat ze sebe významy. Stanovit předěl podle takové míry je obtížnější než zapsat letopočet vítězné bitvy. Pásmo přechodu se rozprostírá v čase oběma směry, situační odhady z půle století dosahují až na sám jeho konec. Jejich vzdálený a nezávislý ozvuk zaslechneme u prozaika, kterého v roce 1997 zaměstnává starost o to, kterak očistit příběh od služebného balastu a nicotného hemžení a jak ho vrátit původnímu určení. Vyznává za sebe a za spoluautory i spolučtenáře: každá lidská situace je mezní a sotva lze „jinak než mytickým obrazným jazykem vyslovit dvacáté století“¹⁷.

15 J. Šafařík: *Sedm listů Melmovi. Z dopisů přáteli přírodovědci*, Praha 1948.

16 J. Mukařovský: Zúčtování a výhledy, in: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, s. 235.

17 J. Kratochvíl: Nový čas příběhů, *Literární noviny* 1997, č. 33.