

Modely kritické reflexe moderní české literatury

JIŘÍ BRABEC

Téma našeho kongresu – Česká literatura na konci tisíciletí – implikuje dvojí poselství. Jako by signalizovalo, že nastal čas zastavení, revize, přehodnocování, hledání nového rozvrhu smyslu zkoumaného fenoménu. Ale také nás může utvrzovat v iluzi, že předpoklady našeho zkoumání jsou dány a naším úkolem je pouze pokračovat v teoretickém a historickém výzkumu, aniž si musíme klást znepokojující otázky, zda se v literární vědě cosi podstatného – podobně jako ve filozofii – nezměnilo. Zdánlivě je toto tázání zbytečné: předmět je znám, nástroje jsou známy – zbývá jen pečlivá práce na jakési babylonské věži poznání a vědění. To však svědčí pouze o tom, že se vědecká práce zmechanizovala, stala se více provozem, rutinou, řemeslem, spočívajícím v osvojení určitých pracovních postupů a návyků. Politický systém, který celou oblast humanitních věd okázale ignoruje, i struktura vědeckých institucí, které usilují vše kvantifikovat, toto nebezpečí jen násobí. Naléhavost základních otázek, které explikují sám smysl literárněvědné práce, je zcela zřejmá, ale zatím v tomto poli přinášejí podněty více filozofové než naše obec. O existujících výjimkách, kterých je samozřejmě celá řada, nemluví. S nostalgií můžeme vzpomínat na iniciativní teze Pražského lingvistického kroužku, které byly předloženy Prvému mezinárodnímu sjezdu slavistů, konanému v Praze roku 1929. Znejistily zaběhnutý způsob zkoumání, kladly otázky tam, kde se dosud objevovaly jen odpovědi, a co je důležité – každý badatel se musel s tímto konceptem vyrovnat. Vyrovnat se ovšem neznamená přijmout.

Moje téma – Modely kritické reflexe moderní české literatury – má vzhledem k těmto úvodním poznámkám více méně ilustrativní charakter. Ovšem, sama otázka dějin, dějinnosti se objevuje neodbytně na každém kroku. Implikuje vždy tázání po zakotvení, z něhož lze dějiny spatřit a uchopit. Bylo tomu tak vždy a literární historik s oblibou u svých předchůdců toto zakotvení vymezuje. Jen pohled na sebe sama je často eliminován a historik či teoretik zde přebírá roli vědátora, který se domnívá, že není ničím predisponován a omezován, že se opírá o ověřený systém, zděděný po našich vynikajících předchůdcích. Ale hermeneutický přístup, akcentující předporozumění i porozumění, si vyžaduje přesun pozornosti k nazírajícímu subjektu a k jeho hledání smyslu.

Je třeba nejprve vysvětlit pojem model, zatímco druhý klíčový pojem – moderna – bude vysvětlen v dalších partiích. Modelem zde rozumím takové zjednodušení předmětu, které umožňuje vymežit pole kritické reflexe, zejména jeho jedinečnost, tj. jeho zakotvení, díky němuž je diskurs produkován, zdůvodňován, rozvíjen i hájen. Chci sledovat základní prvky diskursu, jeho pravidel, podle nichž se generují výpovědi, nikoli poukazovat na celou šíři různorodých projevů, na diference mezi jednotlivými aktéry nebo dokonce na jejich polemická střetnutí. Řád rozpravy tohoto typu je centristický, ačkoli i na periferii jsou patrný vlny, které centrum vyvolává.

Samá povaha criticismu osmdesátých let 19. století, který se prezentoval zejména v bojích o *Rukopisy*, v řadě úvah o národní literatuře a o nových dílech, rozrušujících dosavadní kritéria (J. S. Machar, drama a próza přesouvající těžiště z nadosobního patosu do individuálních dějů), vydává svědectví o radikální novosti diskursu. Zrodil se jako opozice proti nacionalistickému mýtu, který nemusí – jako každý mýtus – zdůvodňovat, dokazovat, zkoumat svá vyprávění, která se představují jako poselství mnoha generací. V 19. století byla teoretická, kritická práce koneckonců vždy integrována (často s kolizemi, jako je tomu např. při interpretacích Máchy, kosmopolitismu májovců nebo „světovosti“ Vrchlického) do onoho rámcového vyprávění o mytickém češství. Není divu, že při radikální revizi těchto východisek se museli sejít Neruda, Heyduk, Krásnohorská aj. v rozhořčené obraně „zázračných pergamenů“. Kritické reflexe se oproti těmto citovým interesům opíraly o racionalistický rozvrh tématu, o vědecký postup, který směřuje k obecně platné pravdě. Tyto požadavky kritiky rozdělily oba tábory. Šlo o nové pojetí kritiky, které odmítá národní tabu, nedotknutelnost téměř všemi uznávaných dogmat i příběhů a již tím uvolňuje vázanost subjektů ke kolektivním mýtům. Můžeme hovořit o novém paradigmatu, paradigmatu moderny, zcela odlišném od paradigmatu národního obrození. Tehdejší klíčové Masarykovo postavení spočívalo v zřetelné explikaci nutnosti „revize celého kulturního života přítomnosti“. Na prvý pohled je patrna těsná souvislost s texty kritiků, jako byl H. G. Schauer, L. Čech, V. Mrštík a další, kteří tento typ criticismu bezprostředně vztáhli k přítomné literatuře a ke konceptům programovým. Úvahy úzce korespondují s estetickými a filozofickými otázkami, jak je přinášelo tehdejší evropské myšlení. Již tato orientace signalizuje, že je zde nově otevřen problém hodnot národních a obecných, což přesahuje, ale zároveň podmiňuje celou oblast umění. Z filozofického tázání (vzpomeňme např. Schauerovu stať O povaze myšlenkové krize naší doby) vyrůstají koncepty duchovního habitu národní společnosti (viz stati L. Čecha nebo Schauerovy Naše dvě otázky). Oproti předcházející době se objevují nová, navzájem však

odlišná pojetí národní specifiky, v rozpětí od konstruktů, jenž se opírá o empirismus (tzv. národní je reálně zjištělné), až po konstrukt humanismu, jehož národ má (či měl by) být nositelem. S tím úzce souvisí určování dominantní funkce české literatury. Přesouvá se do oblasti noetiky, a odtud je jen krok k etickému rigorismu. Zopakujme si pověstné věty, v nichž můžeme nalézt sukus tehdejšího noeticky a eticky orientovaného literárního kriticismu: „Umělec svět poznává, ale nenapodobuje ho [...] Poznávání umělecké nejvyšší je poznání lidské [...]“ (Masaryk 1998: 153, 155). Tím se ovšem otevřel začarovaný kruh axiologický. Hodnotová kritéria jsou čerpána z vědeckých projektů, které mají dodat záruky jejich objektivnosti. Všeobecné je tu posléze postaveno proti lokálnímu, noetické proti citovému lpění na tradičních symbolech, etická norma proti přesunu individuální odpovědnosti do obrazu kolektivních hodnot.

Než přistoupím k charakteristice kritické reflexe posledního desetiletí 19. století, musím předeslat poznámku o vztahu následného a předcházejícího diskursu. Nový diskurs destruuje, reinterpretuje, modifikuje dosavadní rozvrh či od něj odhlédá. Nemůžeme proto hovořit ani o vývojové posloupnosti, ale také ne o vzájemné izolovanosti. Abych naznačil tento problém, připomenu vztah Šaldův, Karáskův a dalších k Schauerovi. Jeho výchovné pojetí národní literatury je jim vzdálené. Kritici devadesátých let, kteří se s ním alespoň částečně identifikují, jen obtížně hledají styčné body se svým rozvrhem tázání. Osobnostem, jež vytvářejí jazyk dobové rozpravy, však bude Schauer blízký zejména ve dvou aspektech: za prvé v oné odvaze znejistit obecně přijímaný kánon hodnot, za druhé pojetím literární tvorby jako jednoho z nejvýznamnějších fenoménů duchovní sféry. Jde tedy o hodnoty odkazující spíše k paradigmatu moderny než pouze k jednomu typu diskursu, tj. devadesátých let. To však neznamená, že se onoho nového rozvrhu problémů činně neúčastní osobnosti, jež spoluvytvářely předcházející typ rozpravy. Některé osobnosti sice po čase ustupují do stínu (to je případ Jiřího Karáska ze Lvovic), další přesouvají těžiště své práce z literární kritiky do literární historie nebo esejistiky (např. koncem osmdesátých let L. Čech, později F. V. Krejčí), jiní modifikují svůj výchozí postoj a stávají se jedněmi ze spoluvůrců nového diskursu (připomínám Masarykovy studie z devadesátých let, počínaje *Českou otázkou* a konče *Moderním člověkem a náboženstvím*, nebo tvorbu Šaldovu).

Pole nově vymezovaných otázek přináší devadesátá léta. Akcent na sféru subjektu pramení z nedůvěry v pozitivistickou vědu, z nedůvěry v oprávněnost labilních společenských struktur. Tušení, že také vědecká analýza je často spjata s hájením statu quo, tj. mocenských pořádků, jen zvyšuje přitažlivost destruktivních ideologií, zejména anarchismu. Proti světu pořádku je vysunut sub-

jekt jako jediná záruka obrany proti doméně klamavé, šalebné jevové reality, jež je jen zdáním skutečnosti, jakousi skrývačkou ztajeného smyslu. Jedinečné, nepřevoditelné na pojem, je radikálně postaveno proti obecnému, objev, tvořivost, nepředvídatelné proti deskribovanému a zjištěnému. „Rozumné věci lze dokázat jen absurdnostmi,“ píše Karásek (*Chimérické výpravy*). Umění se má stát doménou svobody, imaginace, „odpoutaných démonů“ a nově zrozené senzibility. Noetická funkce uměleckého díla, tak jak byla tradována u kritiků plédujících pro realismus, je odmítnuta, neboť je v ní shledána umělcova „agresivita“, s kterou se dívá na „skutečnost“ jako na soubor racionalizovatelných jevů. I když po celé desetiletí se setkáváme s živly – jak píše Karásek – tak rozdílnými, jako je „chiméričnost a kritika, touha a zkoumání, fikce a analýza“, směřuje hlavní tendence k postižení mysteria umění, nové senzibility, vizí, nového étosu a patosu. Ačkoli se nesetkáme se zřetelnou a cílevědomou explikací dějin a dějinnosti, stále je přítomen odpor proti pojetí dějin jako fenoménu, který se nabízí odosobněné klasifikaci, adoraci faktů (od Nietzscheho si mj. odnášejí poznání, že fakt je vždy interpretován, tedy odkazuje k interpretovi). Literární problematika je proto nesena kritikou, jejíž tvořivost z ní vytváří samostatný literární žánr. Teoretici a literární historici jsou spatřeni jako „lidé nevíry“, přesyacení, bázliví, „lidé stagnace a střízlivé kontemplace“ (Šalda v *Bojích o zítřek*). V kritické praxi se stalo zřejmým, že literatura vstupuje do různých interpretačních polí, která jí vtiskují různou podobu. Kritériem se stává subjekt, jeho vize světa, nesená požadavkem tvořivosti, vytvářením nových hodnot. Princip objevu se opírá o oblasti dosud v české literatuře ignorované, jako je sen, imaginace nekrocná jakýmkoli korektivem. Téměř současně se však objevuje požadavek, který je nejen reakcí na impresionismus, tj. požadavek jednoty uměleckého tvaru, řádu uměleckého díla. Otázka tvaru, stylu, stylizace a autostylizace vnáší do tohoto konstruktů umění nový prvek, prvek záměrnosti, který má za následek reinterpretaci subjektu. Problémem se stává sama identita osobnosti, zajištění či nezajištění onoho „já“. Dávno již odpadla božská záruka oné jedinečnosti. Naopak se zjevuje labilita, aktualizující slova jednoho z prokletých „já je někdo jiný“. S tím koresponduje věta analytika titanismu – Člověk nemůže být sám, zničí se sám. „Sebevědomí není fenomén, na který by bylo možné smysluplně aplikovat kategorie identity [...]“, čteme u Manfreda Franka v knize *Co je neostrukturalismus?* (Frank 2000: 279).

Změna diskursu na zlomu století se nejnázorněji projevuje v řadě textů, které se s neskrývanou kritičností ohlížejí na předcházející desetiletí. Skutečnost je o to závažnější, že jde o hlavní aktéry předcházejících kritických zápasů. Vlna polemik, jichž se zúčastní F. V. Krejčí, A. Procházka, J. Karásek, S. K. Neumann,

V. Mrštík, J. S. Machar ad., nemluvě o mluvčích mladšího pokolení, signalizuje revizi dosavadních koncepcí. Proměňují se také estetické orientace stávajících časopisů, vznikají nové revue. Tehdy se také objevují symptomatické koncepty – rozdílně interpretované – jako např. nová renesance, syntetismus, které ovšem zastínil vágní, nicméně nejfrekventovanější pojem – život. Toto slovo se stalo – jak čteme u Martena (Marten 1902) – „integrující částí a první složkou estetik, devízou bojů a snah, kritika v něm svádí sledy dedukcí jako k poslední příčině“. Nicméně kritérium života mělo tak velkou rezonanci, protože přenášelo těžiště z individua k vnějším zdrojům, k iracionálním a racionalizovaným složkám „životu“. Proto jen zdánlivě paradoxně vede toto kritérium k objektivaci, k specifickému vymezování umělecké tvorby a jeho historických či společenských vztahů. Šlo o „extenzi umění do šíře a hloubky, do všech hlubin vnitra i obklopujících prostředí“ (Marten 1902). Zřetelně je tento proces patrný u nově nastupujících kritiků. Snahu úzce propojit literární kritiku s literárním dějepisectvím tak, aby se navzájem prostupovaly a obohacovaly, nalézáme u A. Nováka, A. Pražáka, K. Hikla, F. Šimka a řady dalších. Vždyť ani známý triptich *Akord* není pouze souborem monografií Máchy, Zeyera a Březiny, ale textem hledajícím v širším časovém plánu smysl české tvorby. Jistě neběželo o efektní pointu, když Marten spíná Komenského s *Hudbou pramenů* a shledává, že v obou zní „nová síla v šeru doby, jež tvoří“. Také Šalda v tomto čase postupně modifikuje a reviduje postuláty *Bojů o zítřek* a do popředí vystupuje tázání, „jak vymeziti a tím upevniti osobnost a opsati ji hodnotami nadosobními“, hodnotami, které poutají i osvobozují. Osobnost i u něho volá po společnosti a domáhá se jí jako svého korelátu (Šalda 1953: 268, 269). Z různých stran se kritika dotýká společných problémů. Můžeme se shledat např. s tázáním po společenské funkci díla (E. Chalupný) v analýzách opřených o sociologický výzkum. To vše je symptomatické pro rozpravu, z nichž je zřejmé vystřízlivění z představy o moci a úloze tvůrčího subjektu, příznačné pro předcházející diskurs. „Říkají, že je v tom právě ženoucí síla moderního umění,“ napsal Marten v dialogu *Styl a stylizace*, „že osvobodilo jednotlivce, dalo plnou volnost osobnosti, že se naučilo ceniti a ctíti originálu [...] To je nemoc moderního umění, ne jeho síla [...]“ (Marten 1906: 59). Představa stylové jednoty je fundována „vládnoucí myšlenkou“, což není nic jiného než vágní pojmenování pro určitou estetickou normu. V *Knize silných* je toto drama původních intencí a jejich rozleptávání patrné na kontrastu mezi „tragickým pádem srdce, rozdrčeného fatalitou dneška“, a vůlí přemáhat chaos „integrální koncepcí bytí“, na kontrastu romantismem syčené moderny a přicházejícím klasicismem. Martenova tvorba je příznačná pro uzavírající se rozpravu, která bude v polemikách předválečné moderny sice popřena, ale nikoli zapřena.

Mám na mysli nástup předválečné moderny a poválečnou avantgardu, které vytvářejí nový rozvrh problematiky. Jedním z těch, kteří pojmenovali nový radikální předěl v kritickém myšlení, byl Josef Čapek. Moderní umění stojí „vědomě na základně zcela nové“. Tentokrát proti labilitě subjektu i proti historismu či nadosobním vazbám staví umělec i kritik něco „absolutnějšího, co je duchové: artificioznost či umělost formy“, která je nadřazena skutečnosti (Čapek 1913). Umění – autonomní tvorba – vykazuje ze svého hájemství jakoukoli intervenci vnějších účelů, neuznává požadavky, které by umělci cokoli nakazovaly, i z historie si bere, co pokládá za inspirativní. Je otevřen prostor pro experimentaci všeho druhu. Nemíním zastírat, že polemiky mezi předválečnou generací a poválečnou avantgardou byly někdy víc než příkré, ale tím se nám nesmí ztrácat ze zřetele úzké sepětí, návaznost obou vln. Např. jen obtížně můžeme určit autora těchto tezí: „Umělecké dílo je ukončené a představuje jen samo sebe [...] Má svůj řád, svou vlastní řeč, úplný a specifický výraz [...]“, teprve pokračování ukazuje na Karla Teiga: „Funkcí umění je zjemňovati, stvořiti a saturovati senzibilitu [...]“ (Teige 1966: 536). Jen letmý pohled na uměleckou tvorbu tehdejší doby může přesunout slova o autonomii umění pouze k programovým postulátům. Požadavek autonomie je základním principem, který přijala za vlastní široká škála umělců nejrůznějších estetických orientací. Stejně zřejmé je, že se setkáváme se zřetelnými signály naléhavého problému, který T. W. Adorno ve své estetice uvádí do širších souvislostí: jaký je vztah estetické autonomie umění a umění jako společenského jevu. Tento vztah se stává základem všech interpretací. Stále se setkáváme s nejrůznějšími projekty, které se snaží restituovat význam umění v lidském životě. Teoretikové avantgardy se pokoušeli vyhnout tomuto dilematu konstruktem poetismu a konstruktivismu, tj. oddělit sféru svobodného subjektu (fantazie, sen, moderní senzibilita) od sféry účelového, racionálního, civilizačního projektu. Latentně bylo toto „řešení“ obsaženo v letech předválečných. Např. Bohumil Kubišta si kladl otázku: „Jak je možno odvozovat původ moderního umění od toho, co se zve technickým pokrokem?“ (Kubišta 1947: 118). Dualismus poetismu a konstruktivismu je však pouze jedním z výrazů onoho napětí mezi autonomností a konkrétním historicky situovaným adresátem. Reflektují ho všichni účastníci diskursu nejrůznějším způsobem. Snahou o izolaci obou pólů (čistě a služebné umění), snahou o jejich integraci (Čapkovy úsilí o destrukci vysokého a periferního), rozložením polarit do různých žánrů (umělecká tvorba a publicistika), snahou o dominantní postavení jedné sféry (marxistická kritika) nebo popřením samotných základních postulátů tohoto typu modernosti. Nicméně ve všech případech je zde společný diskurs. Jako nezbytnou složku obsahuje i reflexi přítomnosti ideologického

prvku, který z vnitřního rozporu vyplývá a který se stal průvodcem mnoha kritických postojů. Jestliže tento typ diskursu se v totalitním systému aktualizoval a stal se složkou zcela odlišných konfliktních střetnutí, je nasnadě, že se často pohybujeme v různých vrstvách metadiskursů, které brání postihnout novost, vnitřní rozpornost a peripetie tohoto typu moderny.

Moje zkratkovité ohlédnutí nemá za cíl představit výsledky literárněhistorického bádání ani připomenout mnohokrát analyzovanou problematiku. Je nese-no snahou uvést na scénu minulost české kritiky jako stálý, měnící se zápas o porozumění, o nový rozvrh smyslu. „Každé úsilí porozumět,“ píše Gadamer, „tak začíná tím, že něco, s čím se setkáváme, nám připadá podivné, provokující, dezorientující“ – tedy zkušenosti rozumění vždycky předpokládají nesnáze. Samozřejmě se vždy proměňuje v nesamozřejmě, stereotyp, spokojený s nalezením metody, ruší údiv a tím i objev. Kritické reflexe, které připomínám, vyrůstaly vždy z tázání – nejen, jak je možné předmět artikulovat, ale zároveň jaké možnosti porozumění skýtá. Analýza, deskripce nebyly cílem. Vždy se v recepci, v kritických projektech „zkoušely nové životní formy“, životu se vtiskoval nový smysl, byly vytvářeny nové společenské varianty, jak přesně postihl F. X. Šalda (Šalda 1933: 256). Kritik a literární historik by měl reagovat „na všechny výrony doby, i sociální i politické, jemněji než básník. Musí vidět hlouběji do přítomnosti i do budoucnosti než básník“. Jan Patočka jako by v tomto textu pokračoval: „Kdo nemá odvahy a trpělivosti k tomu, aby spatřil v umění tvořivý zápas o poslední otázky lidství, o jeho samodaný obsah životní [...] musí zůstat hluchý nebo neplodný“ (Patočka 1938: 249). K těmto apela-tivním závěrům směřovaly také moje krátké exkursy do historie kritického myšlení.

Literatura

ČAPEK, Josef

1913 „Krása moderní výtvarné formy“, *Přehled* 12, 3. 10., str. 37

FRANK, Manfred

2000 *Co je neostrukturalismus?* (Praha)

KUBIŠTA, Bohumil

1947 [1912] „O duchovním podkladu moderní doby“, in B. K.: *Předpoklady slohu* (Praha: Otto Girgal), str. 86–92

MARTEN, Miloš

1902 „Kritérión života“, *Moderní revue*, sv. 14, říjen, str. 3–13

1906 *Styl a stylizace* (Praha)

MASARYK, Tomáš Garrigue

1998 [1884] „O studiu děl básnických“, in T. G. M.: *Přednášky a studie z let 1882–1884* (Praha: Masarykův ústav)

PATOČKA, Jan

1938 „Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost“, *Kritický měsíčník* 1, str. 241–53

ŠALDA, František Xaver

1933 „Něco o moderní kritice“, *Šaldův zápisník* 5, str. 256

1953 [1907] „Hodnoty kulturní a mocnosti životní“, in F. X. Š.: *Kritické projevy* 7 (Praha: Čs. spisovatel)

TEIGE, Karel

1966 [1927] „Stavba a báseň“, in K. T.: *Výbor z díla* 1 (Praha)